

**Министерство образования и науки РФ
Федеральное агентство по образованию**

Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования

Новосибирский государственный университет
Гуманитарный факультет
кафедра востоковедения

Искусство стран Дальнего Востока (Корея)
Учебно-методический комплекс

Документ подготовлен в рамках реализации Программы развития государственного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Новосибирский государственный университет» на 2009-2018 годы.

Искусство стран Дальнего Востока (Корея). Учебно-методический комплекс / Сост.: д-р ист. н., доц. Е. Э. Войтишек, канд. ист. наук, доц. С. А. Комиссаров, асс. А. С. Шмакова. Новосибирск: Новосибирский государственный университет, 2013.

Учебно-методический комплекс содержит рабочую программу курса, рекомендации по организации самостоятельной работы студентов, выполнению практических заданий, банк обучающих и контролируемых материалов. Данная разработка предназначена для студентов-бакалавров 2-го курса гуманитарного факультета НГУ, обучающихся по направлению «Востокведение и африканистика», профиль «Культура и искусство стран Азии и Африки».

Рекомендовано учебно-методическим советом гуманитарного факультета.

Рецензент: канд. филол. наук, доц. Е. Е. Малинина

© Е. Э. Войтишек, 2013
© С. А. Комиссаров, 2013
© А.С. Шмакова, 2013
© Новосибирский государственный университет, 2013

РАБОЧАЯ ПРОГРАММА ПО КУРСУ «ИСКУССТВО СТРАН ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА (КОРЕЯ)»

Программа курса (дисциплины) «Искусство стран Дальнего Востока (Корея)» составлена в соответствии с требованиями к обязательному минимуму содержания и уровню подготовки бакалавра по циклу «общепрофессиональных дисциплин» по направлению 032100 «Востоковедение и африканистика» (профиль «Культура и искусство стран Азии и Африки»), а также задачами, стоящими перед Новосибирским государственным университетом по реализации Программы развития НГУ.

1. Цели освоения дисциплины (курса)

Изучение искусства Кореи является неотъемлемой частью образования студента, специализирующегося в области востоковедения, помогает овладевать гуманитарными знаниями, необходимыми в исследовательской работе.

Целью настоящего курса является формирование у студентов знаний о процессе развития корейского искусства, начиная с древнейших времён до современного периода. История театрального, изобразительного искусства, скульптуры, архитектуры, игровой культуры, декоративно-прикладного искусства, музыки Кореи рассматривается в широком историко-культурном контексте всего восточноазиатского региона.

Предложенный курс состоит из нескольких разделов и блоков: древнейшие художественные памятники на территории Корейского полуострова (неолит, бронза, ранний железный век, памятники Лолана), искусство государств Когурё, Силла, Пэкче; корейско-буддийское культовое изобразительное искусство; пещерные монастыри, скальные храмы; особенности дворцовой архитектуры, музыкальная теория, музыкальные жанры и инструменты (*самульнори*); изобразительное искусство (основные этапы развития и принципы живописи, жанр *мунъинхва* и его трансформация); корейская простонародная картина минхва; искусство каллиграфии (типология каллиграфических памятников, виды почерков, этапы развития каллиграфической традиции); художественные ремесла (лаки, инкрустация, ткачество, вышивки, символика корейского орнамента); декоративно-прикладное искусство (история развития ткачества, процесс изготовления ткани моси; керамика, типология и технология производства керамики древней и традиционной Кореи; фарфор, региональные керамические традиции и гончарные промыслы, декорирование и дизайн); зрелищные виды искусства и театральные традиции (корейские шаманские песнопения и жанр *пхансори*, искусство пантомимы); игровая культура и корейская чайная церемония, искусство благовоний; традиционный и современный театр; эстетика корейской хореографии и

неошаманизм XXI в., киноискусство; фотография; искусство приготовления традиционных корейских блюд и напитков, современное корейское искусство и новый виток «корейской волны» *халлю*.

Все перечисленные аспекты искусства Кореи рассматриваются в широком историко-культурном контексте, в нерасторжимом единстве со всей духовной атмосферой страны. Изучение духовной культуры Кореи, разных видов художественной деятельности даёт возможность подняться до важных философских обобщений, дающих представление о специфике восточного образа мышления. В структуре курса важен сравнительно-исторический, сопоставительный аспект, стремление представить явления корейского искусства в контексте мировой художественной культуры.

2. Место дисциплины в структуре образовательной программы

Учебно-методический комплекс «Искусство стран Дальнего Востока (Корея)» представляет собой уникальную самостоятельную методическую разработку и является частью цельного учебного курса профессионального цикла дисциплин по искусству стран Дальнего Востока – наряду с искусством Китая и Японии. Данная разработка представляет собой третью часть («Искусство стран Дальнего Востока: Китай, Япония, Корея») по профилю «Культура и искусство стран Азии и Африки».

Данный учебно-методический комплекс содержит Положение о модульной балльно-рейтинговой системе оценки качества знаний студентов на гуманитарном факультете НГУ; рабочую программу дисциплины; рекомендации по организации самостоятельной работы студентов, выполнению самостоятельных и контрольных работ, банк обучающих и контролирующих материалов.

Дисциплина «Искусство стран Дальнего Востока (Корея)» относится к базовой части профессионального цикла дисциплин и является обязательной для студентов, обучающихся по направлению «Востоковедение и африканистика», профиль «Культура и искусство стран Азии и Африки». Изучение корейского искусства находится в тесной связи с другими гуманитарными дисциплинами. К 4-му курсу студенты должны прослушать все необходимые для понимания излагаемого материала дисциплины: «История Кореи», «Литература изучаемого региона (Китай, Япония, Корея)», «История изучаемого региона (Китай, Япония, Корея)», «Введение в историю искусства».

Данный курс занимает важное место в подготовке бакалавра-востоковеда, обучающегося по направлению «Востоковедение и африканистика». Он призван существенно повысить культурологическую эрудицию студентов и связан со многими теоретическими курсами, входящими в систему подготовки бакалавра-востоковеда. Важной задачей курса является выработка у студентов навыков применения основ историко-типологического, историко-функционального, сравнительно-типологического методов для искусствоведческого анализа явлений на разных этапах развития корейской культуры. В системе гуманитарной подготовки курс выполняет теоретико-познавательную и культурно-воспитательную функции, формируя у слушателей системное представление о причинно-следственных закономерностях возникновения и развития тех или иных историко-культурных процессов и стратегиях межкультурного взаимодействия.

В соответствии с требованиями ФГОС ВПО по направлению подготовки реализации компетентного подхода данная программа предусматривает широкое использование в учебном процессе активных и интерактивных форм проведения занятий в сочетании с внеаудиторной работой. В рамках учебного курса предусмотрены практические занятия, семинары, рабочие встречи с представителями российских и зарубежных университетов, экспертов и специалистов, знакомство с восточными коллекциями крупнейших музеев России и всего мира.

3. Компетенции обучающегося, формируемые в результате освоения дисциплины

Обучение студентов в рамках данной образовательной программы осуществляется на основе компетентного подхода, целью которого является формирование знаний и приобретения навыков и умений для осуществления эффективной деятельности специалиста, приведение квалификации выпускников в соответствие с требованиями работодателей, представляющих реальный сектор экономики, сферы государственного управления, науки и культуры.

Выпускник по направлению подготовки «Востоковедение и африканистика» программы бакалавриата «Культура и искусство Востока» в соответствии с целями основной образовательной программы и задачами профессиональной деятельности должен обладать следующими компетенциями:

а) общекультурными (ОК) (от ОК-1 до ОК-23), которые в целом соответствуют ФГОС ВПО бакалавриата по направлению подготовки *032100 «Востоковедение и африканистика»*:

способность научно анализировать социально значимые проблемы и процессы, умение использовать на практике методы гуманитарных, социальных, экономических, исторических, филологических наук в различных видах профессиональной и социальной деятельности, связанной с изучением Востока (ОК-1);

способность использовать в познавательной и профессиональной деятельности базовые и профессионально профилированные знания основ филологии, истории, экономики, социологии и культурологии; владение культурой мышления, знание его общих законов, способность в письменной и устной речи правильно (логически) оформить его результаты на родном, западном и восточном языках (ОК-2);

способность приобретать новые знания, используя современные образовательные и информационные технологии (ОК-3);

способность собирать, обрабатывать и интерпретировать с использованием современных информационных технологий данные, необходимые для формирования суждений по соответствующим профессиональным, социальным, научным и этическим проблемам (ОК-4);

способность использовать в профессиональной и познавательной и профессиональной деятельности элементарные навыки работы с компьютером (ОК-5);

способность и готовность к письменной и устной коммуникации на родном и иностранных (западных и восточных языках) (ОК-6);

готовность к организационно-управленческой работе в сфере профессиональной деятельности (ОК-7);

способность использовать навыки работы с информацией из различных источников для решения профессиональных задач (ОК-8);

способность и готовность к практическому анализу логики различного вида рассуждений, владение навыками публичной речи, аргументации, ведения дискуссии и полемики (ОК-9);

способность и готовность к подготовке и редактированию текстов профессионального и социально значимого содержания (ОК-10);

способность выстраивать и реализовывать перспективные линии интеллектуального, культурного, нравственного, физического и профессионального саморазвития и самосовершенствования (ОК-11);

настойчивость в достижении цели с учетом моральных и правовых норм и обязанностей (ОК-12);

способность критически переосмысливать накопленный опыт, изменять при необходимости вид и характер своей профессиональной деятельности (ОК-13);

способность к сотрудничеству, разрешению конфликтов, к толерантности; способность к социальной адаптации (ОК-14);

способность и готовность работать самостоятельно и в коллективе, руководить людьми и подчиняться (ОК-15);

способность понимать культуру социальных отношений, критически переосмысливать свой социальный опыт, готовность уважительно относиться к историческому наследию и культурным традициям (ОК-16);

способность утверждать принципы взаимопонимания и конструктивного диалога в отношениях между различными этносами и конфессиями, противодействовать проявлениям ксенофобии и экстремизма (ОК-17);

способность и готовность к осуществлению социально-значимых представлений о здоровом образе жизни (ОК-18);

способность понимать сущность и значение информации в развитии современного информационного общества, сознавать опасности и угрозы, возникающие в этом процессе, соблюдать основные требования информационной безопасности, в том числе защиты государственной тайны (ОК-19);

способность владения средствами самостоятельного, методически правильного использования методов физического воспитания и укрепления здоровья, готов к достижению должного уровня физической подготовленности для обеспечения полноценной социальной и профессиональной деятельности (ОК-20);

способность уважительно и бережно относиться к историческому наследию и многообразным культурным традициям, толерантно воспринимать социальные и культурные различия, взаимодействовать с представителями различных культур (ОК-21);

способность пользоваться современными средствами получения, хранения, обработки и предъявления информации; работать с базами знаний в глобальных компьютерных сетях для решения профессиональных и социальных задач, владеть необходимыми для этого компьютерными программами (ОК-22);

способность определять и анализировать основные этапы в истории искусств (по видам), разбираться в стилях и жанрах мирового искусства, анализировать художественные произведения, высказывать взгляды на современное состояние развития искусства (ОК-23).

б) профессиональными (ПК) (от ПК-1 до ПК-18), которые соответствуют ФГОС ВПО бакалавриата по направлению подготовки 032100 *«Востоковедение и африканистика»*.

- научно-исследовательская деятельность:

демонстрировать владение теоретическими основами организации и планирования научно-исследовательской работы (ПК-1);

способность применять знание цивилизационных особенностей регионов, составляющих афро-азиатский мир (ПК-2);

способность понимать, излагать и критически анализировать информацию о Востоке, свободно общаться на основном восточном языке, устно и письменно переводить с восточного языка и на восточный язык тексты культурного, научного, политико-экономического и религиозно-философского характера (ПК-3);

владение понятийным аппаратом востоковедных исследований (ПК-4);

- учебно-образовательная деятельность:

владение одним из языков народов Азии и Африки (помимо освоения различных аспектов современного языка предполагается достаточное знакомство с классическим (древним) вариантом данного языка, что необходимо для понимания неадаптированных текстов, истории языка и соответствующей культурной традиции) (ПК-5);

способность применять знание основных географических, демографических, экономических и социально-политических характеристик изучаемой страны (региона) (ПК-6);

умение создавать базы данных по основным группам востоковедных исследований (ПК-7);

умение обрабатывать массивы статистическо-экономических данных и использовать полученные результаты в практической работе (ПК-8);

- экспертно-аналитическая деятельность:

способность понимать и анализировать принципы составления проектов в профессиональной сфере на основе системного подхода, умение строить и использовать модели для описания и прогнозирования различных явлений, осуществлять их качественный и количественный анализ (ПК-9);

способность использовать знание принципов составления научно-аналитических отчетов, обзоров, информационных справок и пояснительных записок (ПК-10);

умение излагать и критически анализировать массив данных на восточном языке и представлять результаты исследований (ПК-11);

способность использовать понимание роли традиционных и современных правовых систем народов Азии и Африки в формировании политической культуры и менталитета народов афро-азиатского мира (ПК-12);

- практическая и организационная деятельность:

способность применять на практике знание теоретических основ управления в сфере контактов со странами афро-азиатского мира (ПК-13);

владение информацией об основных особенностях материальной и духовной культуры изучаемой страны (региона), понимание роли религиозных и религиозно-этических учений в становлении и функционировании общественных институтов, умение учитывать в практической и исследовательской деятельности специфику, характерную для носителей соответствующих культур (ПК-14);

способность использовать знание этнографических, этнолингвистических и этнопсихологических особенностей народов Азии и Африки и их влияния на формирование деловой культуры и этикета поведения (ПК-15);

способность пользоваться навыками критического анализа и практического применения знаний по актуальным проблемам развития афро-азиатского мира, решение которых способствует укреплению дипломатических позиций, повышению экономической безопасности и конкурентоспособности Российской Федерации (ПК-16);

способностью работать в международных проектах по тематике специализации (ПК-17);

способностью участвовать в деятельности профессиональных сетевых сообществ по конкретным направлениям (ПК-18);

овладение понятийным аппаратом в области методологии и технологии обучения искусству, психологии и педагогики художественного творчества; способность анализировать основные факторы формирования современного языка, особенностей и перспектив развития искусства (ПК-19);

навыки в создании компьютерных баз данных о различных видах художественного творчества и культурной деятельности (ПК-20).

- в культурно-просветительской деятельности

умение провести исследования закономерностей развития искусства, подготовить публикации (статьи, эссе, методические рекомендации и т. п.), выступления с использованием современных социальных, психолого-педагогических и информационных технологий, необходимых технических средств и коммуникаций (ПК-21);

навыки создания компьютерных баз данных и участия в исследовательских проектах в сфере методологии науки, методики преподавания, истории и теории искусства в рамках открытого научно-образовательного и культурно-просветительского процесса (ПК-22);

способность к взаимодействию с многонациональным академическим сообществом в интересах освещения фундаментальных и прикладных исследований в сфере искусства и образования (ПК-23).

в) специальными (СК) (от СК-1 до СК-5), которые соответствуют ФГОС ВПО бакалавриата по направлению подготовки 032100 «Востоковедение и африканистика».

способность рассматривать художественный аспект произведений искусства в социальном, культурном и историческом контексте как единство формы и содержания (СК-1);

способность воссоздавать архитектонику произведения искусства: фиксировать главные признаки его замысла, стилистики, исполнительских особенностей (СК-2);

способность выявлять систему ценностных ориентаций социума, определять его эстетические, духовные потребности в конкретном творческом продукте (СК-3);

творческое использование специальной литературы как в избранном виде искусства, так в смежных видах (СК-4);

способность проследить эволюцию художественных явлений в разные исторические периоды (СК-5).

В результате освоения дисциплины обучающийся должен:

знать:

- основные тенденции развития корейской культуры; взаимодействие и связь между различными видами корейского искусства; главные памятники корейского искусства древности и средневековья; их место в мировом художественном процессе, связь с исторической действительностью, общим развитием гуманитарных знаний, с религиозными, философскими, эстетическими идеями конкретного исторического периода;

- особенности выразительных средств и художественного языка произведения; природу искусств и их видовую специфику;

- методологию научного исследования корейского искусства, его стилевую и жанровую типологию;

- закономерности структурной организации произведений искусства Кореи; взаимосвязь традиций и инноваций в искусстве;

- связь теории искусства с практикой; деятельность ведущих отечественных и зарубежных искусствоведов, внесших большой вклад в развитие истории и теории искусства Кореи;

уметь:

- анализировать на основе полученных знаний конкретные произведения корейского искусства и художественные процессы;

- обосновывать и выражать свою позицию по отношению к историческому прошлому, художественной культуре Дальнего Востока;

- атрибутировать и анализировать памятники культуры и искусства Кореи; рецензировать художественные произведения и работать со специальной искусствоведческой литературой;

владеть:

- методиками выявления источников по истории искусств и работы с библиографическим материалом, навыками использования современных электронных носителей;

- методикой анализа художественного стиля и произведений искусства Кореи; навыками научной и методической работы;

- методикой исследования творческого процесса создания произведения корейского искусства.

В результате освоения дисциплины обучающийся должен:

знать современные теории и концепции, касающиеся истории и теории корейского искусства древности, средних веков и Нового времени;

уметь оперировать категориальным аппаратом искусствоведения и истории искусства Кореи;

владеть категориальным аппаратом искусствоведения (в том числе, и сравнительного) и истории культуры; методиками искусствоведческого, филологического, историко-культурного и сравнительно-исторического анализа, навыками изучения искусствоведческих явлений в широком историко-культурном контексте.

4. Структура и содержание дисциплины. Общая трудоемкость дисциплины составляет 396 часов (по 1-му календарному модулю 6 зач. ед., или 216 часов).

№ п/п	Раздел дисциплины	Семестр	Неделя семестра	Виды учебной работы, включая самостоятельную работу студентов и трудоемкость (в часах)			к/раб. студента	Формы текущего контроля успеваемости (по неделям семестра) Форма промежуточной аттестации (по семестрам)
				лекционные зан.	Се-мин. зан.	сам. раб. студента		
		1	1-18					
	Календарный модуль 1		18	36	36	72		
	<i>Дисциплинарный модуль 1</i>	1	1	6	6	12		
	Тема 1. Древнейшие художественные памятники на территории Корейского полуострова		1	2	2	4		
	Тема 2. Памятники государств Силла, Когурё, Пэкче		2	4	4	8		
							0,5	Контрольная работа

								<i>№ 1</i>
	<i>Дисциплинарный модуль 2</i>	1	3-9	14	14	28		
	Тема 3. Градостроительство и архитектура		3	2	2	4		
	Тема 4. Дворцовая и храмовая архитектура		4	2	2	4		
	Тема 5. Садово-парковое искусство		5	2	2	4		
	Тема 6. Погребальная и храмовая скульптура, мелкая пластика		6-7	4	4	8		
	Тема 7. Корейско-буддийское культовое изобразительное искусство. Пещерные монастыри и скальные храмы		8-9	4	4	8	<u>0,5</u>	
							<u>0,5</u>	<i>Контрольная работа № 2</i>
	<i>Дисциплинарный модуль 3</i>	1	10-11	4	4	8		
	Тема 8. Музыкальное искусство Кореи		10-11	4	4	8		
							<u>0,5</u>	<i>Контрольная работа № 3</i>
	<i>Дисциплинарный модуль 4</i>	1	12-13	4	4	8		
	Тема 9. Изобразительное искусство Кореи		12-13	4	4	8		
							<u>1</u>	<i>Контрольная работа № 4</i>
	<i>Дисциплинарный модуль 5</i>	1	14	2	2	4		
	Тема 10. Декоративно-прикладное искусство Кореи		14	2	2	4		
							<u>1</u>	<i>Контрольная работа № 5</i>
	<i>Дисциплинарный модуль 6</i>	1	15-16	4	4	8		
	Тема 11. Зрелищные виды искусства и театральные традиции Кореи		15-16	4	4	8		
							<u>1</u>	<i>Контрольная работа № 6</i>
	<i>Дисциплинарный модуль 7</i>	1	17	2	2	4		
	Тема 12. Национальное кулинарное искусство Кореи		17	2	2	4		
	Итоговый контроль	1	18	36	36	72		<i>Выставление рейтинговой оценки по календарному модулю</i>

5. Образовательные технологии

В соответствии с требованиями ФГОС ВПО по направлению подготовки реализация компетентностного подхода в преподавании дисциплины «Искусство стран Дальнего Востока (Корея)» предусматривает широкое использование в учебном процессе активных и интерактивных форм проведения занятий: лекции, практические, самостоятельные и семинарские занятия.

Данный курс можно рассматривать как важный информационный ресурс в развитии историко-культурологической проблематики, активно разрабатываемой в последнее время на отделении востоковедения.

В системе гуманитарной подготовки востоковедов-бакалавров курс «Искусство стран Дальнего Востока (Корея)» выполняет важную теоретико-познавательную и культурно-воспитательную функции, формируя у студентов системное представление о причинно-следственных закономерностях возникновения и развития различных жанров, форм и видов искусства обширного региона.

Освоение материала в предлагаемом учебном курсе поможет оценить учащимся сегодняшний уровень развития искусствоведения и обозначить конкретные направления современных исследований. Отличительной чертой данной программы является комплексный подход к изложению различных смысловых частей курса и попытка сгруппировать материал в некоторые общие блоки и модули со сходным логическим построением.

В соответствии с требованиями ФГОС ВПО по направлению подготовки к реализации компетентностного подхода данная разработка предусматривает широкое использование в учебном процессе активных и интерактивных форм проведения занятий в сочетании с внеаудиторной работой. Методика занятий в значительной степени подразумевает практико-ориентированный подход, что способствует формированию особой коммуникативной культуры бакалавра-востоковеда, профессионально ориентированного в теоретических вопросах современного востоковедения, искусствоведения и культурологии. В рамках данного учебного курса предусмотрены встречи с представителями профильных специальностей российских и зарубежных вузов, государственных и общественных организаций, мастер-классы экспертов и специалистов.

Данная разработка в сочетании с формой подачи материала позволит студентам ориентироваться в современном информационном потоке, и будет способствовать выполнению поставленной в Программе развития НГУ задачи на ознакомление учащихся с технологией обработки, хранения и передачи информации.

6. Оценочные средства для текущего контроля успеваемости, промежуточной аттестации по итогам освоения дисциплины и учебно-методическое обеспечение самостоятельной работы студентов.

Оценка результатов обучения осуществляется в ходе текущего, промежуточного и итогового контроля.

Текущий контроль осуществляется в устной и письменной форме и связан, в том числе, с проверкой самостоятельной работы бакалавров. Формы текущего контроля:

- коллективное / парное / групповое / индивидуальное собеседование по выполненным домашним заданиям, анализ результатов самостоятельной работы студентов;
- проверка законспектированной литературы / составленных тезисов / подготовленных выписок, опорных конспектов, таблиц, схем, конспектов / фрагментов;
- проверка и обсуждение подобранных искусствоведческих источников, выполненного анализа исследовательской литературы;
- ролевая или деловая, имитационная игра – проведение в учебной аудитории дискуссии (дебатов);
- домашняя или аудиторная контрольная работа;
- коллоквиум;
- анализ презентаций, подготовленных студентами;
- составление таблиц, схем;
- рефераты, эссе, доклады, сообщения.

Промежуточный контроль осуществляется в письменной форме в виде аудиторных тестовых заданий по результатам каждой темы. Кроме того, в качестве домашних контрольных работ бакалаврам предлагается конспектирование научной литературы по проблемам практических занятий, подготовка презентаций по обсуждаемым вопросам. Презентация может рассматриваться как защита проекта и выступает формой промежуточного контроля.

Формой **итогового контроля** с соответствии с учебным планом в обоих семестрах является экзамен.

Дисциплинарный модуль 1

Контрольная работа № 1 по теме «Древнейшие художественные памятники на территории Корейского полуострова»

1. Охарактеризуйте место корейского искусства в контексте дальневосточной культуры.
2. Напишите один из вариантов периодизации истории Кореи.

3. Расскажите о влиянии Китая и конфуцианства на Корейский полуостров.
4. Какие группы памятников относят к древнейшим на территории Кореи. Охарактеризуйте их особенности.
5. Охарактеризуйте памятники эпохи Трех государств.

Обязательные источники

Ким Бусик. Исторические записи Трех государств (Самгук саги) /Пер. с кор. и ком. М. Н. Пака и Л. Р. Концевича. М., 1959 (кн. 1), М., 1995 (кн. 2), М., 2000 (кн. 3).

Рекомендуемая исследовательская литература:

Ван Пэйсинь. Лэлан вэньхуа: и муцзан вэй чжунсиньдэ каогусюэ яньцзю [王培新。乐浪文化：以墓葬为中心的考古学研究] Культура Лолана: Археологические исследования, в которых за основу взяты погребения. Пекин: Кэсюэ чубаньшэ, 2007. 175 с.

Глухарева О. Н. Искусство Кореи с древнейших времен до конца XIX в. М.: Искусство, 1982. 255 с.

Джарылгасинова Р.Ш. Древние когурёсцы. М., 1972.

Джарылгасинова Р.Ш. Этногенез и этническая история корейцев по данным эпиграфики ("Стелла Квангэтхо-вана"). - М.: Первое марта, 2010. - 252 с. (Серия "Российское корееведение в прошлом и настоящем". - Т.8).

История Кореи периода Трех государств – Когурё, Пэкче и Силла (I в. до н.э. – VII в. н.э.) // Единство. 2003, № 2/34. С. 30–32.

Ким Вон Бон, Ан Хви Джун. Хангук мисуль-ый ёкса: сонса сидэ-эсо чосонсидэ ккаджи (История корейского искусства с древности до эпохи Чосон). Сеул, 2003.

Корейское классическое искусство: Сб. статей / Сост. Л. И. Киреева; отв. ред. Л. Р. Концевич. М.: ГРВЛ, 1972. 175 с.

У истоков корейской государственности: история Древнего Чосона (VII – II вв. до н.э.) // Единство. 2003, № 1/33. С. 36–37.

Чин Хын Соп, Кан Кён Сук, Пён Ён Соп, Ли Ван У. Хангук мисульса (История корейского искусства). Сеул, 2006.

An Encyclopaedia of Korean Culture / Ed. by Suh Cheong-Soo. Seoul: Hansebon, 2004. 798 p.

Kim Won-Yong. Art and archaeology of Ancient Korea. Seoul: Taekwang Pub. Co., 1986. 416 p.

Korean Arts of the Eighteenth Century: Splendor and Simplicity / Ed. by Kim Hongnam. N. Y.:

Weatherhill, 1993. 239 p.

Portal J. Korea: Art and Archaeology / British Museum Press. N. Y.: Thames & Hudson, 2000. 240 p.

Seckel D. Some Characteristics of Korean Art // Oriental Art, 1977. Vol. 23, no. 1. P. 52–61.

Seckel D. Some Characteristics of Korean Art II. Preliminary Remarks on Yi Dynasty Painting // Oriental Art, 1979. Vol. 25, no. 1. P. 652–73.

Дисциплинарный модуль 2

Контрольная работа № 2 по теме «Дворцовая и храмовая архитектура Кореи»

1. Назовите причины успешной адаптации буддизма на корейском культурном фоне.
2. Перечислите знаменитые дворцовые ансамбли Кореи.
3. Охарактеризуйте устройство классического буддийского храма.
4. Охарактеризуйте особенности скульптурного убранства храмов.
5. Расскажите о трансформации сюжетов буддийской живописи в период с древности до эпохи Чосон.
6. Какие неоконфуцианские принципы нашли отражение в архитектуре Кореи.

Рекомендуемая исследовательская литература:

Буддийские и центральноазиатские мотивы в живописи древнекогурёских гробниц // История и культура Востока Азии. Т. 1. Центральная Азия и Тибет. Материалы конф. — Новосибирск: Наука СО, 1972. С. 88–90.

Волков С.В. Ранняя история буддизма в Корею (сангха и государство). М., 1985.

Глухарева О.Н. Архитектура Кореи. / Всеобщая история архитектуры: В 10 т. М., 1970. Т.1.

Ким Дженки. Архитектура корейского народа. / Советская архитектура, 1952. №2.

Марченко Ю. Ф. Выдающиеся пагоды Кореи. М., 2000.

Пэ Ёнхиль. Масштабная выставка шедевров буддийской живописи эпохи Корё: долгая дорога домой // Корейская культура и искусство (Кореана). Сеул: издательство Корейского фонда, 2011. Т. 7, №1. С. 36–43.

Тян В.Д. Буддийские храмы средневековой Кореи. М., 2001. 170 с.

Joseon Buddhist Paintings: Elucidating the world of Truth // Culture and I. Seoul, Samsung Foundation of Culture, 2012. Vol. 94. P. 42–48.

Дисциплинарный модуль 3

Контрольная работа № 3 по теме «Музыкальное искусство Кореи»

1. Представьте классификацию и основные жанры традиционной корейской музыки.
2. Расскажите об истоках обрядовой музыки.
3. В чем состоят особенности корейской музыкальной теории.
4. Охарактеризуйте как источник «Книгу о музыкальных канонах» («Акхак квебом») XV в.

Рекомендуемая исследовательская литература:

Виноградова Н. А. Китай, Корея, Япония. Образ мира в искусстве. М., 2010.

Концевич Л. Р. Корейская музыка. Режим доступа: http://www.enc-dic.com/enc_music/Korejskaja-Muzyka-3648.html (дата обращения 21.02.11).

Сисаури В. И. Церемониальная музыка Китая и Японии. СПб: СПбГУ, 2008. 290 с.

У Ген-Ир. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония). СПб., М., Краснодар. 2011.

Дисциплинарный модуль 4

Контрольная работа № 4 по теме «Изобразительное искусство Кореи»

1. Охарактеризуйте особенности восприятия процесса создания картин дальневосточными художниками.
2. Расскажите о корейских стилях живописи и их отличии от китайских.
3. Назовите знаковые фигуры в корейском изобразительном искусстве.
4. Предложите периодизацию развития корейской живописи.
5. Охарактеризуйте особенности стиля *мунъинхва*.
6. Расскажите о философии хангыля.

Рекомендуемая исследовательская литература:

Глухарева О. Н. Искусство Кореи. М., 1982.

Киреева Л. И. Альбом жанровых сцен Син Юн бока / Вопросы филологии стран Азии и Африки. Л., 1971. Вып. 1. С.178-185.

Киреева Л. И. Мунбан сау – «Четыре друга кабинета учёного» // Проблемы истории, филологии, культуры. Выпуск XI . Москва-Магнитогорск. 2001. С. 223-251.

Киреева Л. И. Об организации пространства в корейской традиционной пейзажной

Киреева Л. И. Феномен Пэк Намчжуна (корейский художник в контексте мировой культуры) // Вестник МаГУ. Выпуск 1. Магнитогорск, 2000, С. 230-237

Киреева Л. И. Назидательные картинки на створках корейской ширмы // Восточная кол-лекция, зима 2008, №4 (35).

Киреева Л.И. Корейское классическое искусство. Москва: Наука, 1972. 94 с.

Корейское классическое искусство. Сб.ст. М.,1972, 175 с.

Елисеева И. А. Минхва или низовые формы корейской живописи // Гос. музей Востока. Научные сообщения. Вып. XXII. Проблемы искусства Восточной и Юго-Восточной Азии. М., 1996. С.55-75.

Соколов-Ремизов С. Н. Литература. Каллиграфия. Живопись. М.: Наука, 1985, 310 с.

Cheong Hyeonmin. Modern Korean Ink Painting. Hollym Corp., 2006. 158 p.

Climpse into Korean Modern Painting. Seoul, 1998, 461 pp.

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

Дисциплинарный модуль 5

Контрольная работа №5 по теме «Декоративно-прикладное искусство Кореи»

1. Перечислите наиболее значимые художественные промыслы и ремесла Кореи.
2. Расскажите о типологии корейского жилища.
3. Расскажите об организации пространства в корейском традиционном доме.
4. Расскажите об эстетических функциях и особенностях корейской мебели.

Рекомендуемая исследовательская литература:

Воробьев М. В. Очерки культуры Кореи. СПб., 2002.

Ланьков А. Н. Традиции и современность в интерьере современного южно-корейского городского жилого дома / Вестник Центра корейского языка и культуры. Вып. 1. СПб. 1996. С. 175-187.

Пак Хёнсук. Ким Ёнгхи. Тот, кто знает, как вдохнуть жизнь в нефрит // Корейская культура и искусство (Кореана). Сеул: издательство Корейского фонда, 2010. Т. 6, №1. С. 46–51.

Пак Хёнсук. Мастер Чон Ёнбок: расширяя границы традиционного лакового искусства // Корейская культура и искусство (Кореана). Сеул: издательство Корейского фонда, 2011. Т. 7, №3. С. 24–29.

Пак Хёнсук. Ким Ильман и его совершенные «онги» // Корейская культура и искусство (Кореана). Сеул: издательство Корейского фонда, 2011. Т. 7, №3. С. 64–69.

Чон Ёнгён. Образы традиционной Кореи в «мягком интерьере» // Корейская культура и искусство (Кореана). Сеул: издательство Корейского фонда, 2011. Т. 7, №3. С. 14–19.

Чон Ёнгён. И Юн-син и ее особенная керамика для обычной жизни // Корейская культура и искусство (Кореана). Сеул: издательство Корейского фонда, 2011. Т. 7, №3. С. 20–23.

Byung-Ok Chun. Decorative Disigns in the Houses of Chosun Dynasty Period. Seoul, 1988.

Yoon Bok Cha. Korean Furniture and Culture. Seoul. 1988.

Дисциплинарный модуль 6

Контрольная работа № 6 по теме «Зрелищные виды искусства и театральные традиции Кореи»

1. Расскажите о становлении корейского театра.
2. Какое влияние на корейскую театральную традицию оказал русский и американский театр.
3. Расскажите о боевых искусствах Кореи.
4. Перечислите корейские традиционные танцы.
5. Охарактеризуйте влияние философии неошаманизма на корейскую современную хореографию.

Рекомендуемая исследовательская литература:

Ан Сон Хи и др. Корейский танец. М., 1956.

Ким Намсу. Хореограф Ан Ынми: неошаманизм XXI века. Сеул: издательство Корейского фонда, 2010. Т. 6, №1. С. 40–45.

Korean Cultural Heritage, Seoul, 1994.

V.I Fine Arts. 299 pp.

V.II Thought and Religion. 265 pp.

V.III Performing Arts. 256 pp.

Дисциплинарный модуль 7

Рекомендуемая исследовательская литература:

E Soon Choi, Ki Yull Lee. Practical Korean Recipes. Seoul, 1980.

Han Chung-hea. Traditional Korean Cooking. Seoul, 1986.

Hyun J. The Korean Cookbook. Seoul, 1993.

Shim Doo Bo. Hybridity and the rise of Korean pop culture in Asia, Media, Culture and Society, January 2006, Vol. 28, no. 1, pp. 25–44.

Вопросы к экзамену

1. Основные этапы и особенности культурного развития Кореи.
2. Древнейшие художественные памятники на территории Корейского полуострова.
3. Архитектура корейского жилого дома.
4. Корейские музыкальные и танцевальные жанры.
5. Стилистические особенности корейской народной живописи.
6. Корейская академическая живопись, ее сходство и отличие от китайских прототипов.
7. Буддийские храмовые комплексы Кореи.
8. Буддийская скульптура Кореи.
9. Дворцовые ансамбли периода династии Ли.
10. Эстетическая концепция корейского сада.
11. Искусство корейских керамистов.
12. Развитие национальных эстетических традиций в современном корейском дизайне.
13. Особенности корейской кухни
14. Этапы развития корейского кинематографа
15. «Корейская волна» и современное корейское искусство

7. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины

В ходе проведения занятий предполагается просмотр ряда обучающих фильмов. Видеоряды записаны на компакт-диски и хранятся в Корейском Центре НГУ.

Материально-техническое обеспечение дисциплины

Для обеспечения дисциплины необходим соответствующий аудиторный фонд, мультимедийный проектор, DVD player для проведения лекционных и разного рода практических занятий. Специализированная аудитория для чтения лекций с использованием мультимедийного проектора для показа слайдов, а также интерактивной доски. В распоряжении преподавателя и студентов находятся также компьютерные классы УВЦ, укомплектованные минимум 10-12 компьютерами каждый, объединенными в сетевую структуру, с выходом в Интернет. Во время занятий обеспечен также доступ студентов к электронной библиотеке и сети Интернет.

РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОРГАНИЗАЦИИ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ

Освоение дисциплины «Искусство стран Дальнего Востока (Корея)» предполагает модульно-рейтинговое обучение, то есть учебный процесс строится по модульному принципу и успеваемость студентов оценивается по рейтинговой системе.

Модульное построение учебного процесса

Модуль – это часть рабочей программы дисциплины, имеющая логическую завершенность и несущая определенную функциональную нагрузку.

Состав модуля дисциплины определяется с учетом:

- требований к содержанию изучаемой дисциплины согласно действующих ГОС ВПО;
- разумного сочетания аудиторной нагрузки и самостоятельной работы;
- установления необходимой последовательности изучения дисциплины, не допускающей изучения какой-либо темы до того, как будут освоены темы, на которых она базируется;

В объем дисциплины в обязательном порядке включаются часы на выполнение аудиторной работы, самостоятельной работы студентов и подготовку к контролю знаний.

Модульная учебная рабочая программа по искусству Кореи четко регламентирует как аудиторную, так и самостоятельную части освоения материала.

Рабочая программа по искусству Кореи структурируется по дисциплинарным модулям, указываются наименования тем, входящих в каждый дисциплинарный модуль, и общий объем часов по видам учебных занятий и самостоятельной работы. Из общего объема часов, предусмотренных в рабочем учебном плане на проведение практических занятий, выделяется время в конце каждого дисциплинарного модуля для проведения промежуточного контроля знаний, а также время для проведения итогового контроля – подведения итогов текущей работы и промежуточных контролей по дисциплинарным модулям.

Рейтинговая система оценки качества учебной работы студентов

Рейтинговая система оценки успеваемости студентов обеспечивает объективный и комплексный подход при оценивании знаний, позволяет усилить мотивацию учебной деятельности путем более четкой дифференциации оценки результатов учебной работы каждого студента, что способствует повышению качества обучения.

Студент своевременно информируется преподавателем об изменении своего рейтинга, что является одним из основных факторов активизации его самостоятельной работы.

Результаты всех видов учебной деятельности студентов оцениваются рейтинговыми баллами. Максимальное количество их равно **100**. Для получения положительной оценки необходимо набрать не менее **60** баллов.

При изучении студентом учебной дисциплины рейтинговые баллы распределяются по дисциплинарным модулям в зависимости от их значимости и трудоемкости. *Рейтинговая оценка по дисциплинарному модулю* складывается из количества баллов, набранных за текущую работу и полученных при промежуточном контроле.

По результатам *текущей работы* по дисциплине в течение всех дисциплинарных модулей студент должен набрать **от 40 до 60 баллов**, по промежуточным контролям – **от 20 до 40** баллов. Сумма минимальных границ диапазонов всех дисциплинарных модулей должна составлять **60** баллов, а максимальных - **100** баллов.

В рабочей программе по дисциплине определяются виды текущей работы и формы проведения промежуточных контролей, диапазоны рейтинговых баллов дисциплинарных модулей, с выделением баллов за текущую работу по видам и промежуточные контроли. При распределении баллов по видам текущей работы учитывается количество практических занятий, степень сложности учебного материала.

В течение дисциплинарного модуля преподаватель проставляет баллы за все виды текущей работы в журнале оценки знаний студентов. После окончания дисциплинарного модуля в журнале оценки знаний студентов преподаватель выставляет суммарные баллы за текущую работу и промежуточный контроль. Дисциплинарный модуль считается изученным, если студент набрал количество баллов согласно установленному диапазону.

За активность на занятиях студенту может быть добавлено до 3 баллов в каждом дисциплинарном модуле.

За нарушение сроков выполнения текущей работы по видам, за отказ отвечать на практических занятиях и т.д. студент получает «штрафы» в виде уменьшения набранных баллов. Размер штрафов устанавливается в пределах баллов, начисляемых за соответствующий вид текущей работы. Неявка на практические занятия и на промежуточный контроль (отказ от него) оценивается нулевым баллом. При проведении промежуточного контроля преподаватель имеет право добавить вопросы по пропущенным студентом темам занятий дополнительно к общему для всех варианту заданий.

Студент, не изучивший дисциплинарный модуль, допускается к изучению следующего дисциплинарного модуля. Если студент не изучил дисциплинарный модуль по уважительной причине, то ему предоставляется возможность добора баллов. Если студент не изучил дисциплинарный модуль без уважительной причины, то ему предоставляется возможность добора баллов только с разрешения преподавателя. Студент обязан отчитаться по задолженностям за дисциплинарные модули (по отдельным темам дисциплины) во время текущих консультаций или дополнительных занятий по добору баллов до итогового контроля.

Изучение учебной дисциплины заканчивается практическим занятием. На последнем практическом занятии проводится итоговый контроль. Во время итогового контроля преподаватель подводит итоги текущей работы и промежуточных контролей по дисциплинарным модулям, объявляет студентам общее количество набранных баллов.

Если студент желает повысить рейтинговую оценку по дисциплине, то он обязан заявить об этом преподавателю на итоговом контроле. Дополнительная проверка знаний осуществляется преподавателем в течение недели после итогового контроля, при этом преподаватель должен ориентироваться на те темы дисциплины, по которым студент набрал наименьшее количество баллов. Полученные баллы учитываются при определении рейтинговой оценки. Если студент во время дополнительной проверки знаний не смог повысить рейтинговую оценку, то ему сохраняется количество баллов, набранных ранее в течение календарного модуля.

Для получения зачета по дисциплине сумма баллов студента по дисциплине за весь срок обучения должна быть 60 и более баллов при условии изучения всех дисциплинарных модулей.

Для получения экзаменационной оценки (или дифференцированного зачета) сумма баллов за дисциплинарные модули должна составлять от 60 до 72 баллов для оценки «удовлетворительно», 73-86 баллов для оценки «хорошо», 87-100 баллов для оценки «отлично».

Студенту, не набравшему минимального количества рейтинговых баллов в календарном модуле (60) до итогового контроля, т.е. получившему «неудовлетворительно», предоставляется возможность добора баллов по дисциплинарным модулям в течение двух недель после окончания изучения дисциплины.

Если в течение двух недель студент не набрал необходимого количества баллов для получения положительной оценки, то назначается комиссия по приему академических задолженностей с обязательным участием заведующего кафедрой, срок ликвидации академических задолженностей – июнь текущего учебного года. Результаты ликвидации академических задолженностей также оцениваются в рейтинговых баллах по принятой шкале.

Основные функции участников модульно-рейтинговой системы

Участниками модульно-рейтинговой системы являются студенты, преподаватели.

Студенты:

- знакомятся с содержанием рабочей программы учебной дисциплины «Искусство стран Дальнего Востока (Корея)» с целью организации самостоятельной работы по освоению учебной дисциплины;

- выполняют все виды учебной работы (включая самостоятельную) в течение периода изучения дисциплины и отчитываются об их выполнении в сроки, установленные в рабочей программе учебной дисциплины.

5.3. Преподаватели:

- разрабатывают рабочую программу учебной дисциплины;

- знакомят студентов в начале изучения дисциплины с условиями изучения дисциплины по рейтинговой методике. При этом студентам сообщается количество модулей согласно рабочей программе дисциплины, виды и объём учебной работы, охватываемой каждым модулем, весовые коэффициенты модулей и видов учебной работы, сроки и формы проведения контрольных точек, проводится обзор необходимой литературы.

- формируют пакеты необходимых учебно-методических материалов для обучения и контроля знаний студентов;

- самостоятельно выбирают формы и методы преподавания дисциплины и контроля качества знаний студентов;

Рейтинговая оценка по дисциплине – это оценка знаний студентов, которая складывается из количества баллов, набранных за *текущую работу* и полученных при *промежуточных контролях* по совокупности дисциплинарных модулей. Максимальный рейтинг по дисциплине – 100 баллов, соответствует 100% освоения студентом всех видов работ на высоком качественном уровне.

Текущая работа – постоянно накапливаемая оценка результатов обучения студента непосредственно в процессе освоения дисциплины, формируемая из оценок таких элементов, как: а) посещаемость занятий (отношение посещенных занятий к их общему количеству); б) успеваемость на занятиях, оцениваемую через: активное участие в ходе занятия; результаты подготовки к семинарскому занятию; высокое качество выполнения поставленных задач; способность самостоятельно и в отведенный срок решать новые задачи;

Максимальное число баллов за текущую работу варьируется в пределах от 40 до 60 баллов и не должно превышать 60% общего рейтинга.

Промежуточный рейтинг определяется в процессе *промежуточного контроля* (самостоятельные, контрольные работы, презентации) по итогам освоения каждого модуля. Основная цель каждого промежуточного контроля – мониторинг успеваемости, принятие корректирующих воздействий по улучшению качества образования.

Максимальное число баллов, присваиваемых за все формы промежуточного контроля в процессе обучения, -- от 20 до 40 баллов и не должно превышать 40% общего рейтинга.

Система штрафов и бонусов

Для дополнительной мотивации студентов возможно использование системы штрафов за непосещение занятий и пассивное участие в образовательном процессе, несвоевременную сдачу выполненных заданий, и бонусов за повышенную активность, а также другие особые достижения в процессе обучения.

За пропуски занятий – минус N баллов, где N – количество пропущенных академических часов.

За несвоевременную сдачу выполненных заданий – минус 3 балла максимум (в дисциплинарном модуле)

За повышенную активность, а также другие особые достижения в процессе обучения до 3 баллов максимум (в дисциплинарном модуле)

При этом максимально возможная сумма штрафных/бонусных баллов, уменьшающих/увеличивающих текущий рейтинг студента, не должна превышать 10% общего рейтинга.

В течение всего семестра ведется раздельный учет успеваемости по видам работ (самостоятельная, аудиторная). При этом успеваемость может фиксироваться в классических оценках, а текущий рейтинг успеваемости – в баллах – определяется как среднее арифметическое оценок, полученных на проведенных ранее занятиях. Минимальное количество оценок, обязательное к получению каждым студентом в каждом конкретном модуле по видам работ определяется учебным планом. При невыполнении студентом нормы по количеству набранных оценок, недостающие оценки заменяются цифрой 2.

При использовании модульно-рейтинговой системы оценки успешно освоившим дисциплину считается студент, набравший более 60% максимально возможного рейтинга.

Если студент по результатам обучения в семестре набрал менее 60% максимального рейтинга, то он считается задолжником по данной дисциплине.

ПРИМЕРНОЕ РАСПРЕДЕЛЕНИЕ РЕЙТИНГОВЫХ БАЛЛОВ ПО ДИСЦИПЛИНЕ «Искусство стран Дальнего Востока (Корея)»

Дисциплинарный модуль	Текущая работа	Промежуточный контроль	всего
Календарный модуль №1	40-60	20-40	60-100
№ 1	6-8	3-7	9-15
№ 2	8-12	3-7	11-19
№ 3	6-10	3-7	9-17
№ 4	10-16	4-7	14-23
№ 5	6-8	4-6	10-14
№ 6	4-6	3-6	7-12

СООТВЕТСТВИЕ РЕЙТИНГОВЫХ БАЛЛОВ И АКАДЕМИЧЕСКОЙ ОЦЕНКИ

<i>Общее количество набранных баллов</i>	<i>Академическая оценка</i>
Менее 60	2 (неудовлетворительно)
60-72	3 (удовлетворительно)
73-86	4 (хорошо)
87-100	5 (отлично)

Содержание дисциплины

КАЛЕНДАРНЫЙ МОДУЛЬ 1

Дисциплинарный модуль 1

Тема 1. Древнейшие художественные памятники на территории Корейского полуострова

Сосуды эпохи неолита. Ранние стоянки Тонсамдон, о. Йондо, г. Пусан; Осанни, уезд Янъян, пров. Канвондо. Типология керамики. Сосуды эпохи бронзы. Дольмены. Находки и погребения Лолана. Усыпальницы IV–VII вв. н. э. правителей и знати государства Когурё. Захоронения эпохи государства Силла. Отличительные особенности корейского искусства, сложившиеся на ранних этапах развития.

Тема 2. Памятники государств Силла, Когурё, Пэкче

«Самгук саги» Ким Бусика. Культура Кореи Периода трех государств. Вопрос сохранности памятников. Их классификация и типология. Крепостное и городское строительство. Устройство погребений Периода трех государств, погребальный инвентарь. Курганы «Золотых бубенцов» и «Разукрашенных туфель».

Дисциплинарный модуль 2

Тема 3. Градостроительство и архитектура

Философские принципы застройки традиционного корейского города. Геомантия – выбор удачного места для будущего жилища. Влияние архитектурных традиций Китая на Корею. Символика цвета в корейской архитектуре. Технологическая характеристика корейского жилого дома. Отопительная система *ондоль*. Элементы жилого ансамбля крестьянина и землевладельца янбана. Экологические и медицинские параметры жилого комплекса.

Жилой дом как модель корейского космоса. Его сакральная топография: домовый Сончжу, духи умерших членов семьи, дух земли, на которой стоит дом. Символические формы *начал ым—ян* и пяти первоэлементов (металл, дерево, вода, огонь и земля). Принцип разделения полов в корейской семье и его отражение в композиционном и декоративном решении жилого дома.

Пространственная композиция корейского интерьера. Светотеневая характеристика внутренних покоев. Особенности связи интерьера с экстерьером двора и сада.

Домашний интерьер как воплощение корейских этических нормативов. Доминанта практической целесообразности. Эстетика простых и строгих форм, сдержанный характер декора.

Корейская мебель: стационарные и переносные виды мебели, принципы и способы меблировки. Эстетические функции корейских ширм. Нормы развески настенных каллиграфических и живописных свитков.

Характерные отличия корейского интерьера от китайского и японского.

Тема 4. Дворцовая и храмовая архитектура

Особенности национального архитектурного мышления, предопределившие принципиальные изменения в художественном содержании форм китайского архитектурного канона в Корею.

Ансамбль монастыря *Пульгукса* в *Кёнджу*. Пагоды стиля *Силла*. Павильон *Тэунджон* монастыря *Судокса*, храм *Мурынсуджон* монастыря *Лусокса*, ансамбль монастыря *Хэинса*.

Корейские стилистические нюансы китайских прототипов дворцовых ансамблей. Дворец *Кёнбоккун*, дворец *Чхандоккун*, дворец *Чхангёнкун*.

Пхунсу – корейская версия китайской геомантии. Представление о *мендан* (благоприятных зонах) и жизненной энергии *ки*.

Теория и практика архитектурной реставрации в Республике Корея. Значение архитектурных восстановительных работ для культурной самоидентификации современных корейцев. Традиции национальной архитектуры в новейших архитектурных проектах.

Тема 5. Садово-парковое искусство

Типология корейских садов (придворные, монастырские, частные сады) и составляющие их элементы (водоемы, камни, насаждения).

История садоводческого искусства в Корее. Народные культы священных камней и деревьев. Парки при захоронениях. Пруд *Анапчи* и водный канал в ансамбле *Пусокджон* в *Кёнджу*. Запретные сады *пивон* в дворцовых комплексах династии *Ли* в Сеуле.

Корейский сад как модель традиционных представлений о мире: дуалистический принцип *ым-ян* - основа построения сада, нумерологические нормы композиционных решений, воплощение цветовой символики стран света, проявления анимистических верований, элементы конфуцианской и буддийской символики. Варианты психологических установок и требования комфорта. Традиционные наборы музыкальных и поэтических ассоциаций. Сценарии передвижения по саду.

Отличие эстетики корейского сада от китайских и японских садов.

Особенности корейской флористики и ее воссоздание ее традиций в Республике Корея.

Тема 6. Погребальная и храмовая скульптура, мелкая пластика

Функциональное назначение древне-корейской скульптуры. Периодизация развития корейской пластики и скульптуры. Образы и идеи известных памятников древности, эволюция сюжетов и языка. Особенности силласких и когурёских скульптур. Влияние сон-буддизма. Скульптура и пластика периодов Корё и Чосон. Эволюция образа Будды в корейской скульптуре.

Тема 7. Китайско-буддийское культовое изобразительное искусство. Пещерные монастыри и скальные храмы

Проникновение буддизма в Корею. Крупные буддийские центры в Корее. Архитектура буддийского храма. Влияние китайской буддийской архитектуры на корейскую. Период Объединенного Силла – время расцвета буддийского искусства в Корее. Устройство храма Камынса. Храмовое строительство в эпоху Корё и Чосон.

Дисциплинарный модуль 3

Тема 8. Музыкальное искусство Кореи. Теория, музыкальные жанры и инструменты

Периодизация музыкальной культуры согласно традиционной корейской историографии: музыка Древнего Чосона, музыка периода трех государств, музыка объединенного Силла, музыка Корё, музыка Чосон, музыка Новейшего времени. Корейские и китайские хроники как важные источники по истории музыкальной культуры. Роль коллективных ритуальных действий и народных празднеств в становлении и развитии музыкального искусства. Синкретичность песенно-танцевального искусства. Археологические памятники как важнейшие источники изучения древнего музыкального искусства.

Влияние музыкальной культуры южного Китая на корейское музыкальное искусство. Связи корейских музыкантов с Японией: становление японского искусства *гигаку* (музыка театра масок) под непосредственным влиянием корейской музыкальной культуры. Концерты дворцовых оркестров. Музыкально-танцевальные представления в масках *тхальчум*. Становление национальных жанров и появление национальных музыкальных инструментов (*комунго*, *каягым*

и др.). Основание в VII в. Управления по делам музыки «Ымсонсо». Распространение буддийской музыки (церемониальное буддийское песнопение *помпхэ*). Формирование *помпхэ* силлакского стиля. Укрепление конфуцианства как государственной идеологии. Классификации музыки по трем родам: *аак* («совершенная», «правильная музыка» – церемониальная и ритуальная музыка), *таньяк* («китайская музыка танского периода» – инструментальная музыка), *хьяньак* («местная музыка» – корейская национальная музыка). Роль вана Седжона Великого в создании национального музыкального искусства. Становление корейской народной драмы *пхансори*.

XIX–XX вв. – время проникновения в Корею европейской музыки. Распространение христианских гимнов. Образование двух корейских государств и двух вариантов национальной музыкальной культуры. Развитие национальной музыки *кугак* и европейской музыки *ьяньак*. Музыкальные стили: ритуальная, церемониально-банкетная музыка, военная музыка, классическая вокальная музыка, народная музыка.

Классификация и характеристика музыкальных инструментов, их сходство и отличие от китайских прототипов: цитра *каягым*, флейта *тэгым*, барабан *чанго*, гонг *квэнгвари*, хлопущикастаньеты *пак* и др. Влияние Кореи на японскую музыкальную культуру. Виды традиционной корейской музыки: музыка для высших слоев общества *чонак* и народная музыка *согак*. Особенности традиционной классификации корейской музыки. Роль импровизации в классической и народной музыке. Жанры *чонак*: конфуцианская ритуальная музыка, придворная ритуальная музыка, банкетная и военная музыка. Состав музыкальных ансамблей, варианты ритмических построений пьес.

Жанры *согак*: шаманская музыка, буддийская музыка, крестьянская музыка, сольная инструментальная музыка. Песенно-драматический жанр *пхансори* и особенности корейского вокализма. Место и значение традиционной музыки в современной культуре Республики Корея. Российско-корейские музыкальные контакты и связи. Проблемы восприятия традиционной корейской музыки западной аудиторией. Европейская музыкальная культура в творчестве современных корейских мастеров: Чон Мён Хун, Ханна Чжан, Сара Чжан, Шин Ён Ок.

Дисциплинарный модуль 4

Тема 9. Изобразительное и каллиграфическое искусство Кореи

Основные этапы развития и принципы живописи. Национальные особенности пластики и энергетики каллиграфических черт в разных каллиграфических почерках. Декоративная иероглифика *субок* и ее самобытная эстетика.

Этапы формирования и развития корейской живописи. Закономерности и способы переработки китайских изобразительных канонов корейскими художниками из придворной Академии художеств (Тохвасо или Тонхвасэ).

Эстетика анимизма как основа национального корейского пейзажа. Стилистическое отличие школ национальной пейзажной живописи от китайского пейзажа. Жанр *муньинхва* и его трансформация. Направление живописи художников-интеллектуалов (*муньинхва*) и его отличие от китайского прототипа – направления *вэньжэньхуа*. Эстетика стиля *муньинхва*. Трансформация китайского наследия на корейском культурном фоне в эпоху Чосон.

Корейская простонародная картина *минхва*. Живопись народных художников Кореи. Социальный тип народного художника. Магические, обрядовые и декоративные функции народной живописи, ее место в жизни различных сословий корейского общества. Особенности взаимовлияний академической живописи и живописи народных художников в Корее; их отличие от аналогичных процессов в Китае. Анимистическое содержание живописных образов и абстрактный характер художественной стилизации в народной живописи. Тема космизма в современной авангардной живописи Республики Корея.

Искусство корейской каллиграфии. Типология каллиграфических памятников. Взаимосвязь каллиграфии и живописи в культуре Кореи. Каллиграфия корейского алфавита *хангыль*. Влияние боевого стиля *тэкён* на корейскую каллиграфию. Виды почерков, каллиграфический инструментарий. Влияние каллиграфии Ван Сичжи и Чжао Мэнфу на каллиграфию корейских мастеров. Стили *гунчхе* и *панбончхе*. Этапы развития каллиграфической традиции. Древнейшие образцы каллиграфии. Каллиграфическое наследие корейских интеллектуалов эпохи Чосон. Произведения каллиграфа Ким Чонхи. Проявления взаимосвязи каллиграфии и живописи. Синкретизм дальневосточного искусства – причины и следствия. Современное корейское искусство и новый виток «корейской волны».

Дисциплинарный модуль 5

Тема 10. Декоративно-прикладное искусство Кореи

Государственная политика по поддержанию традиционных ремесел в Республике Корея. Изменения социального статуса ремесленного творчества: звание «мастер – достояние культуры». Современные центры традиционных ремесел в Республике Корея; пропаганда национальных ремесел в средствах массовой информации; музейная и выставочная деятельность. Место традиционных ремесел в образовательных программах всех уровней.

Традиционная профессиональная этика и культура труда корейского ремесленника.

Художественные ремесла. Резьба по камню, кости и дереву. Эмали, лаки, инкрустация. Ткачество, вышивки и вырезки, символика корейского орнамента. История развития ткачества. Керамика, типология и технология производства керамики древней и традиционной Кореи. Корейский фарфор. Региональные керамические традиции и гончарные промыслы современной Кореи. Техники декорирования и дизайна.

Художественные особенности творчества народных и придворных мастеров: эстетика материала, взаимосвязь декора и формы. Две концепции эстетического совершенства изделия: одна - абсолютная простота и природная естественность обычных форм, другая – яркая декоративность лаконичных абстрактных форм.

Символическое содержание корейского декора: знаки социальных различий, благожелательные и заклинательные символы (десять символов долголетия *сипчансэн*), буддистская символика. Типологическое сравнение корейского декоративно-прикладного искусства с китайским и японским искусством.

Дисциплинарный модуль 6

Тема 11. Зрелищные виды искусства и театральные традиции Кореи

Традиционный и современный корейский театр. Хореография и неошаманизм. Боевые искусства. Игровая культура и корейская чайная церемония, искусство благовоний. Чайный ритуал как отражение эстетики и философии чань-буддизма, его воздействие на традиционные искусства. Культура чая в Кореи. Этапы развития и осмысления Пути чая. Роль монастырей в истории чайного ритуала. Особенности корейского чайного ритуала. Корейское киноискусство, фотография. Семиотика корейского национального костюма.

Дисциплинарный модуль 7

Тема 12. Национальное кулинарное искусство Кореи

Национальные особенности обработки пищевых продуктов и их медицинские показатели. Технология приготовления соевой пасты и *кимчи* (квашеные овощи).

Корейское ежедневное меню, его полный курс и сокращенные варианты; праздничные календарные застолья (Новый год, праздник Урожая и Благодарения), обрядовые меню (свадебный стол, юбилей). Ритуальная пища (подношения душам умерших, жертвоприношения богам).

Краткая история и социальные аспекты корейской кухни.

Эстетика сервировки корейского стола и этика застольного поведения.

Типологическое сравнение корейской кухни с китайской и японской кулинарными традициями.

Корейская чайная церемония как воплощение эстетики буддистской школы *Сон*. Значение корейской традиции для формирования японского чайного ритуала и отличие от него. Возрождение национальной чайной церемонии в Республике Корея: ее элитарные, бытовые и туристические версии.

Роль национальной кухни по обеспечению культурной преемственности в условиях форсированной модернизации корейского общества в XX в.

Список литературы

Обязательная литература

Воробьев М. В. Древняя Корея (историко-археологический очерк). М.: Издательство восточной литературы, 1961. 194 с.

Бутин Ю.М. Древний Чосон (Историко-археологический очерк). Новосибирск, 1982.

Ван Пэйсинь. Лэлан вэньхуа: и муцзан вэй чжунсиньдэ каогусюэ яньцзю [王培新。乐浪文化：以墓葬为中心的考古学研究] Культура Лолана: Археологические исследования, в которых за основу взяты погребения. Пекин: Кэсюэ чубаньшэ, 2007. 175 с.

Виноградова Н. А. Китай, Корея, Япония. Образ мира в искусстве. М., 2010.

Волков С. В. Ранняя история буддизма в Корее (сангха и государство). М., 1985.

Воробьев М. В. Очерки культуры Кореи. СПб., 2002.

Гармонизм Ким Су. Каталог выставки. Сеул, 1993.

Глухарева О. Н. Архитектура Кореи // Всеобщая история Архитектуры: В 10 т. М., 1970. Т. 9.

Глухарева О. Н. Искусство Кореи. М., 1982. 255 с.

Глухарева О.Н. Искусство Кореи // Всеобщая история искусств: В 6 т. М., 1961. Т. 2. Кн. 2.

Джарылгасинова Р. Ш. Буддийские и центрально-азиатские мотивы в живописи корейских гробниц // Центральная Азия и Тибет. Новосибирск, 1975.

Дополнительная литература

Елисеева И. А. Минхва или низовые формы корейской живописи // Гос. музей Востока. Научные сообщения. Вып. XXII. Проблемы искусства Восточной и Юго-Восточной Азии. М., 1996. С.55-75.

Исторические памятники Кореи. Пхеньян, 1980.

Каневская Н. А. Искусство Кореи. М., 1990.

Ким Вон Бон, Ан Хви Джун. Хангук мисуль-ый ёкса: сонса сидэ-эсо чосонсидэ ккаджи (История корейского искусства с древности до эпохи Чосон). Сеул, 2003.

Киреева Л. И. Альбом жанровых сцен Син Юнбока // Вопросы филологии стран Азии и Африки. Вып. 1. Л., 1971. С.178-185.

Киреева Л. И. Металлический декор традиционной корейской мебели // Вестник центра корейского языка и культуры. Вып.7., СПб., 2004. С. 174-182

Киреева Л. И. Мунбан сау – «Четыре друга кабинета учёного» // Проблемы истории, филологии, культуры. Выпуск XI . Москва-Магнитогорск. 2001. С. 223-251

Киреева Л. И. Об организации пространства в корейской традиционной пейзажной живописи // Уч. записки ЛГУ вып. 28. Востоковедение, Т. 12. Л., 1986.

Киреева Л. И. Феномен Пэк Намчжуна (корейский художник в контексте мировой культуры) // Вестник МаГУ. Выпуск 1. Магнитогорск, 2000, С. 230-237

Корейская живопись сегодня. Пхеньян, 1980.

Корейская художественная галерея. Пхеньян, 1978.

Корейское классическое искусство. Сб. ст. М., 1972. 175 с.

Корейское классическое искусство. Сб.ст. М., 1972.

Корейское классическое искусство: Сб. статей / Сост. Л. И. Киреева; отв. ред. Л. Р. Концевич. М.: ГРВЛ, 1972. 175 с.

Марков В. М. Республика Корея. Традиции и современность в культуре второй половины XX века. Взгляд из России. Владивосток, 1999.

Марченко Ю. Ф. Выдающиеся пагоды Кореи. М., 2000.

Никитина М. И. Древняя корейская поэзия в связи с ритуалом и мифом. М.,1982.

Никитина М. И. Миф о Женщине-Солнце и ее родителях и его «спутники» в ритуальной традиции древней Кореи и соседних странах. СПб., 1998.

Никитина М. И. Петербургская коллекция рисунков корейского художника XIX в. Ким Джунгына (Кисана) /Вестник центра корейского языка и культуры. Вып.1 СПб.1996. С.129-157.

Пак Чжон Сок. Каталог персональной выставки. Сеул,1993.

- Памятники** корейской культуры из собрания Государственного музея Востока. Сеул, 2002.
- Тихонов В. М.** История Кореи. Т. 1. М., 2003.
- Троцевич А. Ф.** Миф и сюжетная проза Кореи. СПб., 1996.
- Тян В.Д.** Буддийские храмы средневековой Кореи. М., 2001. 170 с.
- У Ген-Ир.** История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония). СПб., М., Краснодар. 2011.
- Фрески** периода Когурё. Пхеньян, 1979.
- Художественная галерея** Кореи. Пхеньян, 1985.
- Чин Хын Соп, Кан Кён Сук, Пён Ён Соп, Ли Ван У.** Хангук мисульса (История корейского искусства). Сеул, 2006.
- Чучхеское искусство.** Пхеньян, 1976.
- A Collection of Koreana Cultural Relics.** Seoul, 1995.
- Adams E. B.** Korea's Pottery Heritage. v.1-2, Seoul, 1986.
- An Encyclopaedia of Korean Culture / Ed. by Suh Cheong-Soo.** Seoul: Hansebon, 2004. 798 p.
- Changsung.** Village Guardian God of Korea. Seoul, 1993.
- Covell A. C.** Folk Art and Magic in Korea. Seoul, 1993.
- Cune E. B.** The Inner Art: Korean Screens. Seoul, 1983.
- Diamond Mountain Zozayong.** Seoul, 1975.
- Hwi-joon Ahn, Won-yong Kim.** Korean Art Tradition. Seoul, 1994.
- Kim Choung Ki, Hwang Su Yong, Chung Yong Ho.** The Arts of Korea. V. I VI. Seoul, 1979.
- Kim Won-Yong .** Art and Archeology of Ancient Korea. Seoul, 1986.
- Kim Won-Yong.** Art and archaeology of Ancient Korea. Seoul: Taekwang Pub. Co., 1986. 416 p.
- Korean Architecture.** v.1-2. Seoul, 1991.
- Korean Arts of the Eighteenth Century: Splendor and Simplicity / Ed. by Kim Hongnam.** N. Y.: Weatherhill, 1993. 239 p.
- Portal J. Korea: Art and Archaeology / British Museum Press.** N. Y.: Thames & Hudson, 2000. 240 p.
- Seckel D.** Some Characteristics of Korean Art // Oriental Art, 1977. Vol. 23, no. 1. P. 52–61.
- Seckel D.** Some Characteristics of Korean Art II. Preliminary Remarks on Yi Dynasty Painting // Oriental Art, 1979. Vol. 25, no. 1. P. 652–73.

The Art of Ancient Korea. Seoul, 1974.

The Art of Korea .V. 1-6. Seoul, 1979.

Интернет-ресурсы

Hoam Art Museum. Режим доступа: <http://hoam.samsungfoundation.org/> (дата обращения 30.04.11).

Живопись Кореи. Режим доступа: <http://korea.narod.ru/content/korea/12/16.html> (дата обращения 14.04.11).

Концевич Л. Р. Корейская музыка. Режим доступа: http://www.encydic.com/enc_music/Korejskaja-Muzyka-3648.html (дата обращения 21.02.11).

БАНК ОБУЧАЮЩИХ МАТЕРИАЛОВ

А. С. Шмакова, С. А. Комиссаров

(при участии **И. А. Елисеевой**)

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО КОРЕИ

Древнейшие художественные памятники на территории Корейского полуострова представлены сосудами эпохи неолита, на которых специально нанесенный орнамент можно отличить от технического декора. На памятниках раннего этапа (Тонсамдон, о. Йондо, г. Пусан; Осанни, уезд Янъян, пров. Канвондо) обнаружены сосуды со штампованным геометрическим узором. В V тыс. до н. э. появилась так называемая гребенчатая керамика, изготовленная вручную, без помощи гончарного круга. На севере и на восточном побережье распространены плоскодонные сосуды, а для стоянок в районах современных гг. Сеула и Пусана типичны остродонные. Узор в виде точек, прочерченных параллельных линий, «елочки», встречаются оттиски раковины. Для позднего неолита, наряду с гребенчатым штампом, характерно использование новых приемов орнаментации сосудов: амурская плетенка, спираль, меандр. Также появляются слабопрофилированные краснощёные сосуды без орнамента.

В период бронзы главенствующую роль получает гладкая керамика, отличающаяся большим разнообразием функциональных типов и региональных стилей. Символом этой эпохи на территории Кореи считают дольмены, которые представляют собой памятники монументального зодчества в погребальных комплексах; наибольшее скопление находится на о-ве Канхва, в уездах Хвасон (пров. Южная Чолла) и Кочхан (пров. Северная Чолла). Эпохой поздней бронзы – раннего железа датируют древние наскальные изображения в Пангудэ (дер. Тэгонни близ

г. Ульсан, пров. Южная Кёнсан). На скальном панно изображены сцены охоты на различных животных, в том числе морских; создание памятника связывают с проникновением на Корейский полуостров тунгусских племен емэк. Бронзовое литье представлено так называемыми скрипковидными кинжалами, которые в раннем железном веке приобрели новую форму «узких бронзовых кинжалов». Другая категория бронзовых ритуальных предметов эпохи – бубенцы и колокольчики различной формы, зеркала с зубчатым орнаментом.

Особо следует сказать о находках в погребениях Лолана (Наннана). Согласно летописным сведениям округ Лолан был основан в 108 г. до н.э. после завоевания ханьским императором У-ди раннего корейского государства Древний Чосон. Часть его территорий была включена в состав Ханьской империи в качестве внешних округов. Округ Лолан просуществовал до 313 г.н.э. и был захвачен государством Когурё.

Группа археологических памятников, соотносимых с культурой Лолана, включает городища и погребальные комплексы. Изучение археологических памятников Лолана начато японскими археологами Р. Тории и С. Сэкино в 20–30-х годах XX столетия. Они изучили ок. 70 погребений на памятниках Чонбэкни и Согамни, расположенных недалеко от Пхеньяна. После освобождения Кореи изучение культуры Лолана продолжено северокорейскими археологами. Еще в начале XX в. обнаружено крупное городище на левом берегу реки Тэдонган, в 6 км от Пхеньяна (площадью до 42 га). На территории крепости выявлены фундаменты зданий, строительные и орнаментальные кирпичи с датирующими надписями, гладкая и фигурная черепица, ханьские монеты и печати. Строения внутри крепости преимущественно административного назначения, об этом свидетельствует характер находок, среди которых нет бытового инвентаря. К городищу примыкает огромное поле курганов (ок. 1 500 насыпей), среди которых выделены захоронения четырех типов: 1) в грунтовых могилах; 2) в деревянных гробах; 3) в деревянных срубах; 4) в кирпичных могилах-склепах. Большая часть предметов, относящихся к культуре Лолана, получена при раскопках именно погребальных сооружений. Погребальный инвентарь очень разнообразен и богат. Очень важно то, что это изделия качественно более высокого уровня развития производства, нежели предметы, относимые к культуре Чосона. Это железное и бронзовое оружие, наборные золотые пояса, нефритовые подвески, бронзовые сосуды и курильницы зеркала китайского типа с зубчатым орнаментом, искусно выполненные личные украшения; особый раздел составляют разнообразные лаковые изделия, часто снабженные датирующими надписями (см.: [Ван Пэйсинь, 2007]). По-видимому, через Лолан такого рода предметы прикладного искусства распространились по всему Корейскому полуострову.

Продуманностью планировочных решений, развитыми архитектурными формами отличаются усыпальницы IV–VII вв. н. э. правителей и знати государства Когурё. Основная их часть сосредоточена в окрестностях древней столицы Куннэсон (близ г. Цзиань в пров. Цзилинь, Се-

веро-Восточный Китай) и Пхеньяна, ставшего с начала V в. новой столицей этого государства. Различаются гробницы двух типов: каменные многоступенчатые пирамиды и курганы, скрывающие внутренние помещения, выложенные огромными плитами. С середины IV в. распространяется фресковая живопись. Из известных когурёских захоронений свыше 70 украшены фресками («Курган опадающих лотосов» и «Гробница с танцующими» близ г. Цзианя, гробницы в уезде Анак, пров. Северная Хванхэ, «Гробница четырех духов» в селении Хонамни под Пхеньяном и др.) разнообразной тематики (сцены повседневной жизни, батальные и охотничьи эпизоды, фигуры мифологических персонажей и символических животных – хранителей сторон света, пейзажные и орнаментальные мотивы, изображения «хозяев гробниц»). Комплекс гробниц Когурё (одновременно его китайская и корейская части) был внесен в список объектов Всемирного культурного наследия ЮНЕСКО в 2004 г.

Захоронения эпохи государства Силла представляли собой углубленные в землю деревянные погребальные камеры с каменным курганом, покрытым сверху земляной насыпью. Обилие великолепных изделий из золота (короны с подвесками, пояса, серьги, браслеты, украшения сбруи), обнаруженных в погребениях в окрестностях столицы Кёнджу, подтверждают справедливость ее бывшего названия Кымсон («Золотая крепость»). В VII в. в Кёнджу была сооружена бутылеобразная астрономическая обсерватория Чхонсондэ («Башня для наблюдения за звездами», 632–647 гг.), считающаяся древнейшей из сохранившихся обсерваторий Восточной Азии. Она выложена из 27 слоев обтесанного камня и возвышается более чем на 9 м.

Уже на ранних стадиях развития национального корейского искусства складываются его отличительные особенности, которые специалисты-искусствоведы определяют как жизненность (достоверность), непосредственность (спонтанность), нарочитое безразличие (небрежность) к техническому совершенству; взятые вместе, они определяли неразрывную связь искусства с природой.

После проникновения в Корею буддизма в IV–VII вв. начинается строительство (в столицах государств и их окрестностях) буддийских монастырей по китайским образцам. Их отличают грандиозный масштаб (сопоставимый с размерами королевских дворцов) и геометрически правильная планировка, рассчитанные на пышное церемониальное действо. Центр храмов образывала монументальная деревянная пагода; с восточной, западной и северной сторон от нее располагались деревянные молитвенные павильоны (остатки храма около дер. Чхоннамни близ Пхеньяна). Для крепления кровли храмовых и дворцовых зданий использовались китайская система кронштейнов доугунов (кор. тугон); эта конструкция обеспечивала легкую и жесткую структуру, аналогичную капители древнегреческой колонны. В государстве Пэкче получила распространение композиция храма с одним молитвенным павильоном и одной пагодой. Ансамбль с южной стороны раскрывался входными воротами, далее по оси север-юг размещались

пагода, молитвенный павильон и зал для проповедей, соединявшийся с воротами обходными галереями. В архитектуре буддийских храмов Пэкче впервые появились каменные (гранитные) пагоды (5-ярусная пагода монастыря Чхонимса; полуразрушенная пагода храма Мирыкса в Иксане, в формах которой воспроизведены деревянные конструкции, имевшие чисто декоративное значение), в дальнейшем ставшее основным типом этого сооружения в Корее.

Рост буддийских монастырей, требовавших скульптурного убранства, стимулировал быстрое развитие пластики, формировавшейся под воздействием китайских эстетических норм и иконографии. Для раннего периода характерно изготовление небольших фигур и целых портативных композиций из позолоченной бронзы, с изображением будд и бодхисаттв; большинство внесены в реестр национальных сокровищ. Наиболее ранняя из найденных (в Хачхонни, пров. Южная Кёнсан) – статуэтка Будды, стоящего на цветке лотоса; это одна из тысячи фигур, изготовленных в 537 монахами храма Тонса в Пхеньяне. К началу VII в. относят фигуру Майтрейи, медитирующего в позе лалитасана; черты лица напоминают фрески когурёских гробниц. Силлаские скульптуры отличаются богатством деталей; характерно в этом плане одно из самых ранних изображений Авалоктиешвары (уже в его женской ипостаси Кваным) из Самъяндон в Сеуле, датированное началом VII в. Улыбка, освещающая лица статуй пэкческих будд, наделяет их образы теплотой и человечностью (наскальный рельеф триады Майтрейи на горе Каясан, уезд Сосан, пров. Южная Чхунчхон, конец VI в.). Скульпторы Когурё ориентировались на образцы китайского (тобаского) государства Северное Вэй, мастера Пэкче переплавляли влияния южно-китайского царства Лян (первая половина VI в.). В свою очередь, художественная традиции, сложившиеся на Корейском полуострове в этот период, оказали существенное воздействие на искусство Японии.

Период Объединенного Силла стал временем расцвета буддийского искусства в Корее. Типичной для этого времени композицией обладает храм Камынса (VII в.) на побережье Японского моря, в окрестностях столицы Кёнджу: галереи вычленяют прямоугольный двор, южный вход отмечен воротами, на одной оси с которыми находятся молитвенный павильон и зал для проповедей; с южной стороны двора, перед молитвенным павильоном, симметрично центральной оси комплекса расположены две каменные пагоды – единственные сохранившиеся постройки комплекса.

В VIII в. в Кёнджу первым министром Ким Дэ Соном сооружаются храмы Пульгукса и Соккурам. В восточном дворе храма Пульгукса (строился с 528 г., перестроен в XIV в., реконструирован в 1973 г.) перед молитвенным павильоном возвышаются, эффектно контрастируя друг с другом, гранитные пагоды Таботхап (538 г., реставрирована в 751 г.) и Соккатхап (761 г.). Тенденцию к обогащению архитектурного образа посредством скульптуры демонстрирует Львиная пагода монастыря Хваомса (754 г., пров. Юж. Чолла). Уникальный пещерный храм

Соккурам (строился с 751 г., неоднократно перестраивался) сооружен из гранитных блоков на склоне горы Тхохамсан, а после окончания строительства засыпан землей; состоит из соединённых коротким проходом выходящего на поверхность земли квадратного аванзала и круглого, перекрытого куполом, главного зала (в центре – каменная статуя сидящего Будды). Среди рельефных фигур, украшающих стены залов и прохода, чистотой плавных линий выделяются изображения бодхисатв – Манжушри (кор. Мунсу) и Авалокитешвары (кор. Кваным).

В период Объединенного Силла расширяется круг сюжетов корейской пластики, богаче и свободнее становится ее язык. По образцу китайской погребальных «аллей духов», создаются изображения почетной стражи у могильных курганов знати (фигуры воинов и чиновников в Квэныне, близ Кёнджу, предполагаемое захоронение правителя Вонсона, 785–798 гг.).

С конца VIII в. все большее влияние приобретает сон-буддизм (кит. чань, япон. дзэн), содействовавший популярности культа космического Будды-Вайрочаны (кор. Пироджана). Появляются его монументальные изображения, отлитые из железа, с жестом рук чигвон-ин (ваджра-мудра; статуя из монастыря Поримса, уезд Чанхын, пров. Южная Чолла). Высокое искусство силласких мастеров по металлу демонстрируют бронзовые колокола для храмовых комплексов (колокол монастыря Пондокса, 771 г.; ныне в Национальном музее г. Кёнджу), обнаруженные в пагодах реликварии.

В период государства Корё (X–XIV вв.) центр буддийского храмового строительства перемещается в район новой столицы. Большого размаха достигает возведение храмов в горах. Необходимость учитывать особенности рельефа выбранной местности порождает многообразие вариантов пространственной организации ансамблей, приобретающих связь с природным окружением.

Среди ранних сохранившихся деревянных строений периода Корё – павильон Мурынсуджон в монастыре Пусокса (середина XIII в., пров. Северная Кёнсан), образец конструкции чусимпхо: черепичная крыша типа пхальджак (четырёхскатная с двумя торцовыми фронтонами) поддерживается системой 3-ярусных кронштейнов, венчающих массивные деревянные колонны каркаса, выполненные с лёгким энтазисом. Открытые в интерьер подкровельные конструкции создают ощущение обширного пространства. На закате эпохи Корё начинает использоваться система тапхо, главной особенностью которой было введение дополнительных сочленений кронштейнов в промежутках между колоннами (старейшей постройкой этого типа является павильон Погванджон монастыря Симвонса в уезде Йонтхан, пров. Северная Хванхэ, 1374 г.). Кронштейны, получившие со временем всё более сложную и изысканную пластическую форму, стали важным элементом архитектурного декора. Появляются 6- и 8-угольные пагоды, со множеством ярусов (7-ярусная пагода храма Хёнхваса в уезде Кэпхун, пров. Кёнги, 11 в.). Помимо традиц. квадратных в плане пагод появляются 6- и 8-угольные каменные по-

стройки (9-ярусная октагональная пагода монастыря Вольджонса в уезде Пёнчхан, пров. Канвондо, XI–XII вв.). Региональные стили отличаются разнообразием. Одни памятники демонстрируют своеобразную оригинальность примитивизма (пагода с круглыми крышами из монастыря Унджуса, близ г. Хвасун, пров. Южная Чолла), другие – рафинированное изящество, величественное скульптурное убранство с печатью иноземного влияния (мраморная пагода монастыря Кёнчхонса близ Кэсона, 1348 г., ныне находится в Национальном музее в Сеуле). Выразительностью форм, тонкостью декоративной отделки отличаются малые сооружения храмово-монастырских комплексов: каменные светильники соктын (светильник в храме Кванчхок в пров. Южная Чхунчхон, конец X в.), мемориальные ступы пудо с останками прославленных буддийских монахов (ступа Хёнмётхап монастыря Попчхонса, пров. Канвондо, 1085 г.; ныне установлены на территории дворца Кёнбоккун в Сеуле).

Буддийская скульптура в ранний период Корё продолжала традиции предшествующей эпохи. В X–XI вв. сохраняли популярность железные статуи крупных размеров сидящего Будды. Мастера работали также в бронзе, граните, мраморе, глине и дереве. Одна из самых знаменитых работ корёских мастеров – статуя Будды из храмового павильона Мурынсуджон монастыря Пусокса, выполненная из глины и покрытая слоем золотого лака. Иная тенденция в раннекорёской пластике выражена в гигантских каменных статуях (чаще всего изображающих Будду будущего мирового порядка – Майтрейю, кор. Мирык) с их непропорционально большими головами и грубыми лапидарными формами (18-метровая статуя Мирык в храме Кванчхок в пров. Южная Чхунчхон, конец X в.). Изображения Будды представлены в монументальных наскальных рельефах (Шакьямуни на горе Пукхансан в Сеуле; Мирык на горе Соннисан в храме Попчуса, пров. Северная Чхунчхон). Периодом Корё датируются самые ранние из сохранившихся скульптурных портретов знаменитых буддийских монахов, созданных корейскими мастерами (деревянная раскрашенная статуя силлаского монаха Хирана (889–967? г.) в монастыре Хэинса Чангён Пханго]. На позднем этапе периода Корё статуи уменьшаются в размерах. Монументальные изображения Будды из железа и камня сменяются небольшими фигурами из позолоченной бронзы, часто обнаруживающими влияние традиции ламаистской пластики, воспринятой из Китая юаньского времени. В период Чосон развитие буддийской пластики, как и буддийского искусства в целом, ограничивается господствующей конфуцианской идеологией, что не исключает создание отдельных шедевров. Например, деревянная скульптура Мунсу (1466 г.) в храме Санвонса, уезд Пёнсхан, где бодхисаттва представлен в виде молодого послушника.

Сохранилось значительное число буддийских манускриптов, украшенных фронтисписами с изображениями персонажей буддийского пантеона, начертанными тонкими золотыми или серебряными линиями. Они обычно выполнялись на высококачественной, окрашенной в темно-синий цвет бумаге в двух форматах – свитка и складывающейся гармошкой книги. Другим ви-

дом корёской буддийской живописи являются вертикальные свитки-иконы. Многие из них уже несколько веков хранятся в японских храмах и вплоть до недавнего времени считались китайскими работами. Мягкие тона минеральных красок (оранжево-красной, оливково-зеленой и белой) гармонично сочетаются с золотом контуров и узоров на одеждах изображенных божеств. На свитках представлены Будда Западного рая – Амитабха (кор. Амита), бодхисаттва милосердия Кваным, бодхисаттва Кшитигарбха (кор. Чиджан), оказывающий помощь грешникам в аду. Мировую известность корёскому искусству принесли гончарные изделия, покрытые серовато-или голубовато-зеленой глазурью, получившей в Европе название селадоновых. Возникновение в Корее производства селадонов, заимствованного из Китая, относят к IX–X вв. Уникальным изобретением корейских мастеров стало использование для декора селадонов техники инкрустации глинами сангам.

В государстве Чосон мощное воздействие на все стороны художественной практики оказало неоконфуцианство. Строительство буддийских монастырей продолжалось только в отдалённых горных районах; преобладала тяга к декоративности, отражавшая сближение буддизма с фольклорной традицией (павильон Мирыкджон храма Кымсанса, пров. Северная Чолла, XVII в.). Подавляющее большинство ныне существующих буддийских сооружений возведено во второй половине периода Чосон. Вокруг новой столицы Ханъян (позднее Хансон, ныне Сеул) сооружаются крепостные стены длиной более 17 км (частично сохранились) с главными въездными воротами Намдэун (1398 г., перестроены в 1447 г., но сильно повреждены во время пожара в 2008 г.). Следование китайскому осевому принципу композиции в значительной мере ощущается в дворцовом комплексе Кёнбоккун, возведенном в качестве официальной резиденции правителя (1395 г., уничтожен огнем в 1592 г., восстановлен во второй половине XIX в.; в настоящее время там собраны каменные ступы с начала XI до середины XIX в.). В столичном комплексе Чхандоккун (1405 г., разрушен в 1592 г., восстановлен в 1607–1610 гг.) нарушена строгая анфиладность в расположении основного компонентов ансамбля в соответствии с особенностями природного рельефа. Тронный зал дворца Инджонджон (перестроен в 1804 г. после пожара) демонстрирует характерные черты чосонской дворцовой архитектуры: деревянный павильон на двуступенчатой каменной платформе, украшенный пятицветной росписью танчхон и увенчанный 2-ярусной черепичной кровлей со специфической мягкой линией изгиба, сочетает нарядность и величавую торжественность. Стремление к пышности наиболее полно проявилось в парадных интерьерах дворцов с кассетированными потолками, обилием резных деталей, гроздьями кронштейнов причудливых очертаний. Большое внимание уделялось садово-парковому искусству. Особо знаменит своими ландшафтными композициями и изящными павильонами так называемый Секретный сад (Пивон) комплекса Чхандоккун.

Конфуцианские эстетические принципы – скромность и сдержанность – находят отраже-

ние в архитектуре академий-совонов, располагавшихся вдали от городов в уединенных живописных местах. Здесь ограничено применяется роспись танчхон, предпочтение отдается внешне менее эффектной конструктивной системе чусимпхо или её более упрощенному варианту – иккон, появившемуся во второй половине XV в. (Тосан-совон в пров. Северная Кёнсан). Благородство и строгость лежат в основе архитектурно-художественного решения Храма Государевых Предков – Чонмё, возведенного в 1395 г. Достижения в сфере фортификационного строительства демонстрирует крепость Хвасон (1794–1796 гг.; г. Сувон).

Важную роль в развитии живописи играло придворное ведомство Тохавон (основано в 1392 г.; около 1471 г. переименовано в Тохвасо). Набор художников в него осуществлялся через систему экзаменов, состоявших главным образом в копировании произведений из дворцовой коллекции. Основными задачами мастеров Тохвасо были фиксация событий ритуально-церемониальной жизни двора (жанр ыйгведо) и оформление дворцовых интерьеров росписями на ширмах и стенных панелях. Произведения придворной живописи обычно являлись коллективной работой и не подписывались авторами, хотя в их исполнении часто принимали участие лучшие художники. Поскольку оплата труда придворного художника была невысока, мастера Тохвасо работали не только по заказу двора. Значительное художественное наследие оставлено также представителями традиции живописи образованных людей (кор. мунихва, кит. вэньжэньхуа), которые в отличие от художников-профессионалов принадлежали к высшему слою общества.

В истории корейской живописи периода Чосон принято выделять этапы: раннечосонский (1392–1550 гг.), среднечосонский (1550–1700 гг.) и позднечосонский, подразделяющийся на две стадии (1700–1850 гг. и 1850–1910 гг.). В стилистических формах корейская живопись продолжала ориентироваться на Китай. На раннем этапе главным источниками влияния выступали творчество художника Го Си (оказавшее значительное воздействие на прославленного пейзажиста Ан Гёна), а также стиль, созданный сунским художником Ми Фу и его сыном Ми Южэнем, стиль «Ма-Ся», связанный с именами художников конца XII – начала XIII вв. Ма Юаня и Ся Гуя, и произведения чжэцзянской школы минского времени. Влияние последней ощутимо в работах Кан Хи Ана. В пейзажах среднечосонского периода получает развитие традиция живописи Ан Гёна и его последователей, сохраняет ведущие позиции стиль чжэцзянской школы. Характерным становится не только свободное комбинирование разных стилистических манер и приёмов, но и их активная творческая переработка. Крупными мастерами этого времени были придворные живописцы Ли Джин и Ким Мён Гук, в работах которого особенно выразителен гротесковый заряд «лапидарной кисти». Немалых успехов достигли корейские художники в жанре «цветы-птицы» (кор. хваджохва). Художники направления мунихва часто обращались к жанру «четырёх совершенных» (кор. сагунджа), включающему изображения бамбука, орхидеи,

цветущей дикой сливы и хризантемы. Большого мастерства в изображении бамбука достиг Ли Джон.

В позднечосонский период в корейской живописи господствует так называемая Южная школа живописи (кор. намджонхва). В китайской живописи наибольшее внимание корейской художников привлекали «четыре великих мастера» периода Юань (особенно Хуан Гунван и Ни Цзань), Сучжоуская школа минского времени и развивавшие эти традиции мастера эпохи Цинь. Важную роль в освоении достижений китайского искусства играли практические руководства и альбомы, изданные в Китае в технике гравюры. В XVIII в. укрепление этнического самосознания корейцев стимулировало интерес к отечественной истории и собственному художественному наследию. В пейзажной живописи развивается направление чингён сансухва (изображение реальных пейзажей), наивысшие достижения которого связаны с именами Чон Сена, Ким Ын Хвана, Чхе Бука, Кан Се Хвана, Ким Хон До, Ли Ин Муна. Переживает расцвет бытовой жанр (Ким Ду Рян, Ким Хон До, Ким Дык Син, Син Юн Бок). Почти все художники обращались к жанру «цветы-птицы». Свежестью, острым ощущением спонтанности композиций в жанре хваджохва завоевал признание Сим Са Чжон. Живыми сценками из жизни зверей и птиц приобрел известность Пён Сан Бёк. Проявлением процесса демократизации художественной культуры стал феномен низовой живописи минхва, создававшейся для широких слоев населения местными или бродячими художниками, как правило, не имевшими серьезной профессиональной подготовки. Произведения вертикального формата наклеивались или вешались на двери и стены домов, играя роль декора, талисманов, благопожелательных символов; популярностью пользовались многостворчатые ширмы.

Важное место в художественной практике периода Чосон заняли произведения портретного жанра, спрос на которые был связан с культом предков. Для фамильных портретов возводятся специальные павильоны ёндан, где совершаются жертвоприношения духам предков. Портреты виднейших конфуцианских мыслителей занимают почётное место в совонах. Создаваемые художниками-монахами по устоявшимся канонам портреты прославленных деятелей буддийской церкви размещаются в построенных на территории храмовых комплексов павильонах чо-садан. Особое значение придавалось королевским портретам, процедура написания которых была тщательно разработана. Укреплению такой важной конфуцианской добродетели, как «верность» (чхун) по отношению к правителю, служили портреты «заслуженных сановников» (консин). Созданы были и блистательные образцы искусства автопортрета (Юн Ду Со). На завершающем этапе правления династии Ли значит. явлением в живописи стало творчество Ким Чон Хи, который также был великим каллиграфом. Его последователь Хо Рён, наряду с многосторонне одаренным Тянь Сын Обом, заложил основы для появления современной национальной живописи.

В сфере декоративно-прикладного искусства по-прежнему велика роль керамики. В XV–XVI вв. были распространены гончарные изделия пунчхон с грубым твердым черепком, при изготовлении которых широко использовался белый ангоб, наносимый на поверхность путем окунания или кистевого покрытия. Безыскусность и «несовершенство» этой керамики, талант к импровизации, который обнаруживали её творцы, были высоко оценены японскими мастерами чайных церемоний. Быстрое развитие в период Чосон получает и производство фарфора. В декоре последнего преобладала подглазурная роспись кобальтом, красителями с окисью железа и меди. Высоким мастерством исполнения отличались лаковые изделия, инкрустированные перламутром.

В конце XIX – начале XX вв. происходило активное внедрение в корейское искусство западных художественных традиций. Приглашенными архитекторами были возведены здания в европейской стилистике, например, в формах неоклассицизма – новая королевская резиденция Сокджоджон на территории дворцового комплекса Токсугун (1909 г.), главное здание Банка Кореи (1912 г.) и здание железнодорожного вокзала (1925 г.), в стиле неоготики – католический храм Мёндон (1898 г.), в неороманском стиле – храм Англиканской церкви (1916 г.) и здание муниципалитета (1925 г.), все – в Сеуле. В годы японского протектората (1910–1945 гг.) ведущую роль в проектировании и строительстве играли японские специалисты. В этот период началась профессиональная подготовка архитекторов, строителей, инженеров. У истоков современного корейского зодчества стояли Пак Ги Рён (здание универмага Хвасин в Сеуле, 1937 г.), Пак Тон Джин (главный корпус Корейского государственного университета в Сеуле, 1934 г.). Ярким примером современной высотной архитектуры является 63-этажная золотистая башня «Юксам билдинг» в деловом центре Сеула; спроектирована корпорацией «Хванхва», введена в действие в 1985 г.

Новое поколение скульпторов, обучавшихся преимущественно в Японии, освоило западную технику и пластический язык. Первым корейским скульптором данного направления стал Ким Бок Чин; 1920–1930-е гг. стали периодом подражания европейским течениям. После 1945 г. развивается национальная школа, использующая всё многообразие материалов: деревянные фигуры Юн Хё Джуна («Женщина, несущая на голове сосуд с водой», 1944); бронзовые бюсты Ким Гюн Сона и терракотовые – Квон Джин Гю. Тенденция к утрате фигуративности отмечена в произведениях Мин Бок Джина («Любовь», 1960-е гг.). В последующие годы абстрактная скульптура занимает ведущее положение в корейском искусстве, во многом благодаря работам Ким Джон Ёна и Ким Джун Сук. К этому направлению можно отнести масштабные инсталляции (так называемый видео-арт) Пак Нам Джуна («TV-рыба», 1975 г. и др.).

Крупным событием в культурной жизни было открытие в 1911 г. Школы каллиграфии и изящных искусств, где преподавали мастера традиционной живописи тушью Ан Джун Сик и Чо

Сок Джин, применявшие в своих работах одновременно принципы дальневосточной и европейской перспективы. Среди выпускников этой Школы – ведущие мастера традиционного направления, которое можно разделить на две группы. Художники первой группы (Ли Сан Бом, Но Су Хён) стремились внести свежую струю в пейзажную живопись тушью, запечатлевая не стандартные ландшафтные виды, а уголки родной природы. Другая группа, возглавляемая Ким Ын Хо, предпочитала фигурные композиции, жанр «цветы-птицы», ориентируясь на современную японскую живопись нихонга.

Первым корейским художником, использовавшим технику масляной живописи, стал Ко Хи Дон, закончивший Токийскую школу изящных искусств. Многие корейские художники, прошедшие обучение в Японии, приобщались к западной живописи уже в переработанном, «японском варианте», построенном главным образом на соединении академической традиции и импрессионизма (Ким Гван Хо). Революционным по тем временам стало обращение к обнажённой натуре («Обнаженная женщина» О Джи Хо, 1928 г.; «Обнаженная фигура» Ким Ин Сына, 1936 г.). Новым явлением стали работы в жанре натюрморта. В произведениях многих художников можно заметить ученичество у Запада. Так, в картине Ким Ги Чхона «Осень» (1934 г.) заметно влияние мексиканских муралистов, а на его картине «Фантазия морского берега» (1958 г.) лежит отпечаток сюрреализма; он также экспериментировал с абстрактной интерпретацией иероглифов. После окончания Второй мировой и, особенно, Корейской войн усиливаются прямые контакты с западным искусством, многие художники учатся и работают во Франции, США. Приобретенные новые навыки использовали для воплощения традиционных сюжетов и образов («Белый бык», Ли Джун Соп, 1953–1954 гг.). В формах абстрактной живописи плодотворно работали Ким Хван Ги («Солнце и луна», 1959 г.), Ю Ён Гук («Гора», 1968 г.); наибольшую известность приобрели произведения Нам Гвана («Голубая фигура», 1967 г.). Критики считают, что в произведениях таких художников как Ли Джон Сан («Дух и Энергия», 1989 г.), Со Се Ок («Танцующий народ», 2003 г.), Хван Чхан Вэ и др. преодолеваются границы между западной и восточной живописью. На современном этапе продолжает развиваться древнее искусство каллиграфии – как иероглифической (произведения Сон Джэ Хёна, О Се Чхана, Ю Хю Гана, Пэ Гиль Ги), так и на национальном письменном языке хангыль (Ким Чхан Хёна, Су Хи Вана, Ли Чхоль Гёна).

КОНФУЦИАНСКИЕ ИДЕИ В КОРЕЙСКОЙ ЖИВОПИСИ *МИНХВА* (НА ПРИМЕРЕ ЧЕТЫРЕХ ЖАНРОВ)

Данная глава данной дипломной работы посвящена четырем жанрам корейской картины *минхва* – *мунччадо*, *сорхвадо*, *пхунсокто* и *чхэkkори*. Объединяющим фактором для этих жанров является определяющее влияние конфуцианского учения.

Американская исследовательница Кэй Блэк полагает, что постоянное стремление к высшему человеческому идеалу, свойственное корейцу и выраженное в конфуцианстве термином *цзюнь-цзы* («благородный муж»), возможно, объясняет особую популярность жанров *мунччадо* и *чхэkkори* во времена эпохи Чосон. В частности, считается вероятным использование декоративных иероглифов *мунччадо* в назидание детям аристократического сословия: находясь в комнате для учебных занятий, они должны были культивировать правильные качества личности и формировать основные нормы поведения подрастающего поколения в соответствии с конфуцианскими нормами и образцами [Киреева, 2007. С. 430]. Это утверждение в полной мере относится не только к декоративным иероглифам, но и к двум другим жанрам – *чхэkkори* и *сорхвадо*, а также *пхунсокто*. В связи с этим, картины, тесно связанные с конфуцианскими нравами эпохи Чосон, выполняли не только декоративную, но и важную образовательную и социальную функцию.

В этой главе мы выделим основные особенности каждой из четырех разновидностей *минхва* и охарактеризуем содержащиеся в них идеи и принципы, заимствованные из конфуцианства.

Особенности жанра мунччадо

К жанру *문자도* *мунччадо* (кит. 文字圖, букв. «изображения иероглифов») современные корейские искусствоведы относят картины с изображением стилизованных иероглифов, или, точнее, сочетания видоизмененных графических элементов иероглифа и отчетливо прочитываемых предметных изображений [Киреева, 2007. С. 431].

Картины с изображением иероглифов, как и сами иероглифы, – китайского происхождения. Они были распространены и в Китае, и в Японии, однако только в Корее картины этого жанра не только претерпели серьезные изменения, но и приобрели широкую известность, составив значительную часть национального культурного наследия. Среди всех жанров *минхва мунччадо* является самым «китаизированным» жанром.

В южнокорейском искусствоведении принято выделять три этапа в развитии *мунччадо*: (конец XVII — начало XVIII в.) — китаизированные варианты (с четко прослеживаемым сюжетом внутри черт иероглифа); вторая половина XVIII в. — свой собственный, корейский «барочный стиль»; XIX в. — «внедрение» *мунччадо* в другие живописные жанры (*хваджодо*, *сансхва*, *чхэккори*). Приблизительно с конца XIX в. в Корее стал использоваться оригинальный способ написания декоративных иероглифов с помощью т. н. «кисти» из коровьей шкуры (известной в Китае времен династии Тан) *пибэксо* (飛白書 «пестрый узор»), чуть позже появились термины *хёкхва*, *хёкпхильсо* (革筆書), обозначающие то же самое [Киреева, 2008. С. 41].

Куратор отдела корейского искусства в Музее азиатского искусства в Сан-Франциско Пэк Кымджа видит в декоративных иероглифах их противопоставление высокому искусству каллиграфии, искусство с явно «заниженной планкой», так как в них иероглифическая черта как элемент знака заменена рисунком, поясняющим смысл иероглифа [Asian Art Museum..., 1998. С. 18].

Как известно, на Дальнем Востоке искусство каллиграфии всегда ценилось выше живописного, а каллиграфические надписи *чокча* на вертикальных полосках бумаги или шелка украшали интерьеры помещений, коллекционировались и не потеряли свою актуальность и в наши дни [Киреева, 2007. С. 431].

В *мунччадо* сложился следующий набор из восьми иероглифических знаков, располагавшихся последовательно справа налево на восьми створках ширмы: 孝 *хё* — «сыновняя почтительность»; 悌 *че* — «братская любовь»; 忠 *чхун* — «преданность»; 信 *син* — «благонадежность»; 禮 *йе* — «вежливость»; 義 *ый* — «справедливость»; 廉 *ём* — «честность»; 恥 *чхи* — «смирение» (см. Пр. 25, 26).

Один из южнокорейских специалистов по *минхва*, профессор Чон Бёнмо (университет Кёнджу), проводя сравнительный анализ китайских народных картин *няньхуа* с корейскими *мунччадо*, пишет о том, что китайцы обычно использовали в них иероглифы с благопожелательным смыслом: 壽 *шоу* (кор. *су*, «долголетие»), 福 *фу* (кор. *пок*, «счастье», «удача»), 康 *кан* («здоровье», «покой») и 寧 *нин* (кор. *нён*, «благополучие», «мир») [Chong Pyong-mo, 2000].

Следует отметить, что эти и другие иероглифы с благопожелательной символикой использовались в живописи и прикладном искусстве Кореи (см. Пр. 27). По классификации Ю Чанун, изображения *мунччадо* разделяются на иероглифы с благожелательным смыслом и иероглифы, символизирующие сыновнюю почтительность [Ю Чанун, 1998. С. 25]. Однако в традиционный набор *мунччадо* вошли только вышеперечисленные восемь зна-

ков. Большинство из них являются категориями конфуцианской философской этики, поэтому картины с изображением иероглифов известны также как 윤리문자도 *юлли мунччадо* (윤리 *юлли* – «этика», «мораль»).

Система категорий и понятий китайской философии имеет длительные традиции. На протяжении почти трех тысячелетий развития философской мысли Китая концептуальное оформление взглядов на общество протекало в рамках ограниченного набора категорий, которыми стали слова старого литературно-письменного языка *вэньянь*. В древнейших текстах эти слова являлись обычными лексическими единицами. Поскольку философы представляли новые учения как «более точное» прочтение старых, то десятки устоявшихся терминов, охваченных системными связями и стабильными сочетаниями, для выражения новых идей должны были обрастать новыми связями и сочетаниями. Они и обеспечивают многофункциональность китайских категорий, их философскую многозначность. В результате, с одной стороны, тот или иной термин в разных, а нередко в одних и тех же текстах может иметь неодинаковые значения. С другой — совокупное содержание философской категории отражает процесс формирования системы структурных связей внутри китайской философии — между ее отдельными аспектами, течениями, доктринами, историческими этапами [Китайская философия..., 1994. С. 7].

Что касается предметного наполнения *мунччадо*, то с каждым объектом изображения связана определенная поучительная история. В большинстве своем они были заимствованы из китайской устной традиции, как действительной, так и легендарной, и были широко известны во всех слоях корейского общества. Многие из них известны также и как 고사성어 *косасоно* (кит. 古事成語) – устоявшиеся иероглифические выражения. Далее мы подробно рассмотрим каждый из восьми типичных для *мунччадо* изображений.

Первый справа в восьмистворчатой ширме иероглиф — 孝 *хё*. В Большом китайско-русском словаре иероглиф *хё* (кит. *сяо*) трактуется как «почитание (уважение) родителей; преданность (усердное служение) родителям; усердное исполнение воли (осуществление идеалов) родителей (предков)» или «усердный в служении родителям; почтительный к родителям; образцовый в исполнении воли (осуществлении идеалов) родителей (предков)»¹.

Понятие *сяо* встречается еще в «Шу цзине», где Чжоу-гун применяет его в качестве определения одного из непреходящих свойств человека. В «Лунь юе» *сяо* толкуется как одно из необходимых условий гуманности человека и гарант соблюдения общественных установлений. В памятнике «Мо-цзы» (V—III вв. до н.э.) *сяо* — доставление пользы или выгоды исключительно старшим родственникам и исходящая из этого ущербная любовь.

¹ Большой китайско-русский словарь. URL: <http://bkrs.info/> (дата обращения 9.12. 2012).

Легист Хань Фэй (III в. до н. э.) усматривал в сыновней почтительности внутренний стимулятор заботы о состоянии родителей. В даосском сочинении «Тай пин цзин» («Канон Великого Равновесия») человек объявляется непочтительным сыном в случае, если не стремится к гармонии с природой и служению ей [Китайская философия..., 1994. С. 313].

В дальнейшем в китайской конфуцианской традиции получил распространение тезис о том, что *сяо* является главной задачей обучения и воспитания, основным идеологическим устоем общества.

Что касается корейской конфуцианской традиции, одной из базовых категорий культуры является универсальная категория «сыновней почтительности», или «почтительности к родителям» [Курбанов, 2007. С. 9].

Существует устоявшееся мнение, что главная и единственная сфера проявления категории *хё* – это семейные отношения. Однако в южнокорейской литературе можно встретить более широкие трактовки понимания категории *хё*. Во-первых, можно говорить не только о «сыновней» почтительности к родителям, но и о дочерней. Во-вторых, «почтительность» распространяется не только на ближайших родственников, но и на дальних, не только на ныне живущих родственников, но и на «умерших». В-третьих, под категорией *хё* понималось служение учителю. В-четвертых, в рамках *хё* можно говорить о служении всякому старшему (по возрасту и по положению), в том числе и о служении верховному правителю. В-пятых, под *хё* иногда также понималось и обеспечение собственной карьеры, заботы о собственном здоровье, как необходимость обеспечения материальной базы для служения родственникам и старшим².

Подобное широкое представление о категории *хё* происходит из классического определения понятия «почтительности к родителям», представленного в конфуцианской классике и прежде всего в упоминавшемся «Сяо цзин» (кит. 孝經) – «Трактате о сыновней почтительности». Памятник был переведен на корейский язык в XVI в., корейская версия канона называется «Хёгён онхэ» (孝經諺解).

Трактат «Сяо цзин» начинается с определения того, что есть категория *сяо*. «Тело, руки и ноги, волосы, кожа получены от отца с матерью, и не осмеливаться разрушать и ранивать [это] есть начало *сяо*. Установить свое место в жизни, действовать [согласно] Пути, возвысить имя в грядущих поколениях, тем самым, прославляя отца с матерью – есть вершина («завершение») *сяо*. Ведь *сяо* начинается в служении родителям, переходит в служение правителю и завершается в установлении своего места в жизни» [Курбанов, 2007. С. 66].

² Курбанов С. О. Влияние традиционной категории «почтительности к родителям» на отдельные социальные институты современной Кореи. URL: <http://newhope2005.livejournal.com/11559.html> (дата обращения 2.03.2013)

Таким образом, уже в самом определении категории *сяо* (*хё*) заложена многоплановость его понимания, и «почтительность к родителям» оказывается более всеобъемлющим и многоплановым, чем это принято считать исходя из словарного значения данного понятия. Действительно, «почтительность к родителям», подпитываемая традиционной верой в духов предков, имеет прямую связь с рядом явлений и социальных институтов в Корее. Подобная связь как раз и выявляет широкий, многоплановый характер категории *хё*³.

Верхняя часть иероглифа *хё* (кит. *сяо*) на картине сформирована изображениями карпа, молодого ростка бамбука и веера, роль горизонтальной черты исполняет старинный струнный инструмент *каягым*⁴, иногда изображаются и мандарины (см. Пр. 28). Этот набор предметов базируется на пяти историях, содержащих классические примеры проявления сыновней любви и почтения. Как правило, в *мунччудо* берется из сюжета знак, символ, напоминающий о произошедшем событии, становящийся основным образом — в случае иероглифа *хё* — идею сыновней почтительности. Например, всегда в декоре иероглифа *хё* наличествует рыба, возможно и потому, что символика рыбы на Дальнем Востоке весьма давняя и многофункциональная. Сюжеты с рыбой неоднократно встречаются в трактатах, посвященных категории «сыновней почтительности»: «Хёхэннок» («Записи о деяниях почтительности к родителям») и «Самган хэнсильдо» («Иллюстрации реальных поступков [следования] Трем заповедям»)⁵.

С образом карпа связано выражение *왕상빙리 вансанпинни* (кит. 王祥冰鯉) — «Ван Сян, лед и карп». Это выражение восходит к следующей притче.

Ван Сян (кор. Ван Сан), государственный деятель в государстве Цзинь, во всем угождал своей больной мачехе и выполнял любую ее прихоть. Как-то раз мачеха захотела зимой рыбы, и Ван Сян отправился к реке, снял одежду и лег на лед, чтобы растопить его. Однако, как только Ван Сян это сделал, лед треснул, и на поверхность выскочили два карпа. Ван Сян накормил мачеху и стал примером для всех почтительных сыновей [Курбанов, 2007. С. 168].

Образ бамбука ассоциируется с устойчивым выражением *맹종읍죽 мэнджоныпчук* (孟宗泣竹, букв. «Мэн Цзун слезами добывает бамбук»), происхождение которого связано с легендой об известном герое китайской древности. Мэн Цзун (кор. Мэнджон) из царства У был почтительным сыном и самоотверженно заботился о своей матери. Как-то раз зимой больная мать захотела отведать молодых побегов бамбука. Мэн Цзун пошел в лес. Но в ле-

³ Там же.

⁴ *Каягым* (*каякко*) – 12-струнный музыкальный инструмент, напоминающий гусли. Изобретение *каягыма* приписывается правителю государства Кая Касиль-вану в середине VI в. [Концевич, 2001. С. 388]

⁵ По мнению С. О. Курбанова, трактат «Самган хэнсильдо» служил одной из основ, «учебником жизни» в моральном и нравственном воспитании населения Кореи XV—XIX вв. [Курбанов, 2007. С. 144].

су вся земля была промерзшая, и ничего не росло. Тогда он горько заплакал, и вдруг из промерзшей земли выросла пара молодых побегов. Обрадованный Мэн Цзун срезал их, сам сварил для матери похлебку, мать отведала ее и выздоровела [Курбанов, 2007; Ю Хонджун, Ли Тхэхо, 2002].

С цитрой связана история о легендарном императоре Шуне, который был известен почтительным отношением к родителям, несмотря на их жестокое обращение с ним в детстве. Он развлекал свою больную мачеху виртуозной игрой на цитре. Кроме того, императору Шуню, являвшемуся образцом сыновней почтительности, посвящен первый рассказ из корейского конфуцианского нравоучительного трактата «Самган хэнсилдо» (三綱行實圖, 삼강행실도, «Иллюстрации практики исполнения Трех заповедей»).

Веер ассоциируется с историей о мальчике по имени Хуан Сян (кор. Хван Хян), который жил во времена династии Хань. Будучи почтительным сыном, он жарким летом охлаждал постель отца веером, а морозной зимой согревал ее собственным телом [Ким Ёнхак, 2009. С. 61].

Предание о Лу Цзи (кор. Юк Чок) времен царства У объясняет происхождение мандаринов на картине: мальчик жил в бедности, и, когда богатый сосед пригласил в гости и угостил его, Лу Цзи не съел несколько мандаринов и спрятал за пазухой. Когда он встал после трапезы, фрукты выпали на землю. Мальчик их подобрал и объяснил, что приберег их для своей матери [Ю Хонджун, Ли Тхэхо, 2002. С. 32].

Таким образом, символика предметов в изображении иероглифа *хэ* имеет дополняющее значение к понятию «сыновней почтительности», а также иллюстрирует истории о легендарных проявлениях сыновней почтительности.

Следующий иероглиф 悌 *че* (кит. *ти*) в Большом китайско-русском словаре трактуется как «уважать старших (прежде всего: старшего брата); почтительно относиться к старшим» и выражает собой категорию «братской любви»⁶.

Это понятие имеет тесную связь с категорией «сыновней почтительности», вместе они могли образовывать бином *хэчже* (кит. *сяоти*) и картину 孝悌圖 *хэчжедо* («изображения сыновней почтительности и почитания старшего брата»). Следует отметить, что этот термин мог использоваться и для обозначения всего комплекса картин *мунччадо* [Киреева, 2007. С. 432].

Иероглиф 悌 *че* в качестве декоративных элементов имеет изображение персиков, двух трясогозук, спорящих из-за бабочки и ветку дерева (см. Пр. 29). Персиковое дерево символизирует долголетие и добрые семейные отношения. Персики являлись символом бес-

⁶ Большой китайско-русский словарь. URL: <http://bkrs.info/> (дата обращения 27.02.2013).

смертия и служили составной частью эликсира жизни в даосской религии. Трясогузки символизируют двух братьев, а бабочка – их общая трапеза. Дерево с плодами, свисающими гроздьями, – метафора братского единения и взаимопомощи [Ю Хонджун, Ли Тхэхо, 2002. С. 33].

Иероглиф 忠 *чхун* (кит. *чжун*) в Большом китайско-русском словаре имеет два значения: «верность, преданность; лояльность» или «искренность, чистосердечие; честность»⁷. Согласно «Лунь юю» категория «преданности» означает «утверждать других в том, в чем желаешь утвердиться сам, подвигать других на то, на что желаешь подвигнуться сам» [Китайская философия..., 1994. С. 465].

Это понятие выступает у Конфуция одним из способов реализации гуманности человека. Согласно комментариям Чжу Си к «Лунь юю» (XII в.), «преданность» есть «исчерпание себя» — максимальная самореализация в своем отношении к людям [Китайская философия..., 1994. С. 466]. Впоследствии категория «преданности» стала пониматься как главный образующий принцип отношения нижестоящего к вышестоящему, и стала обозначать преданность государю.

Иероглиф 忠 *чхун* в качестве поясняющих элементов включает изображения бамбука, дракона, рыбы, краба и моллюсков (см. Пр. 30). Крепкий, вечнозеленый бамбук обозначает стойкость, твердость; символика дракона многозначна, в том числе это удача, символ Неба и королевской власти; рыба (камп) может превратиться в дракона, преодолевая течение, что символизирует сдавшего экзамены на государственную должность и преданно служащего государю и народу⁸. Сочетание изображения краба с моллюском (하합) в корейском чтении звучит *хахан*, что напоминает звучание слова 하합 *хвахан*, означающее «гармонию» [Киреева, 2007; Ю Хонджун, Ли Тхэхо, 2002].

Следующий иероглиф 信 *син* (кит. *синь*) обозначает такое понятие конфуцианской этики как «благонадежность», в словаре трактуется как «доверие», «вера», «искренность». В «Лунь юе» *синь* трактуется главным образом как атрибут вышестоящих – правителей и «благородных мужей» (*цзюнь цзы*). В трактате «Мэн-цзы» (IV—III вв. до н. э.) благонадежным предлагалось считать того, кто «способен чувствовать добро» [Китайская философия..., 1994. С. 278].

В изображении *син* содержится два основных образа: белый гусь и *чхонджо* (кит. *цинняо*) – синяя птица с головой человека, стоящая на ветке цветущего персикового дерева (см. Пр. 31). Синяя птица – традиционный образ из китайской мифологии: *цинняо* жила в

⁷ Большой китайско-русский словарь. URL: <http://bkrs.info/> (дата обращения 9.12. 2012).

⁸ Аналогичная символика карпа использовалась в картинах жанра *охэдо*, рассмотренного нами во второй главе данного исследования.

горах Куньлунь во дворце Сиванму, богини Запада. По легенде, однажды она влетела во дворец У-ди – императора династии Хань. Придворный сановник 東方朔 Дунфан Шо (кор. 동방삭 Тонбансак) объявил это предзнаменованием того, что Сиванму скоро посетит дворец, благодаря чему Синяя птица стала олицетворением акта обещания и доверия. Персиковое дерево связано с персиками бессмертия из сада Сиванму [Ю Хонджун, Ли Тхэхо, 2002. С. 38].

Белый гусь отсылает к истории, случившейся с чиновником Су У (кор. Со Му, 소무/蘇武, 140–60 гг. до н. э.), известным государственным деятелем эпохи Хань. Он был отправлен ханьским императором У-ди на переговоры с гуннами, осаждавшими северо-западные границы империи. Гунны захватили его в плен и принуждали перейти на службу к правителю гуннов. После решительного отказа Су У был обращен в рабство, а императору У-ди доложили, что посол умер, после чего император забыл о своем чиновнике. В то же время сам Су У в продолжение всех девятнадцати лет плена не расставался с посохом посла, демонстрируя тем верность предавшей его родине. По легенде, ему в конце концов удалось отправить в империю весть о себе, привязав письмо к крылу дикого гуся, после чего сын У-ди, император Чжао-ди, выкупил его у гуннов, и Су У смог вернуться на родину и занял высокий государственный пост. С тех пор белый гусь считается символом веры и счастливых новостей [Георгиева-Русс, 2011. С. 7].

Иероглиф 禮 *йе* (кит. *ли*) имеет целый спектр значений – «этикет, приличия»; «акт учтивости, правила вежливости»; «учтивость, вежливость, такт»; «культурность»⁹. Этот иероглиф является одной из центральных категорий китайской философии, главной образующей конфуцианства, сочетающей в себе два основных смысла – «этика» и «ритуал», а также выражение важнейшего фактора не только культуросозидания, но и космоупорядочения. До середины первого тысячелетия до н. э. воздействие *ли* считалось основывающимся на религиозном ритуале, а впоследствии получило более широкое толкование.

В древнекитайских памятниках «Ши цзин» и «Шу цзин» категория *ли* обозначала обряды, дающие возможность преодолеть политические конфликты и отражающие единство мира, а также храмовые и дворцовые ритуалы, формы поведения сановников по отношению к народу. Согласно Конфуцию, категория *ли* – самая общая характеристика правильного общества и поведения человека по отношению к другим и к себе: «правитель должен руководить подданными посредством *ли*»; «преодоление себя и обращение к *ли* составляет гуманность...»; «не следует смотреть на несоответствующее *ли*, не следует слушать несо-

⁹ Большой китайско-русский словарь. URL: <http://bkrs.info/> (дата обращения 9.12. 2012).

ответствующее *ли*, не следует говорить несоответствующее *ли*» [Китайская философия..., 1994. С. 168].

Как известно, в собрание основополагающих текстов конфуцианства — «Ши сань цзин» («Тринадцатиканоние») входят три специально посвященных *ли* произведения: «Чжоу *ли*» («Этико-ритуальные нормы Чжоу»), «И *ли*» («Образцовые церемонии и этико-ритуальные нормы») и «Ли *цзи*» («Записки об этико-ритуальных нормах»). Сформулированное в «Ли *цзи*» учение о *ли* образовало фундамент традиционного конфуцианского представления о культуре. Категория *ли*, войдя в один ряд с такими основополагающими философскими понятиями, как «гуманность», «справедливость», «разумность» и «благонадежность» стала выражать идею социального, этического, религиозного и общекультурного норматива [Там же. С. 169].

Иероглиф 禮 *йе* на картине сопровождает изображение черепахи и письменных принадлежностей кабинета ученого (бумага, тушь, кисть и тушечница) (см. пр. 32). Черепаха в данном случае соотносится с той самой, которая принесла легендарному правителю Древнего Китая Фу-си магические письмена — восемь триграмм [Киреева, 2007. С. 437].

Иероглиф 義 *ый* (кит. *и*) означает «справедливость», одну из важнейших категорий китайской философии, и включает в себе идею «правильного соответствия» содержания — форме, субъективных потребностей — объективным требованиям, внутреннему чувству справедливости — внешним императивам общественного долга. В общем смысле «справедливость» *и* — неотъемлемый атрибут человеческой природы, в более конкретном социально-этическом смысле — нормы отношений между пятью парами социальных ролей: отца и сына, старшего и младшего братьев, мужа и жены, старшего и младшего, государя и подданного; в еще более узком смысле — принцип поведения мужа, правителя или правильного лидера [Китайская философия..., 1994. С. 133].

В древних памятниках «Шу *цзин*» и «Ши *цзин*» категория *и* означает умение правителя и чиновников приносить благо своей стране. У Конфуция (VI—V вв. до н. э.) *и* становится ключевой характеристикой «благородного мужа», выражающей единство знания и действия, основанное на добродетели, реализующееся посредством этико-ритуальной благопристойности и направленное на осуществление дао [Там же. С. 133].

На картинах *мунччадо* иероглиф 義 *ый* сопровождается изображением двух фазанов, лотоса и цветка персикового дерева (см. Пр. 33). Здесь персиковый цветок отсылает к знаменитому эпизоду «Клятва в персиковом саду» из романа Ло Гуаньчжуна «Троецарствие», в котором три героя эпохи Троецарствия Гуань Юй, Чжан Фэй и Лю Бэй принесли в жертву черную корову и белого коня в цветущем персиковом саду и поклялись перед небом и

землей быть братьями, всегда помогать друг другу в испытаниях и верно служить государю [Хо Гюн, 1999; Ю Хонджун, Ли Тхэхо, 2002].

Фазаны – мотив из «Шицзин», символ преданности и доверия между супругами, а поскольку фазаны часто навещают лotosовые пруды, их стали изображать вместе с лotosом. Кроме того, лotosы символизируют красоту и чистоту [Ю Хонджун, Ли Тхэхо, 2002. С. 44].

Заключительными в наборе иероглифических знаков, используемых в *мунччадо*, являются 廉 ём (кит. лян), трактующийся как «честность», «бескорыстие», и 恥 чхи (кит. чи), обозначающий «смирение», или «чувство стыда», «стыдливость», «стыдливый».

В изображение иероглифа 廉 ём («честность») включены изображения феникса и краба (см. Пр. 34). Краб ассоциируется с Чжоу Дуньи (1017–1073 гг.) – известным конфуцианским ученым династии Сун, который предпочел жизнь отшельника карьерному росту. «Пятящийся» краб символизирует отказ от светской жизни в пользу скромного образа жизни и нежелание жертвовать принципами ради личных амбиций. Мифологический феникс по легенде питается только плодами бамбука, и, даже если голоден, не притрагивается к обычной птичьей пище [Георгиева-Русс, 2011; Киреева, 2007].

На некоторых картинах вместо феникса и краба можно увидеть павильон в окружении цветущих персиковых деревьев, это – изображение дома Чжоу Дуньи у ручья Ляньси на горе Лушань, где он жил после того, как отошел от дел. Иногда там же можно увидеть фигурки двух ученых – 巢夫 Чао Фу (кор. Собу) и 許由 Сюй Ю (кор. Хою), которые отказались от службы императору Яо и выбрали отшельнический образ жизни в горах [Ю Хонджун, Ли Тхэхо, 2002. С. 47].

Толкование последнего иероглифа 恥 чхи («смирение», «стыд») связано с историей о Бо И (кор. Пэги) и Шу Ци (кор. Сукче), двух сановников государства Инь, которую сообщает Сыма Цянь в «Исторических записках». На картине изображена полная луна с мифологическим зайцем, толкущим эликсир бессмертия нефритовым пестиком в яшмовой ступке. Под ним – краб, а рядом – цветущая ветка сливы и гора с павильоном (см. Пр. 35).

История связана с событиями времен падения государства Инь и основания династии Чжоу. Иньский правитель Ди Синь завещал свое государство младшему сыну Шу Ци, однако после смерти отца Шу Ци отказался от престола в пользу старшего брата Бо И. Тот тоже отказался стать правителем, считая волю отца превыше всего. Однако У-ван, правитель Чжоу, овладел столицей Инь, и его признали императором. Братья устыдились того, что служат человеку, захватившему их родину, и отказались от взятых на себя обязательств. Они поклялись не употреблять в пищу ничего из того, что было выращено на земле Чжоу, и ушли в отшельники на гору Шоуяншань, где питались растительной пищей,

пока не умерли от истощения. Гора с павильоном на картине – это гора Шоуяншань, куда ушли братья, а луна и цветы сливы – символ их благородного поступка [Чон Бёнмо, 2011. С. 120].

Особенности жанра чхэккори

К жанру *чхэккори* (кор. 책거리, «изображения книг») или *чхэккадо* (кит. 冊架圖, кор. 책가도, «изображения книжных полок») современные ученые относят картины, основным объектом которых являются книги и письменные принадлежности кабинета ученого. Для обозначения письменных принадлежностей, включающих бумагу, тушь, кисть и тушечницу, применяется термин *문방사우* *мунбансау* (кит. 文房四友 *вэньфансыбу*) или *문방구* *мунбангу* (кит. 文房具).

На картинах *чхэккори* книги и «четыре друга кабинета ученого» (бумага, тушь, кисть и тушечница) обычно располагались в окружении других предметов, необходимых конфуцианскому ученому: музыкальные инструменты, свитки, веер, цветочные вазы, стрелы, чаши, керамика, бронзовые сосуды, доска для игры в корейские шахматы *надук* (см. Пр. 36). Картины *чхэккори* разделяются на две категории: с изображением книжных полок и без них, располагались они обычно на ширмах из шести или восьми панелей [Ким Ёнхак, 2009. С. 61].

Происхождение жанра *чхэккори* связывают с деятельностью короля Чонджо. Во второй половине XVIII в. королем Чонджо был принят ряд мер, направленных на укрепление королевской власти и завоевание поддержки ученых: в том числе, по его приказу художники из корейской академии живописи Тохвасо создали первые образцы жанра *чхэккори*. По его же приказу в королевском дворце традиционную королевскую ширму *ирволь-обон-до* с изображением пяти горных вершин, солнца и луны¹⁰ (см. Пр. 37) заменили на ширму в жанре *чхэккори*, что можно расценить как пропаганду стремления к знаниям среди королевского окружения. Учитывая профессионализм придворных художников, картины отличались высоким уровнем художественной техники, а все предметы были выполнены с учетом правил перспективы [Чон Бёнмо, 2011. С. 60].

Книга в качестве главного объекта изображения была выбрана не случайно. Как уже упоминалось, особо чтившие мораль и традиции люди пользовались уважением в обществе и отмечались милостью и наградами государя, так как с точки зрения властей, они обеспечивали стабильность в обществе и государстве. Образ конфуцианского ученого *сон-би* культивировался в общественном и индивидуальном сознании корейцев. Главной це-

¹⁰ Ширма *ирволь-обон-до* («солнце, луна и пять вершин») имела космологический смысл, символизировала незыблемость королевской власти и благосклонность Неба правителю [Киреева, 2007. С. 430].

лю нетитулованного дворянства эпохи Чосон было успешное прохождение государственных экзаменов *квэго*, требовавших безукоризненное знание конфуцианских трактатов и литературы, получение должности государственного чиновника и вклад в развитие нации. Таким образом, путь к успеху нетитулованного дворянства, по мысли ортодоксальных конфуцианцев, в буквальном смысле лежал через книги [Там же. С. 57].

Картины жанра *чхэккори* располагались на стене кабинета ученого и выражали его стремление достичь большего знания и мудрости. Следует отметить, что картины были распространены не только среди ученых, но и остальных представителей интеллектуальной элиты эпохи Чосон – *мунъин* (кит. 文人 *вэньжэнь*, букв. «человек культуры»), к которым относились философы, литераторы, художники и каллиграфы, политические деятели. Для них было характерно стремление к знаниям, освоение культурного опыта своей страны, постижение этико-эстетических установок, чем и объясняется популярность картин с изображением книг [Ким Ёнхак, 2009. С. 62].

Влияние короля Чонджо на развитие жанра *чхэккори* было определяющим: художники Син Ханпхён и Ли Джонхён были отправлены в тюрьму только за то, что они не уделяли должного внимания жанру *чхэккори* [Чон Бёнмо, 2011. С. 73]. Во время правления короля Чонджо признанным мастером был Ким Хондо, однако его работы не сохранились. До настоящего времени дошли несколько работ художника Ян Ханджона (1768–1815), находящиеся сейчас в музее Кёнги (г. Йонъин).

Классические дворцовые картины в жанре *чхэккори* отличаются лаконичностью и насыщенностью цветов, каждая полка на ширме буквально забита книгами, отсутствуют иные объекты (см. Пр. 38). Современные искусствоведы считают, что именно такая форма была канонической и послужила отправной точкой для последующего развития жанра [Специальная экспозиция чхэккори..., 2012. С. 52].

Картины отличались высоким уровнем художественной техники, а предметы были выполнены с учетом правил перспективы. Картины обычно писались на ширмах: шести или восьмистворчатых, отличались крупными размерами: длина панелей варьировались от 150 до 300 см в длину, а ширина – от 40 до 70 см [Там же. С. 60].

Позже на картинах стали появляться другие объекты – письменные принадлежности, китайская керамика, фарфор (см. Пр. 39, 40). По мнению современного южнокорейского исследователя Чон Бёнмо, фарфор, керамика и письменные принадлежности, использовавшиеся при работе над картинами в жанре *чхэккори*, были импортированы из Люличан, торгового квартала в Пекине, специализировавшемся на антиквариате. Корейские переводчики, сопровождавшие дипломатические миссии в Китай во времена позднего периода эпохи Чосон, покупали китайские предметы старины и продавали в Корее. Тенденция кол-

лекционирования китайских предметов антиквариата, бронзы, картин и каллиграфии, имевшая место в позднем периоде эпохи Чосон, сравнима с китайскими коллекциями, имевшими место в Европе в XVII–XVIII вв. и оказавшими влияние на европейское искусство XVIII в. Почтительное отношение к китайской цивилизации и привязанность к учению составляет образный мир *чхэккори* [Чон Бёнмо, 2011. С. 78].

Китайскую керамику в интерпретации корейских художников на картинах *чхэккори* можно охарактеризовать следующим образом.

Во-первых, некоторые предметы, изображенные на картинах, отличаются от оригинала. Несмотря на сложности при датировке фарфоровых изделий, считается, что это фарфор, изготовленный во время правления императора Канси (годы правления 1661–1722) и Цяньлуна (годы правления 1735–1796). Интерпретация одинаковых объектов и похожей композиции на картинах *чхэккори* наталкивает на мысль, что художники копировали друг друга, или у них был один прототип для подражания. Во-вторых, некоторые бронзовые фигурки имеют характеристики художественной традиции династии Мин, но большинство из них сделано во времена правления императора Цяньлуна династии Цин. Например, китайский фарфор на картинах Ли Хённокка датирован XVII–XVIII вв., но его изображения находят в работах XIX в. Из этого можно сделать вывод, что объекты изображения не всегда могут быть критерием для датировки картины [Специальная экспозиция чхэккори..., 2012. С. 135].

Тенденция использования китайских предметов старины была характерна не только для ширм *чхэккори*, но и для портретного жанра [Там же. С. 136]. Подтверждение находим в «Портрете Ли Хаына» художника Ли Ханчхоля¹¹. Ли Хаын, также известный по своему титулу Тэвонгун (Великий принц) (1820–1898), — корейский принц-регент, в 1863–1873 гг. правил за своего малолетнего сына, который был возведен на престол под именем Коджон. Крупным планом показан фрагмент картины с изображением печати, кисти, разукрашенной узорами тушечницы, четок, курительницы и других предметов, что демонстрирует тенденцию использования китайского антиквариата в обиходе аристократов и королевского окружения. (см. Пр. 41, 42).

В XIX в. обрел известность художник Ли Хённок (1808–1883), внук Ли Джонхёна, перенявший семейную традицию королевского художника. Он оставил несколько выдающихся работ жанра *чхэккадо*. В 1864 г., в возрасте 57 лет, художник изменил имя на Ли Ыннок, а в 64 года изменил имя на Ли Тхэккын. Современные южнокорейские искусствоведы по этим нюансам в имени художника устанавливают дату ее написания с точностью до пяти-семи лет [Чон Бёнмо, 2011. С. 84].

¹¹ В настоящее время «Портрет Ли Хаына» работы Ли Ханчхоля находится в Сеульском историческом музее.

Большинство работ Ли Хённока написано в стиле классических дворцовых *чхэккадо* (насыщенность цветов, лаконичность структуры, изящная композиция и большое количество книг) (см. Пр. 43, 44), однако одна из его шестистворчатых ширм имеет некоторые отличительные особенности. На этих изображениях в жанре *чхэккори* отсутствуют книжные полки, зато присутствуют книги и изображения т. н. «четырёх друзей кабинета ученого», а также цветы пиона и раскрытая книга (см. Пр. 45). Пион и раскрытая книга в нижней части второй слева панели – элементы, более характерные для народных *чхэккори*, о которых речь пойдет дальше. Некоторые искусствоведы считают, что именно с картин Ли Хённока начала развиваться тенденция народных *чхэккори* [Специальная экспозиция чхэккори..., 2012. С. 140].

Постепенно картины распространились среди широких масс населения. Таким образом, появилась разновидность жанра – народные *чхэккори*, имевшие ряд существенных отличий от дворцовых картин. Размер картин изменился в соответствии с размерами домов обывателей: использовались ширмы меньшего размера, по сравнению с дворцовыми изображениями [Там же. С. 145].

В народной среде картины в жанре *чхэккори* с изображением книжных полок были менее популярны, чем без них. В соответствии со вкусами публики менялось и содержание картин: кроме книг и письменных принадлежностей, изображались цветы, фрукты, овощи и животные, символизировавшие счастье и благополучие. Китайская керамика и бронза часто заменялась корейской керамикой и мебелью: таким образом, функция народных *чхэккори* трансформируется из поучительной и образовательной в благожелательную (см. Пр. 46, 47, 48, 49). Народные художники не были так ограничены в стиле и символике, как дворцовые, поэтому мир художественных объектов в народных картинах этого жанра существенно расширился [Чон Бёнмо, 2011. С. 85].

Во второй половине XIX в. в круг объектов изображений *чхэккори* помимо книг и письменных принадлежностей входят карликовые деревья бамбук и сосна, олень, ястреб, кошелек (как символ благосостояния) и другие предметы, не укладывающиеся в образ традиционных картин (см. Пр. 50, 51).

Характерными особенностями народных *чхэккори* являются сильное контрастирование цветов, создающих эффект лоскутного одеяла, четкое оформление пространства, геометричность линий [Специальная экспозиция чхэккори..., 2012. С. 152].

Народные *чхэккори* зачастую создавались непрофессиональными художниками, поэтому их художественная техника отличается от дворцовых работ. Большая часть работ выполнена в плоскостном изображении [Чон Бёнмо, 2011. С. 93].

Последние сохранившиеся картины датируются концом XIX в. В XX в. народные *чхэккори* выполняли декоративную функцию во время праздников (См. Пр. 52, 53).

Хотелось бы отметить, что традиции жанра *чхэккори* сохранились и в настоящее время [Специальная экспозиция чхэккори..., 2012. С. 182]. В начале XXI в. произошло возрождение жанра, современные художники берут за основу традиционные образцы *чхэккори* и создают новые художественные формы, используя элементы современной культуры (см. Пр. 54, 55, 56).

Особенности жанра *пхунсокто*

К жанру *풍속도* *пхунсокдо* (風俗圖, букв. «изображения популярных обычаев») относятся изображения бытового жанра, посвященные событиям и сценам повседневной жизни. Корея – традиционно аграрная страна, и традиция запечатлеть в художественной форме такие события повседневной жизни, как сельскохозяйственные работы, имеет долгую историю [Юн Ёльсу, 1998. С. 198].

К эпохе династии Чосон этот вид картин стал обособленным жанром. Жанр *пхунсокто* демонстрирует, в основном, повседневную жизнь и народные традиции, обряды жизненного цикла, ежегодные фестивали и события, а также другие аспекты жизни. Большинство из них достоверно демонстрирует характерную деятельность для определенных профессий.

Темы, затронутые в *пхунсокто*, раскрывают образ жизни как простолюдинов (занятия сельским хозяйством, шелководством и ткачеством), так и конфуцианских ученых. Картины с изображением выращивания риса и шелководства исходят от серии иллюстраций, собранных Лу Шу (1090–1162) во времена династии Южная Сун для императора Гаоцзуна. Иллюстрации сельскохозяйственных работ также связаны с китайской Книгой Песен («Шицзин») [Хо Гюн, 1999. С. 268].

Научную ценность для данного дипломного исследования представляет разновидность жанра *пхунсокто* – *평생도* *пхёнсэndo* (кит. 平生圖, букв. «изображение повседневной жизни»). В картинах *пхёнсэndo* художники изображали самые памятные события в жизни человека: с момента рождения, и до самой смерти. Объяснялась популярность этих картин тем, что люди, занимающие определенные посты, хотели сделать значимым празднование достижений в их профессии. Изображения такого рода хорошо вписывались в типичный для династии Чосон ученый стиль жизни. Обычно изображались празднования первого дня рождения, обучения, женитьбы, прохождения государственных экзаменов, вступления на должность чиновника, шестидесятого дня рождения и шестидесятилетнего юбилея свадьбы (см. Пр. 57) [Чон Бёнмо, 2000. С. 15].

Художественная техника картин *пхёнсэndo* мало различается в разных образцах жанра. Хотя сцены дня рождения запечатлены в похожей манере, иногда содержание меняется в некоторых случаях, чтобы проявить уважение к определенной персоне. Картины показывают официальное продвижение по службе с целью достижения высокого поста и достижение цели. Такие картины обычно изготавливались в виде восьмистворчатой ширмы, и иногда они также отпечатывались в виде гравюр. Празднования достижения какого-либо возраста и других рубежей жизни человека также изображались на картинах *пхёнсэndo* [Юн Ёльсу, 1998. С. 201].

Таким образом, на примере картин в жанре *пхунсокто* мы убеждаемся в том, что образ конфуцианского ученого культивировался в общественном и личном сознании корейцев.

Особенности жанра *сорхвадо*

Сюжеты историй, унаследованные от мифов, легенд, сказок и других источников устного народного творчества, в корейском искусствознании определяются термином *сорхва* (кит. 說話 *сяошо*, букв. «рассказ, предание»). Картины, содержащие в себе эти предания, именуется *сорхвадо* (кит. 說話圖 *сяошоту*, кор. 설화도). На шести или восьми панелях ширмы в художественной форме изображалось лаконичное содержание преданий, причем акцент делался на важнейшую часть повествования [Ким Ёнхак, 2009. С. 69].

Большинство сюжетов *сорхвадо* имеют конфуцианский характер и ориентированность на канву произведения, поэтому картины представляют ценность более с поучительной и образовательной точки зрения, чем с художественной и декоративной. Основа сюжетов *сорхвадо* – древние предания, романы и биографии и достижения выдающихся личностей, считавшиеся образцовыми фигурами в обществе конфуцианского государства Чосон.

Несмотря на то, что содержание картин не отличались достоверностью и историчностью, можно отметить черту, общую для жанров *сорхвадо* и *мунччадо*, – это определяющая назидательная функция. При этом корейские исследователи выделяют четыре разновидности жанра – *хёджадо* (букв. «изображения почтительных сыновей»), *коса-инмульдо* (букв. «изображения героев древности»), *чхунхяndo* (букв. «изображения Чхунхян») и *куунмондо* (букв. «изображения по мотивам романа «Облачный сон девяти») [Юн Ёльсу, 1998. С. 240].

Картины *хёджадо* (孝子圖, букв. «изображения почтительных сыновей») иллюстрируют проявления сыновней почтительности *хё* (кит. *сяо*)¹². При сравнении с содержанием картин в жанре *мунччадо*, в картинах с мотивами «о почтительных сыновьях»

¹² Категория *сяо* как одна из центральных философских идей конфуцианства была охарактеризована в первой части третьей главы данной дипломной работы.

сложно отметить принципиально отличающиеся черты [Чон Бёнмо, 2011. С. 125]. На картине зачастую отсутствует изображение непосредственно иероглифа хё, однако образное и символическое наполнение картин идентично. В качестве образов выступают уже упоминавшиеся герои, воплощающие идеал сыновней почтительности, чьи имена стали нарицательными: Ван Сян из царства Цзинь и карп (см. Пр. 58), Мэн Цзун из царства У и бамбук, Хуан Сян и веер, Шунь и цитра, Лу Цзи из царства У и мандарины.

Высокая частота употребления этих легенд в качестве сюжетов и символов для картин свидетельствует как о большом влиянии китайской культуры на развитие всех жанров *минхва*, так и об исключительной роли категории сыновней почтительности в живописи и в корейском обществе эпохи Чосон. Свитки или ширмы в жанре *хёджудо*, обладая определенной художественной ценностью, являлись показателем образованности и просвещенности их обладателей и играли важную роль в воспитании подрастающего поколения [Юн Ёльсу, 1998. С. 245].

Термин *고사인물화* *коса-инмульхва* (кит. 古事人物畫) или *고사인물도* *коса-инмульдо* (кит. 古事人物圖 – букв. «изображения героев древности») применяется к картинам, в качестве объектов которых выступают корейские или китайские исторические личности, а также связанные с ними истории.

Во время эпохи Чосон образ жизни, идеология представителей аристократического сословия *янбан* считались образцовыми; учитывая же всеобъемлющее влияние конфуцианства как на политику, так и на образ жизни людей, образцами для подражания в образованном обществе являлись древние китайские святые и мудрецы. Именно они и выступали главными объектами *коса-инмульдо* – благородные мужи, мудрые ученые, посвятившие жизнь науке, личности, ставшие примерами воплощения сыновней почтительности и государственной верности, чиновники, успешно сдавшие государственные экзамены и добившиеся высоких достижений по службе, и другие герои (см. Пр. 59, 60). Такие картины обычно имели у себя аристократы и зажиточные крестьяне. В королевском дворце обычно располагались картины с изображениями праведных монархов или примерных жен – таким образом, даже корейский ван имел перед собой постоянный пример для подражания [Там же. С. 247].

Куун-мондо (кит. 九雲夢圖) подразумевает создание картин по мотивам романа «Облачный сон девяти» (九雲夢 구운몽) Ким Манджуна (1637–1692).

Роман написан в форме буддийской притчи, обсуждающей тему «жизнь – сон». Главный герой романа – буддийский монах Сонджин, живущий вдали от суеты в сопрождении восьми фей и мечтающий о мирской жизни и карьере. Ему видится сон, в котором Сонджин становится сыном бедного чиновника и получает имя Ян Сою. Ян Сою ста-

новится успешным чиновником, благодаря собственному таланту получает высший государственный пост первого министра, богатство, и восемь женщин становятся его женами и наложницами. В этот безмятежный момент своей жизни герой решает уйти от мира. Внутренняя убежденность в бессмысленности такого существования толкает героя к отказу от всего мирского [Троцевич, 1986].

Мотив жизнь-сон выражен в буддийской «Алмазной сутре»: «Все дхармы сущего подобны мороку фонарей с тенями, светящих при звездах. Они как роса, как пузыри на воде, подобны сну, молнии и облакам» [Троцевич, 2004. С. 181].

Конфуцианские мотивы, безусловно, также нашли отражение в этом романе. По мнению некоторых исследователей, сюжет романа является квинтэссенцией принципов буддизма, даосизма и конфуцианства [Юн Ёльсу, 1998. С. 237].

Однако в этом произведении конфуцианский чиновник предстает скорее как отрицательная фигура, олицетворение быстротечных мирских радостей. Причина этого находится в биографии автора. Ким Манджун приложил много усилий, пытаясь усовершенствовать общество, но не был понят и закончил свой век в изгнании, а в ссылке он обратился к буддизму [Троцевич, 2004. С. 185].

Тем не менее, картины *куун-мондо* представляет интерес с точки зрения исследования. «Облачный сон девяти» является одним из самых известных литературных произведений эпохи Чосон, повлиявшим, в том числе, и на развитие жанров *минхва*.

Сюжеты *куун-мондо* располагались на шести-восьми створках ширм (см. Пр. 61). При этом южнокорейские исследователи отмечают высокий уровень профессионализма художников [Юн Ёльсу, 1998. С. 237].

К *춘향도* *чхунхяндо* (春香圖, букв. «изображения Чхунхян») относятся картины по мотивам широко известной «Повести о Чхунхян» (кор. *춘향전*), повествующей о любви молодых людей, стоящих на разных ступенях общественной иерархии, — сына знатного человека и дочери *кисэн* — певицы и танцовщицы. Их союз противоречит традиционным феодальным нормам поведения юноши и девушки, выходцев из разных слоев общества. Вопреки воле отца юноши, тайно вступают в брак. Потом молодого человека увозят за границу, а Чхунхян принуждают стать наложницей нового правителя. Героиня проходит все испытания, терпит мучения и выходит из них со знаком преданной жены. Ее образцовость получает официальное признание, получает высокое социальное положение жены чиновника и воссоединяется со своим возлюбленным [*Чхунхянджон* квонджитан..., 1968].

А. Ф. Троцевич разделяет корейские повести на два типа: социальные и несоциальные. Персонажи несоциальных повестей пренебрегают общепринятыми нормами поведения, либо живут вне общества, в то время как персонажи социальных повестей совершают ка-

кой-либо социально значимый поступок. Схема социального романа состоит из пяти основных компонентов: первый – сообщение о происхождении героя; второй – ситуация, которая подводит героя к совершению подвигу. Третий компонент – подвиг (ряд подвигов), четвертый – воздаяние, и последним компонентом является суждение героя или автора. [Троцевич, 2004. С. 222]. Герои повестей – образцовые личности, совершающие деяния, которые приводят к установлению гармонии: социальной либо внутренней. Структура социальных повестей похожа на структуру биографий¹³.

«Повесть о Чхунхьян» является классическим примером традиционной конфуцианской биографии. Мотив верности занимает центральное место в повести о дочери *кисэн*, возведенной в ранг конфуцианской верной жены, подчеркивая конфуцианский характер романа [Троцевич, 2004. С. 223].

Явный поучительный характер имеет концовка повести, являющаяся завершающим компонентом биографии и одновременно суждением автора. «Я записал вкратце эту историю для того, чтобы такая необыкновенная верность служила назидание для потомства. А еще – те мужи, что служат государю, ни в коем случае не должны быть двоедушными» [Чхунхьянджон квонджитан..., 1968. С. 70].

Картины в жанре *чхунхьяндо* с изображением сцен повести о Чхунхьян обычно располагались на шести или восьми створках ширмы (см. Пр. 61). Чаще всего встречаются ширмы с изображением встречи Чхунхьян и Моннёна на мосту, беседы за столиком, расставания возлюбленных у верстового столба, пыток верной Чхунхьян в тюрьме, приезда Моннёна в качестве тайного королевского ревизора и воссоединения Чхунхьян и Моннёна. Выбор приоритетных сцен для картин обусловлен их ключевым значением в фабуле романа, поскольку они в полной мере отображают сюжет и глубину чувств героев [Ким Ёнхак, 2009. С. 63].

Картины в жанре *чхунхьяндо* были распространены в провинции Чолла-Пукто (столица – Чонджу), предпочтение им отдавали в основном простолюдины (сведения об использовании этих картин в домах аристократов отсутствуют) [Юн Ёльсу, 1998. С. 233].

Следует отметить, что большинство художников, отдававших предпочтение этому жанру, были непрофессионалами: недостаток знаний художественной техники они компенсировали имитацией художественного стиля придворных живописцев. Отчасти поэтому картины в жанре *чхунхьяндо* представляют меньшую художественную ценность по сравнению, например, с *мунччадо*. Этим же объясняется меньшая степень изученности этих картин [Там же. С. 234].

¹³ Подобной схемы придерживались авторы конфуцианских биографий, в частности Ким Бусик в «Самгук Саги» [Троцевич, . С. 222].

Итак, на основе исследования, проведенного в третьей главе данной дипломной работы, можно сделать следующие выводы.

Конфуцианство, являвшееся основным идеологическим учением в Корее времен династии Чосон, оказало значительное влияние на формирование ряда жанров корейской живописи *минхва*. В четырех исследованных жанрах (*мунччадо*, *сорхвадо*, *пхунсокто*, *чхэккори*) в разной степени отражения мы видим отчетливые элементы конфуцианской культуры: это целый набор историй, легенд, преданий, заимствованных из китайской мифологии, общественных норм и отношений, а также китайской и корейской классической литературы. Конфуцианские идеи в корейской живописи *минхва* играют важную этическую и нравоучительную функцию, демонстрируя в художественной форме важность таких основополагающих понятий конфуцианства, как сыновняя почтительность, верность государю, необходимость и важность образования, а также некоторые другие идеи и принципы.

КОРЕЯ В МИРОВОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО, АРХИТЕКТУРА, ДИЗАЙН

Для разнообразия начнем с того, что происходит внутри страны в области ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА. Как и во всех других сферах художественной деятельности, все виды изобразительного искусства, особенно народные ремесла, поддерживаются государственной политикой. Что касается европеизированных форм искусства, то тут сначала через Японию, а после освобождения напрямую бурно развиваются европейские формы изобразительного творчества. Обучение за рубежом, в последнее время и в России, стало нормой. В стране и в этой сфере проводится невероятное количество престижных, привлекающих внимание зарубежных мастеров выставок, конкурсов, биеннале, фестивалей современного искусства. Назовем лишь несколько. Первой успешной была биеннале в Кванчжу (1995), тогда не только самая крупная, но и единственная в Азии, ее посетил 1 млн 630 тыс. зрителей. Участвовал 91 художник из 50 стран. Девиз биеннале: "Искусство вне границ", поэтому национальных павильонов не было, все выставлялись вместе, по тематическому принципу ("Современное корейское искусство", "Искусство первой половины XX века", "События 18 мая 1980 года", когда выступление жителей города против военной диктатуры было жестоко подавлено, и т. д.). Специальный павильон был только посвящен мультимедиа, где царил Пэк Намчжун. В конкурсе одержал победу кубинский художник. В 2004 году число участников увеличилось до 200 из 42 стран мира.

Биеннале в Пусане стало таковой с 2002 года, до этого там отдельно проводились Молодежный фестиваль (1981), Международный симпозиум по скульптуре на открытом воздухе и др. Крупнейшее событие в традиционной для Кореи сфере творчества - Всемирная биеннале по керамике в провинции Кёнгидо (она проводится в трех традиционных центрах керамического производства - городах Кванчжу, Ичхоне и Ёчжу, с 2001 года). Помимо выставок, там проводятся мастер-классы, семинары и конкурсы. Так, в 2001 году участвовало 400 керамистов из 69 стран. Можно еще назвать биеннале прикладного искусства в Чхончжу, Экспо по культуре в Кёнчжу (с 1988 года, 7 тыс. участников из 48 стран, 3 млн зрителей). В 2000 году участвовало 9 тыс. художников из 81 страны, но зрителей уже было 1,75 млн человек.

В 2000 году в Сеуле было организовано еще одно "мероприятие" - биеннале Медиа-арта "Медиа - Сеул-2000". Двухмесячное грандиозное действо с участием десятка медиа-художников из многих стран мира с множеством разнообразных программ, которые кури-

ровали самые известные мастера видеоарта уровня Билла Виолы (позже поработавшего в Мариинке у Гергиева), сразу получило восторженные отзывы участников и критиков. Тогда, в 2000 году, почетным председателем оргкомитета был Пэк Намчжун. В "Медиа-Сеуле-2006" приняли участие 19 стран.

Что касается постоянно действующих галерей современного искусства, то Сеул ими буквально нашпигован. Они есть повсюду, но сконцентрированы в нескольких престижных местах: знаменитый Инсадон, Апкучжон и т. д. Число же художественных музеев едва поддается учету (о нескольких ниже). На улицах, особенно в некоторых районах, полно скульптуры (это было еще в 1997 году, сейчас наверняка много больше: Сеул развивается, обустроивается и превращается в город искусств). Из дневника-97: "Все течения и направления в скульптуре XX века - на улицах Сеула. Оригинальны пластические решения и с использованием национальных мотивов. Все это радует глаз, вызывает добрую улыбку, улучшает настроение".

О музеях приходилось в свое время писать специально, но можно обращаться к этой теме еще и еще раз - тема неисчерпаема. Музеев множество всяких, включая художественные, а чаще они "всякие" с обязательными произведениями искусства. Много частных музеев. Музей имеет каждый университет, и это не два-три зала, а, как правило, отдельные многоэтажные здания, как, например, музей университета Ёнсе - четырехэтажное здание, где есть все (в том числе, как и положено, запасники большей площади, нежели экспозиция). Огромен Национальный музей, переехавший в очередное, специально для него построенное здание 28 октября 2005 года, по занимаемой площади он является шестым в мире. Музей современного искусства занимает прекрасное здание, построенное по проекту архитектора Ким Тхэсу, живущего в Штатах, территория вокруг него занята скульптурными композициями авторов из разных стран мира. Музей понравился нашему художнику Франциско Инфантэ тем, что экспонирует художников XX века и собственно contemporary art, то есть работы ныне здравствующих мастеров, сочетая их и с художественной фотографией.

Хочется рассказать о новом музее, точнее, о факте его появления в центре Сеула в октябре 2004 года. Предыстория его такова: один из крупнейших корейских коллекционеров Ли Бёнчхоль (1910-1987), создатель и бывший глава корпорации "Самсон" ("по-нашему" - Самсунг, в искаженном, как всегда, переводе с английского, по-корейски это значит "Три звезды"), на основе своей коллекции открыл в 1982 году крупнейший частный музей Южной Кореи Хоам (это псевдоним Ли Бёнчхоля), в изумительной красоты местности Ёнин, в 50 километрах от Сеула. Два года спустя уже в самом Сеуле была открыта галерея Хоам, в которой посчастливилось несколько раз побывать в 1997 году на прекрасных выставках (а

еще там проводились концерты и многое другое). В 1999 году Фонд культуры "Самсон", основанный в 1965 году, открыл в Сеуле галерею Родена. И вот новый комплекс из трех зданий в центре Сеула, получивший забавное название - Художественный музей Лиэм Самсон (Ли-эм - это аббревиатура из фамилии Ли Бёнчхоля и конечного слога слова museum). Итак, три здания: музей № 1, построенный известным швейцарским архитектором Марио Бота, в котором расположилось корейское классическое искусство, и музей № 2, автор его француз Жан Нувель, там экспонируется современное корейское и зарубежное искусство. Общая площадь их - 1,5 тысяч кв. метров, и такую же площадь занимает Детский образовательный и культурный центр компании "Самсон" (подобные центры есть в каждом крупном музее страны). Построен центр голландским архитектором Ремом Колхаасом. (К слову сказать, компания "Самсон" у нас в стране субсидирует ежегодную литературную премию "Ясная Поляна".)

Итак, база есть, музеев и галерей более чем достаточно, познакомиться со своим и мировым искусством есть где. Образование - художественные факультеты, как и музыкальные, практически в каждом из многочисленных университетов (плюс обучение за рубежом). Приведу лишь несколько знаковых событий, свидетельствующих о последовательном и динамичном вхождении южнокорейцев в мировой арт-процесс.

Венецианская биеннале, 1995 год. Это год столетия Биеннале, год 50-летия освобождения Кореи от японской колониальной зависимости и Год искусства, каковым он был объявлен в стране (есть там и такая культурная традиция). Честь, оказанная Корее - создать свой павильон, - стала признанием ее художественных достижений, ведь до 1995 года Корея только четыре раза попадала в Венецию, где только 25 стран из 60-70 стран-участниц имели собственные павильоны. Тогда Корею представили четыре художника: живописью, скульптурой и инсталляциями. Награжден был один участник - Чон Сучхон, показавший инсталляцию из полутора тысяч глиняных фигурок - *тхоу* (подобные были обнаружены в погребениях периода Силла и датируются V-VI веками). Похоже, прав В. Немухин, считающий, что "прошлое оживает лишь в метафоре, то есть переосмысливании сюжетов бытия".

Год 2004-й. Республика Корея стала первой азиатской страной, где была проведена очередная Генеральная ассамблея ИКОМ - Международного совета музеев. Выбор понятен, не только потому, что, как считает один арт-критик, "в Корее все - музей", но потому, что музейное дело в стране качественно организовано и является постоянным объектом внимания и заботы на самом высоком уровне. ИКОМ, созданный в 1946 году (Корея присоединилась в 1976 году), сейчас насчитывает более 150 стран-участниц с 19 тыс. членов. В Сеул приехали 1265 участников из 102 стран. Им была предложена обширная культур-

ная программа, подтвердившая высокую степень внимания, уделяемого в стране сохранению культурного наследия.

Март 2006 года. Грандиозный успех корейских художников на нью-йоркском аукционе "Сотбис". Из 25 живописцев, там представленных, 23 продали свои работы в 2-3 раза дороже эстимейта, то есть первоначально объявленной цены (Ли Уфан, Хон Гёнхэк, Пэ Чунсон, Пэ Бённу и др.). Хотя бы несколько слов о последнем, поскольку он - фотограф, а художественная фотография Южной Кореи "на выходе" на международную арену. Пэ Бённу (р. 1950) прославила серия "Сосны", над которой он работает с середины 80-х годов. Одна из них - в коллекции "самого" Элтона Джона, который будто бы, увидев работы Пэ, сказал: "Вот то, что я искал" - и купил за весьма высокую цену. Работы Пэ Бённу есть в корейских частных и музейных собраниях, в Токио, Чикаго, Хьюстоне и т. д. Только в первой половине 2009 года он участвовал в выставках в Цюрихе и мадридской "Альгамбра и дворец Чхандоккун". Тогда же, в 2006 году, 5-метровая скульптурная композиция "Возрастание" скульптора Лим Донхака из Пусана была поставлена на парижской площади Дефанс, в компании с работами Колдера, Сезара, Миро и др., их там около 60.

Год 2007-й. В Мадриде проходила 26-я выставка-ярмарка ARCO, считающаяся одной из крупнейших в Европе. Южная Корея была первой азиатской страной, приглашенной на ярмарку в качестве почетного гостя. На открытии присутствовали король Испании Хуан Карлос и тогдашний президент Республики Корея, ныне покойный Но Мухён. Масштаб выставки - 271 галерея из 29 стран. Ярмарка позиционирует себя как место продвижения прежде всего молодых художников. Корейская молодежь была востребована, получила много предложений о выставках и заказы на создание произведений. Продано было 320 работ 90 художников, представленных 15 южнокорейскими галереями. Это - успех. Кроме того, Корея представила на ярмарке семь специальных экспозиций под общим названием "Корея сегодня". В сумме они стали самой большой экспозицией за всю историю ARCO. Кореей было проведено много разных мероприятий, включая кинофестиваль и ретроспективу Пэк Намчжуна из 86 работ.

Прежде чем рассказать о Пэк Намчжуне, назовем хотя бы несколько имен корейских художников, чьи работы широко известны на Западе, в основном в США. Многие живут там постоянно, бывая в Корее. Их известность берет начало в 60-е годы, когда их начали приглашать на международные выставки (биеннале в Сан-Паулу, Париж и т. д.). Вероятно, одним из первых получил мировое признание Ким Хванги (1913-1974). Он учился в Японии, Париже, преподавал в университете Хонъик в Сеуле. В 1963 году, после получения приза в Сан-Паулу, уехал в США, где и прожил до конца дней. В Сеуле есть музей Ким Хванги, построенный его младшим другом-архитектором У Гюсоном, живущим в США.

Само здание - произведение искусства. Ким был абстракционистом с постоянно менявшимся стилем. Его работы, как и произведения Ли Санбома, Пак Сугына, выставлялись на аукционах "Кристис" и "Сотбис" в Нью-Йорке. Число корейских художников, выставляющихся за рубежом, постоянно растет. Сделала карьеру в Париже Ким Сунги, которую называют "Пэк Намчжуном в женском обличье". В Париже она живет с 1971 года. Ее имя связано с Пэком всего лишь потому, что в бытность того и другого в Нью-Йорке в 1982 году она сделала работу "Здравствуйте, Пэк Намчжун!", что любят художники, идя вслед за Курбе и Гогеном. Она окончила художественный факультет Сеульского университета в 1970 году и, получив стипендию от французского правительства, отправилась в Париж, где три года спустя стала первой дамой из Азии - профессором в художественной школе. Ее видеоинсталляции остросоциальны ("Фондовая биржа" или "Лотерейная деревня" - из невыигравших лотерейных билетов).

С Пэк Намчжуном связано и имя художника Кан Икчуна (р. 1960), когда они в 1994 году в Нью-Йорке показали совместную видеоинсталляцию "Сложный диалог", где Кану принадлежали сотни маленьких (7,5 x 7,5 см) квадратиков живописи, составлявших три стены, а Пэку, как всегда, - кучи телевизоров. Кан Икчун живет в Нью-Йорке с 1984 года. Такой способ работы родился в первые годы его пребывания в США, когда он учился, надо было платить за учебу, подрабатывал, времени не было: он рисовал везде, возя с собой эти "квадратики". В них - воспоминания о сеульском детстве и - жизненные наблюдения в США. В Художественном музее Лос-Анджелеса есть специальный зал его работ.

С конца 90-х международную известность получают еще несколько художников, в том числе Ли Буль (р. 1964), которая тоже считается наследницей Пэк Намчжуна и завоевывает мировое признание не меньшее, чем было у него. Она выставлялась в нью-йоркском музее Гуггенхайма, в 1999 году получила специальный приз Венецианской биеннале, в 2007 году ее выставка была в музее парижского Фонда Картье, а сейчас она - единственная корейка, участвующая в проекте Дома Шанель "Мобиль-арт - 2008-2010". Начиная с 2010 года Ли Буль планирует масштабную выставку своих работ по всему свету. В ее последних инсталляциях, собранных из отдельных фрагментов тел и предметов, - вся неустойчивость, изменчивость мира.

Наконец, о Пэк Намчжуне (1932-2006) - пожалуй, самой масштабной фигуре в корейской культуре XX века. Начнем с наград, хотя не в них, конечно, суть, но это знаки международного признания, о чем у нас и идет речь. Итак, некоторые награды Пэка: премия японского города Фукуока по культуре и искусству, вручаемая выдающимся художникам - выходцам из Азии (1985), высшая награда Венецианской биеннале "Золотой лев" (1993), премия японского города Киото (1998). Выставкой более чем ста работ Пэк Намчжуна му-

зей Гуггенхайма ознаменовал в 2000 году наступление нового тысячелетия. Готовится к открытию музей Пэк Намчжуна в Южной Корее. Никогда не порывая связей с родиной, постоянно приезжая, выставляясь, Пэк жил в основном в Германии и США, где и умер 29 января 2006 года. Имя Пэка включено Рене Блоком в его схему "Бумеранг рэди-мэйд", показанную на VIII Биеннале в Сиднее в 1990 году. Там он в "ближнем круге" отцов-основателей искусства XX века - Марселя Дюшана, Ман Рэя, Франсиско Пикабиа. Пэк Намчжун считается отцом видеоарта. В начале 60-х интерес к видеоискусству питался идеями "пророка электронного века", канадского социолога Маршалла Маклюэна, который рассматривал ТВ как воздействующее на человека не содержанием информации, а способом ее передачи и верил в превращение человека Запада в "восточного мудреца" с помощью электронных средств коммуникации. Начало эры видеоискусства связывается с выставкой 1963 года в немецком Вуппертале, где Пэк показал 13 работающих мониторов с искаженным изображением.

Пэк Намчжун (на Западе он называется Нам-Джун Пайк) родился в Сеуле, окончил Токийский университет, где изучал музыку, историю искусств и философию, и продолжил образование в Германии. Там произошел ряд встреч, определивших его дальнейшую судьбу. Первая - с композитором-авангардистом, мэтром деструктивной музыки Джоном Кейджем (1912-1992), среди учителей которого был Арнольд Шёнберг (1874-1951), а Шёнбергу Пэк посвятил свой диплом. Вторая встреча - с Йозефом Бойсом (1921-1986), культовой фигурой авангарда. (В Москве недавно даже появился театр имени Йозефа Бойса.) Памяти Бойса, ставшего другом Пэка, была посвящена не одна его акция: в сеульском Национальном музее современного искусства, в зале Пэк Намчжуна, экспонируется сделанная из гипса, знаковая для Бойса фетровая шляпа - "Шляпа Бойса". Рядом - живописная композиция с его портретом. В 1993 году Пэк организовал в сеульской галерее Хёндэ перформанс памяти Бойса. В известной инсталляции "V-матрица с голосом Бойса" (1988), представляющей собой композицию из 55 мониторов в форме буквы V, Пэк использовал фрагменты перформанса Бойса. Инсталляция "*Кут* (шаманское камлание) в честь Бойса" (1990) представляет собой опрокинутое пианино с неизменной шляпой Бойса на нем и рядом наклеенные на ширму фотографии Бойса.

В 60-е годы XX века Пэк Намчжун - неперенный участник движения "Флюксус", "авангардной группировки, стремящейся свергнуть все существующие художественные институты". За годы работы с видео Пэк прошел все стадии манипулирования с телевизором: была чистая "электронная живопись", записи перформансов и их демонстрация в специально организованном пространстве, много "видеоскульптур" - "роботов" и "портретов", инсталляции из нескольких и множества телевизоров и инсталляции с включением, поми-

мо телевизоров, других "объектов обыденной жизни". Сам Пэк Намчжун считал, что "не существует разницы между ритуальным и классическим, высоким искусством; низким массовым развлечением и искусством как таковым. Я выбираю то, что мне нравится".

Принципиальным для Пэк Намчжуна и корейского искусства является многометровой высоты башнеобразное сооружение, названное художником "Чем больше, тем лучше" (1988). Оно находится в Национальном музее современного искусства в Сеуле; в специальном пространстве, напоминающем объем музея Гуггенхайма. Оно сооружено специально к открытию Олимпиады-88 и давно стало знаковым. Состоит оно из 1003 работающих мониторов, в количестве которых закодирован один из национальных праздников Кореи - День основания государства, отмечаемый 3 октября (10.03 - 3 октября - и дает цифру 1003). Весьма существенную часть "мифа Пэк Намчжуна" составляют узнаваемые корейские реалии, тем самым он выступает как популяризатор корейской истории и культуры - дополнительно. Сам же он стал ярким примером (и доказательством) создания в конце XX века единого культурного пространства, представляющего собой синтез западных и восточных культурных традиций.

Буквально два слова об АРХИТЕКТУРЕ. Не только Сеул, но и вся страна преобразуется, постоянно меняя облик. Ряд интереснейших сооружений есть как в Сеуле, так и за его пределами. Однако мэтра, сопоставимого, например, с Кэндзо Танге в Японии, в Корее нет (пока). Несколько имен - Ким Тхэсу, У Гюсон - уже назывались. У Гюсон начинал рядом со знаменитым испанцем Хосе Луи Сертом. Так что выход на ведущие роли в мировой архитектуре - у корейцев еще впереди.

ДИЗАЙН

Недавно один из членов сеульского муниципалитета заявил, что они приняли решение превратить Сеул в пятую столицу мировой моды (наряду с Парижем, Миланом, Нью-Йорком и Лондоном), и ведь так оно со временем и будет! Известность корейских модельеров давно перешагнула границы Южной Кореи. Многие дизайнеры моды, получив известность в Сеуле, перебираются в Париж, где, казалось бы, и так есть кому работать, однако корейские дизайнеры, их модели пользуются всё большим спросом. Чтобы не нагромождать имен, назову лишь несколько. "Послом корейской моды" называют мэтра Андрэ Кима (р. 1935), еще в 1963 году открывшего свой бутик в Сеуле. Он учился во Франции, там признан (как и во многих восточноазиатских странах), имеет две французские награды. Показы его коллекций, как в Европе, так и в Азии, зачастую театрализованные, с участием известных актеров, всегда сопровождались шумным успехом. Введение в европейскую моду слова *ханбок* (как ранее было введено японское кимоно) связывают с именем Ли Ёнхи, имевшей в 90-е годы свой бутик в Париже и открывшей теперь свой музей моды

в нью-йоркском Манхэттене. "Парижанка" У Ёнми - в десятке лучших дизайнеров мужской одежды, с 2006 года имеет свой бутик в Париже. Еще в 1999 году Ким Чжихэ стала, после японки Мори, второй азиаткой в парижском Доме высокой моды. Корейские модели котируются во Франции и Италии. И подобные факты множатся с каждым месяцем. Если выйти за пределы дизайна моды, то можно назвать учившегося в Нью-Йорке дизайнера интерьера Ким Чжоххо, включенного в 2004 году в американский список "лучших дизайнеров мира по интерьеру". Побывавший впервые в Сеуле в 2005 году Джорджо Армани был ошеломлен увиденным, в том числе и в мире моды, пообещав непременно использовать корейские мотивы в своей следующей коллекции. На проводимой ежегодно в Сеуле Международной олимпиаде по дизайну в 2008 году, например, побывало 2 млн посетителей.

И в заключение мнение одного из ведущих специалистов по дизайну в Российской академии художеств А. Бавыкина: "Создание дизайн-центров в стране - задача важнейшая, если мы хотим иметь страну с передовой экономикой. Развитый дизайн - важнейший показатель развития страны, так как дизайн работает с конечным продуктом, для сырьевой экономики он не нужен. Сегодня Южная Корея - один из лидеров мирового промышленного и технологического развития. Там создан грандиозный Дизайн-центр близ Сеула. Это небоскреб, который находится в районе, где сосредоточены все мастерские, все компании, занимающиеся дизайном. Промышленные фирмы и правительство страны вкладывают огромные средства. Там постоянно проводятся выставки, конференции. Это действительно инновационный центр, ставший достоянием всего мира.

А. С. Шмакова

КОРЕЙСКОЕ ИСКУССТВО НАЧАЛА XX ВЕКА (ПО МАТЕРИАЛАМ НОВЕЙШИХ ИССЛЕДОВАНИЙ)¹⁴

¹⁴ Данная статья во многом опирается на материалы исследований по истории развития корейского искусства Нового времени (1910–1940) профессором Сеульского национального университета Чхон Хёнмин и Ким Ённа¹⁴. В частности, при подготовке работы использовались монографии «Современная корейская живопись тушью» (Modern Korean Ink Painting, 2006) и «Современное изобразительное искусство Кореи» (Modern and Contemporary Art in Korea, 2005).

Г-жа Чхон Хёнмин в настоящее время является директором Музея искусств Сеульского национального университета, который открылся в июне 2006 г., а также президентом Корейского общества теорий искусства. Г-жа Ким Ённа – директор Музея Сеульского национального университета. В сферу научных интересов обеих исследовательниц входит изучение истории искусства на Корейском полуострове, развития западного искусства, а также современное искусство Китая (Здесь и далее примечания автора статьи).

Трансформация китайского наследия на корейском культурном фоне подарила мировому изобразительному искусству много талантливых художников и уникальных произведений. Живопись является ярким отражением политических и социальных изменений, поэтому изучение творчества корейских интеллектуалов *мунъин* первой половины XX в. позволяет получить богатый материал о жизни страны в наиболее сложный для нее период японского протектората.

В статье приводится ряд имен известных художников, надолго определивших своим творчеством магистральные вехи в развитии изобразительного искусства Кореи колониального и постколониального периода, даются некоторые теоретические выкладки, имеющие отношение к сфере функционирования художественных стилей.

Анализ работ, посвященных корейской живописи начала XX в., позволяет сделать вывод о том, что употребление понятия «современный» по отношению к ней во многом обусловлено качественными изменениями в миропонимании художников, совершенствованием приемов и техник, переосмыслением ряда традиций, а не только временными рамками.

Осознание ключевых принципов процесса становления национального искусства Кореи, который был запущен в начале XX в., позволяет объяснить некоторые специфические черты национального самосознания, что особенно актуально в условиях современных процессов глобализации и интернационализации.

В конце XIX в. Корею, которая долгое время находилась под властью консервативной династии Ли, накрыла волна модернизации. Экстремальные изменения, вызванные проникновением западных идейно-политических и культурно-просветительских течений, привели к расколу страны на два лагеря – консерваторов и реформаторов. В условиях обострившихся внутренних противоречий корейское правительство оказалось неспособным маневрировать между сверхдержавами Запада и остальными странами Северо-Восточной Азии, в результате чего в 1905 г. Корея оказалась под протекторатом Японии.

Корея стала экспериментальной площадкой для японских властей, которые старались внести радикальные изменения во все сферы жизни населения Корейского полуострова – от политики и экономики до архитектурных стилей.

Новые реформы и современные западные концепты оказали влияние и на сферу изобразительного искусства. Анализ развития и становления корейской живописной традиции начала XX в. позволяет воссоздать картину жизни населения полуострова в соответствующий период, а также получить богатый материал для изучения историко-культурных связей между Китаем, Кореей и Японией.

Можно сказать, что современными южно-корейскими художниками традиция понимается двояко. С одной стороны, это копирование китайских образцов, созданных в средне-

вековой и древний периоды, а с другой – сопротивление этим образцам при сохранении общей идеи, в ходе которого создавались уникальные национальные стили.

Эстетика китайских художников-интеллектуалов *вэньжэнь* (кор. *мунъин*, яп. *бундзин*) сыграла важную роль в культуре и искусстве стран Дальнего Востока. Поэтому круг эстетических и мировоззренческих проблем, связанных с их творческой деятельностью в разные временные периоды, неизменно привлекает внимание многих исследователей.

Представителей этого сообщества интеллектуалов, зарождение которого в самом широком понимании относится ко времени формирования конфуцианского учения в Китае (VI–V вв. до н. э.), характеризовали глубокие познания в области истории, словесности, искусства, ритуала [Войтишек, Шмакова, 2011. С. 86].

Что касается трактовки понятия 文人 *вэньжэнь* (букв. «человек культуры»), то ученые обращают внимание на разные аспекты его функционирования. Так, В. В. Малявин определяет *вэньжэнь* как «человека, воплотившего в себе культурное начало» и «культивирующего, возвращающего самого себя». Жизнь такого человека, если судить по литературе и живописи того времени, складывается из самых обыденных, но обязательных эпизодов: из чтения (происходящего из культа грамотности и книжного знания), прогулки в горах, любования пейзажем, неспешной беседы с другом, музицирования и из игры в шашки [Малявин, 2003. С. 80–85].

Н. П. Мартыненко в статье «Вэньцзы и истоки китайской культуры» говорит о том, что знатоками *вэнь* называли людей, сведущих в письменности и культуре. К этому понятию возводятся истоки китайской письменности, а также культуры – 文化 *вэньхуа*, (букв. «превращения *вэнь*») (Цит. по [Мещерина, 2005. С. 42]).

Исследователь средневекового китайского искусства Е. В. Завадская определяет *вэньжэнь* как «служителей прекрасного и доброго, творцов особого, неповторимого мира, где пребывают истина и красота» [Завадская, 1983. С. 7]. Действительно, в духовной культуре стран Восточной Азии занятия музыкой, каллиграфией и живописью, а также умение играть в шашки и шахматы считались важной формой досуга и четырьмя главными ипостасями «человека культуры» [Войтишек, 2011. С. 28]. Такое сочетание добродетелей и талантов почиталось за образец идеального человека средневековья, которому следовало подражать.

Во многом благодаря существованию в странах Дальнего Востока культа искусства, особенно каллиграфии и живописи, китайские художники-интеллектуалы создали свою школу живописи *вэньжэньхуа* (кор. *мунъинхва*, яп. *бундзинга*). Представители данной школы противопоставляли себя профессиональным художникам по стилю и положению (художники-литераторы *вэньжэнь* использовали в арсенале своих выразительных средств,

главным образом, тушь, а всем материальным благам предпочитали вдохновение и удовольствие от самого процесса творчества).

В самом деле, искусство *вэньжэньхуа* предположительно возникло из живописного стиля «горы-воды» *шань-шуй* как оппозиционное нормативам официального художественного курса [Соколов-Ремизов, 2005. С. 43.].

Эстетика этого стиля подразумевала связь живописи с литературной традицией и онтологический статус «письменности/культуры» (*вэнь*), а также самого культуросозидания: в нем непосредственно воплощается «истинность», «подлинность» сущего, проявляющаяся в спонтанности творческого порыва и связывающая творца, «человека культуры», с его произведением и всем миром. Поэтому в творчестве художников-интеллектуалов живописный образ часто адекватен природному и даже заменяет его¹⁵.

Корейские и японские художники-интеллектуалы заимствовали жанры живописи и особенности техники из китайского направления *вэньжэньхуа*. В рамках китайской традиции были созданы национальные стили.

В начале XX в. корейские мастера направления *вэньжэньхуа* начали поиск индивидуальных стилей в параметрах выработанной национальной стилистики, что явилось в определенной мере сопротивлением устаревшим академическим канонам, насаждаемым в ходе реакционной политики правящей элиты, и стремлением к правдивому отражению действительности. Это было время поиска национальной идентичности, осознания художниками своей роли в обществе, восстановления национальной гордости, демократизации культуры, адаптации западных образцов, что позволило запустить процесс культурной модернизации на территории Корейского полуострова. Несмотря на то, что долгое время корейские художники создавали свои картины только с помощью туши, они с большим интересом восприняли появление нового материала – масляных красок. Использование масляных красок и новых техник позволило значительно расширить тематику произведений, в результате чего корейской живописи открылась дорога в мировое искусство.

В 1910 г. Корея была аннексирована Японией. С целью превратить Корею в свою колонию японские власти учредили особую систему генерал-губернаторства (Чхондокпу). Генерал-губернатор назначался из числа высших генералов и обладал всей законодательной, административной, судебной и военно-командной властью в Корее. По приказу генерал-губернатора были распущены все политические организации, закрыты национальные органы печати и конфисковано имущество всех конфуцианских школ *хянгё*, а также проведено еще ряд мер, направленных на дискриминацию национальной культуры Кореи [Хан

¹⁵ Юркевич А. Г. Фэн лю «Ветер и поток» // Сайт по философии. URL: http://galactic.org.ua/f_h/f7.htm (дата обращения 27.12.2012).

Ёнью, 2010. С. 460–461]. После движения Первого марта 1919 г., одного из самых ранних движений за независимость в период протектората Японии, власти внесли коррективы в колониальную политику, взяв курс на просвещение. В 1921 г. с целью стандартизации национальной письменности *хангыль* было создано Общество корейского языка, что стало переломным моментом и для корейской литературы, и для искусства и культуры Кореи в целом.

Новое поколение художников объединялось в общества, организовывало выставки, издавало свои мастерские, где проводились уроки и мастер-классы по живописи. В это время появились литературные журналы – «Созидание» («Чанджо», 장조, 1919), «Руины» («Пхэххо», 폐허, 1920), «Белое время» («Пэкчо», 백조, 1922), на страницах которых также обсуждались проблемы живописи. Одновременно были созданы многочисленные художественные общества, а в 1918 г. – Ассоциация живописи и каллиграфии, среди членов которой были такие известные корейские мастера, как Чо Сокчин¹⁶ (1853–1920, 조석진), Ан Джунсик¹⁷ (1861–1919, 안중식), Чон Дэю¹⁸ (1852–1927, 정대유), Ким Ынвон¹⁹ (1855–1921, 김응원), Ко Хыйдон²⁰ (1886–1965, 고희동), Ким Кюджин²¹ (1868–1933, 김규진), Ро

¹⁶ Чо Сокчин – корейский художник, последний член академии Тохвасо, президент первой Ассоциации каллиграфии и живописи, образованной в 1918 г. Писал картины в жанрах «горы-воды», «цветы», «люди».

¹⁷ Ан Джунсик – корейский художник конца эпохи Чосон. В отрочестве выиграл стипендию и уехал учиться в Китай. После основания первой Ассоциации каллиграфии и живописи в 1918 г. стал одним из руководителей. Занимался не только живописью в стиле «горы-воды», «цветы-птицы», «люди», но и каллиграфией, также мастерски сочинял стихи.

¹⁸ Чон Дэю – корейский художник и каллиграф. Известен своими монохромными изображениями сливы и скал.

¹⁹ Ким Ынвон – корейский художник и каллиграф, профессор Ассоциации каллиграфии и живописи. О его происхождении ничего не известно. В 1911 г. после создания Школы изобразительного искусства и каллиграфии работал вместе с Чо Сокчином и Ан Джунсиком преподавателем рисования орхидей тушью. В 1918 г. выступил одним из 13-ти инициаторов создания первой Ассоциации каллиграфии и живописи. Среди наиболее известных его работ «Непоколебимая орхидея» [石蘭圖], представленная в музее дворца Чхандоккун (г. Сеул).

²⁰ Ко Хыйдон – корейский художник западного толка. Впервые начал изучать живопись в 13 лет в Школе французского языка в Сеуле. Его учитель Леопольд Ремьон (Leopold Remion) был живописцем, прибывшим в страну по приглашению правительства с целью основать школу искусств. Однако цели достичь не удалось, и Л. Ремьон в течение четырех лет преподавал в Сеуле французский язык и западную живопись. Тем не менее западный стиль не сразу заинтересовал молодого Ко Хыйдона. Сначала он учился традиционным стилям у мастеров Чо Сокчина и Ан Джунсика, а затем в возрасте 2 лет уехал в Японию и был первым корейцем, поступившим в Школу изобразительных искусств г. Токио. В 1915 г. широкой публике была представлена его картина, написанная тонким слоем масляных красок, под названием «Женщина, играющая на каягыме». Произведение вызвало большой общественный резонанс, поскольку в качестве модели автор выбрал развлекательницу *кисэн*. В этом же году Ко Хыйдон стал учителем в Центральной школе, где преподавал живопись маслом и технику написания эскизов

Сечхан²² (1864–1953, 오세창).

В 1923 г. выпускники Школы изобразительных искусств Ли Санбом²³ (1897–1972, 이상범), Но Сухён²⁴ (1889–1978, 노수현), Пён Гвансик²⁵ (1899–1978, 변관식) и Ли Ёнью²⁶

тушью из древесного угля. Однако из-за проблем с закупкой дорогих красок и поиском моделей ему пришлось отказаться от западного стиля и снова начать работать в стиле *тонъянхва* (восточная живопись). В 1948 г. он был награжден Сеульской премией в области культуры. В 1949 г. принимал участие в организации Национальной художественной выставки. В 1953 г. стал президентом Ассоциации изобразительных искусств Республики Кореи; шесть раз избирался на должность председателя Департамента оценки произведений восточной живописи. Среди его знаменитых картин можно упомянуть «Автопортрет», «Две сестры», «Автопортрет с веером» (1915), «Горы Кымгансан» (1939), «Зима на утесе Самсон».

²¹ Ким Кюджин – корейский художник и каллиграф. Начал изучать каллиграфию в возрасте 8 лет с дядей, знаменитым художником и каллиграфом Ли Хыйсу (1836-1909, 이희수). В возрасте 18 лет отправился на стажировку в Китай. По возвращении на родину преподавал каллиграфию наследному принцу Ёнчхин-вану (1897–1970). В 1902 г. уехал в Японию с целью изучить искусство фотографии, в 1903 г. вернулся и открыл фотостудию в Сеуле, которая в 1913 г. была переделана в первую современную картинную галерею, где можно было приобрести картины и образцы каллиграфии Ким Кюджина. В 1915 г. здесь открылась школа живописи. Ким Кюджин принимал участие в работе Школы изобразительного искусства и каллиграфии и Ассоциации каллиграфии и живописи. Он также принимал активное участие в Выставке изобразительного искусства эпохи Чосон в качестве члена жюри и был активным пропагандистом Движения за современное искусство.

²² Ро Сечхан – корейский политический деятель, журналист, художник и каллиграф, один из 33-х организаторов движения за независимость (*самиль*). В возрасте 20 лет под влиянием отца стал сотрудником полиции и примкнул к движению за просвещение наряду с Юн Чхихо и Ким Окгюном. В 1886 г., находясь на службе в издательстве «Пакмунгук», работал репортером в первой корейской газете «Хансонсунбо». С 1897 по 1898 гг. работал преподавателем корейского в Школе иностранных языков г. Токио по приглашению японского Министерства образования. В 1919 г. за создание Декларации Независимости был осужден японским правительством и приговорен к трем годам лишения свободы. После выхода из тюрьмы сосредоточился на изучении истории живописи и каллиграфии и создал труд «Собрание живописцев и каллиграфов Кореи» (權域書畫徵, 근역서화징), где собрал информацию об ученых-интеллектуалах *мунъин* с Периода трех государств до конца эпохи Чосон и еще несколько собраний записей о живописцах и каллиграфах разных периодов истории древней и средневековой Кореи.

²³ Ли Санбом – корейский художник традиционного направления. Огромное влияние на него оказали мастера Южной школы китайской живописи. Ли Санбом, главным образом, создавал пейзажи в стиле «горы-воды». Среди его произведений – знаменитый пейзаж «Поздняя осень».

²⁴ Но Сухён – корейский художник традиционного направления. С 1914 г. учился живописи стиля «горы-воды» у Ан Джунсика и Чо Сокчина в Школе изобразительного искусства и каллиграфии. После окончания школы в 1918 г. продолжил посещать занятия Ан Джунсика. В 1920 г. Но Сухён совместно с Ли Санбомом выполнил роспись одного из залов дворца Чхандоккун. С 1921 г. работал художником-оформителем в газете «Тонъя Ильбо». Принимал активное участие в работе Выставки каллиграфии и живописи с 1922 по 1932 гг. С 1948 по 1961 гг.

(1904–1952, 이용우), каждому из которых судьбой было предназначено сыграть важную роль в развитии современного корейского искусства, создали Общество восточных наук (동연사 *Тонъёнса*).

В 1936 г. ученики художника Ким Юнхо²⁷ (1892–1979, 김윤호) создали Общество Хусо²⁸ (후소회, *Хусохве*), участники которого пропагандировали конфуцианскую идею о том, что необходимым условием для создания качественных художественных произведений является развитие собственных моральных качеств.

В это же время происходила трансформация традиционных китайских стилей живописи на корейском культурном фоне. Так, художник Хо Пэннён²⁹ (1891–1977, 허백련) своим

работал преподавателем на факультете искусств в Сеульском национальном университете. С 1949 г. по 1958 г. принимал участие в Выставке изобразительного искусства Ю.Кореи. Самые известные произведения Но Сухёна – «Ствол расщепленного дерева» (1920), «Мертвое дерево» (1923), «Теплый день» (1925).

²⁵ Пён Гвансик – корейский художник традиционного толка. Рано потерял родителей, воспитывался и вырос в доме своего дедушки Чо Сокчина, который не поддерживал интерес внука к живописи. Поэтому в единственное учебное заведение (Школа изобразительных искусств и каллиграфии), у истоков которого стоял сам Чо Сокчин, Пён Гвансик поступить не мог. В 1910 г. по настоянию деда он поступил в промышленную школу Генерального правительства. Однако поскольку поступление в это учебное заведение было против его воли, Пён Гвансик иногда посещал занятия в Школе каллиграфии и живописи. Пён Гвансик изначально не стремился к соблюдению общеустановленных норм живописи и вырабатывал свой индивидуальный стиль. С 1940 г. Пён Гвансик организует личные выставки. С 1945 г. становится членом жюри Выставки изобразительного искусства Южной Кореи. Пён Гвансик также известен как критик при организации государственных художественных выставок.

²⁶ Ли Ёнъу – корейский художник. С 1913 г. учился в Школе живописи и каллиграфии у Ан Джунсика и Чо Сокчина. С 1919 г. стал членом Ассоциации каллиграфии и живописи. С 1923 по 1936 г. принимал участие в Выставке изобразительного искусства эпохи Чосон. В 1949 г. стал членом Комитета искусства при Министерстве образования. Самая известная работа художника – «Вечерние горы прекрасной осенью».

²⁷ Ким Юнхо – корейский художник. В 1912 г. поступил в Школу живописи и каллиграфии, учился традиционной живописи у Ан Джунсика и Чо Сокчина. Ким Юнхо известен как художник-портретист. После окончания Школы живописи и каллиграфии в 1915 г. он был назначен императорским художником и написал портрет последнего вана эпохи Чосон Сунджон-вана (1874–1926, годы правления 1907–1910).

²⁸ *Хусо* [後素] – специальный термин; обозначает живопись разноцветными красками на белом фоне с иероглифической надписью.

²⁹ Хо Пэннён – корейский художник традиционного направления. С 8 лет учился монохромной живописи тушью у своего неродного деда. В возрасте 18 лет переехал в Сеул и при поддержке своего учителя Чон Мангына поступил в педагогическую школу. Затем переехал в Японию и поступил в Университет Рицумэйкан на факультет юриспруденции. Однако вскоре отчислился и поступил на учебу к японскому художнику стиля *нанга* Комуро Суйун (1874–1945). В 1920 г. прошла первая личная выставка Хо Пэннёна. Он также принимал участие в шести Выставках изобразительного искусства эпохи Чосон и Выставке изобразительного искусства Южной Кореи. В 1960

творчеством способствовал переходу литературного пейзажа Южной школы китайской живописи в локальную традицию пейзажа *Хонам*³⁰, который был популярен в провинциях Южная и Северная Чолла.

В 1920 г. рисование в традиционной манере (тушью на шелке или бумаге) получило название «живопись в восточном стиле» – 東洋畫 *тонъянхва*, которое противопоставлялось стилю «западной живописи» – 西洋畫 *соянхва*, то есть вместо традиционных терминов 畫 *хва* и 書藝 *сое* появились новые, географически специфичные.

Термин *тонъянхва* был введен корейским исследователем английской литературы Пён Ённо (1898–1961, 변영로) в статье «Дискуссия о «живописи в восточном стиле», опубликованной в очередном номере газеты «Тонъя Дейли» от 7 июля 1920 г. Традиционная живопись казалась автору косной по сравнению с причудливыми произведениями европейских футуристов. Он считал, что картина должна отражать настоящее. В его статье словосочетания «дух времени», «дух настоящего» являлись ключевыми. Тем не менее, автор призывал стремиться к отражению национального колорита в художественных произведениях.

Еще один исследователь колониального периода Пак Чонхон (1903–1976, 박종홍) в цикле статей «Исторические размышления на тему изобразительного искусства в эпоху Чосон» определяет термин «искусство» (*art*) как эквивалент шести конфуцианским умениям благородного мужа – соблюдение правил этикета, музыка, стрельба из лука, езда верхом, каллиграфия и математика, которые были обязательны для членов аристократического общества. Что касается термина *fine art* как визуального искусства, то его перевели как 美術 미술 *мисуль* и стали активно использовать.

В Корее для обозначения изобразительного искусства сам термин *мисуль* впервые был упомянут в 1884 г. в газете «Хансон Сунбо». Позднее, в 1911 г., этот термин был использован в названии Школы изобразительного искусства и каллиграфии (書畫美術回 *Сохва мисульхве*), которая позднее была переименована (書畫美術學校 *Сохва мисуль хаккё*).

Поскольку сам термин 美術 *мисуль* несомненно японского происхождения (яп. *бидзюцу* – «искусство»), зачастую в Корее его употребление было нежелательно. В частности, так случилось при создании Ассоциации каллиграфии и живописи (1918–1936), для которой было подобраны другие иероглифы (書畫協會 *Сохва хёнхве*).

С появлением терминов *тонъянхва* и *мисуль* в корейском искусствоведении усилились

г. стал членом Южнокорейской Академии художеств. Награжден Орденом Культуры и Премией в области искусств.

³⁰ Район провинций Северная и Южная Чолла.

дискуссии на тему сущности искусства, идеальных стилей и соответствующего содержания произведений. Этот теоретический отклик предвещал применение новых техник и приемов в живописи, поскольку новые концепции были сначала адаптированы в корейской литературе, которая оказывала значительное влияние на художественное творчество интеллектуалов *мунъин*.

В связи с анализом указанных понятий необходимо также отметить, что термин *тонъ-янхва* был быстро принят широкой корейской общественностью и широко использовался на ежегодно проводимой Выставке изобразительных искусств эпохи Чосон.

Эта выставка была организована японским правительством и проводилась 23 раза в период с 1922 по 1944 гг. Тематически содержание выставки делилось на четыре части: живопись в восточном стиле, живопись в западном стиле, каллиграфия и скульптура. Позднее была добавлена секция «ремесло», а секция «каллиграфия» закрыта. Комиссия, контролирующая работу всех секций выставки, состояла из японских специалистов, профессоров Токийской школы изобразительных искусств. Затем в комиссию для оценки каллиграфии и восточной живописи были включены и корейские специалисты.

Ввиду отсутствия в то время в Корее таких организаций, как Государственная академия художеств, выставка играла огромную роль в становлении национального самосознания в глазах корейской культурной общественности. Это была единственная возможность показать свои работы и перенять опыт у ведущих японских мастеров.

За один год до открытия выставки изобразительных искусств эпохи Чосон была организована выставка Ассоциации каллиграфии и живописи (1921–1936) с целью поднять национальный и патриотический дух. Тем не менее, первая пользовалась большим авторитетом в силу поддержки правительства. Периодически организовывались также частные и групповые выставки, которые функционировали как рынки товаров искусства и являлись основным источником доходов для корейских художников.

Корейские мастера испытывали огромное влияние японских художников, создававших свои произведения в стиле 南画 *нанга* (яп., букв. «южная живопись») и 日本画 *нихонга* (яп., букв. «японская живопись»).

При этом на выставках чаще всего выставлялись произведения в корейской манере, такие как пейзажи Ли Санбома и Но Сухёна. Их работы в дворцовом стиле – «Трое бессмертных, созерцающих волну» и «Страна бессмертных ранним утром» изображены на стенах знаменитого дворца Чхандоккун³¹ (1920 г.).

³¹ Чхандоккун (창덕궁; 昌德宮) – дворец Чхандок или Дворец Прорастающей Добродетели) – это дворцовый комплекс внутри большого парка в Сеуле. Является одним из «Пяти Больших Дворцов», построенных ванами династии Чосон. Сооружение дворца длилось семь лет с 1405 по 1412 гг. Он был полностью разрушен во

В середине 1920-х гг. стиль Ли Санбома несколько изменился, утратив графичность. Холмы и горы, линейные тонкие изящные штрихи и точки, мягкие силуэты холмов, залитых солнечным светом, можно увидеть на картине «Ранняя зима» (1926).

Такой «размытый стиль» использовал при создании картин японский художник Ёкояма Тайкан (1868–1958), который полностью отказался от архитектурного штриха³², заменив его тонким слоем туши. Ли Санбом, следуя стилю Ёкояма Тайкана, в своих картинах сочетал «размытый стиль» с линейными штрихами подобно японским мастерам стиля *нанга*. Он схематизировал и смягчил густые текстурные штрихи, что позволило ему создать новый стиль корейского пейзажа, который унаследовал его выдающийся ученик Пэ Рём³³ (1912–1968, 배림). Мягкие очертания цепей холмов, густо нагроможденных друг на друга, и грубые штрихи стали визитной карточкой деревенской Кореи. Вечные сцены оживали при появлении на них фигуры в национальном костюме, что делало изображения более топографичными, «привязанными» к той или иной местности.

Несмотря на некоторые стилистические отсылки к современной японской пейзажной живописи, вышеупомянутая картина Ли Санбома «Ранняя зима», на которой присутствуют дома с соломенными крышами, является типичным изображением деревенской жизни в Корее. Поэтому можно сказать, что Ли Санбом и Пён Гвансик возродили традицию подлинного пейзажа *чингён*, который был популярен в поздний период Чосон.

Философская концепция «истинной природы» 眞境 *чингён* появилась в Корее еще в XVIII в. Впервые это понятие было использовано в работе китайского пейзажиста и теоре-

время Имджинской войны (1592–1598 гг.) восстановлен в 1609 г. ваном Сонджо (1567–1608, годы правления 1551–1608) и ваном Кванхэгунум (1575–1641, годы правления 1608–1623). В следующий раз дворец сгорел в 1623 г. после одного из восстаний против Кванхэгунуна. Чхандоккун был местом жительства королевского двора и правительства страны до 1872 г. Последний монарх Кореи – ван Сунджон (1874–1926, годы правления 1907–1910) жил там до своей смерти в 1926 г. Сегодня на территории комплекса, которая составляет 45 гектаров, осталось 13 сооружений, а также 28 павильонов в садах.

³² Четкий насыщенный штрих, позволяющий получить графичное изображение.

³³ Пэ Рём – корейский художник традиционного направления. С раннего детства изучал китайскую живопись под руководством своего деда. В 1929 г. в возрасте 18 лет начал посещать уроки традиционной живописи Ли Санбома. В этом же году на Выставке изобразительного искусства и каллиграфии была показана его работа «Поздняя осень». С 1939 г. по 1944 г. он принимал участие в Выставке изобразительного искусства эпохи Чосон. В 1935 г. Пэ Рём стал членом Ассоциации каллиграфии и живописи, а в 1940 г. состоялась его первая личная выставка. После освобождения Кореи в 1945 г. стал членом Центральной Ассоциации культуры Кореи, членом Департамента восточной живописи при Министерстве искусства, а также постоянным членом Ассоциации искусств Кореи. В 1945–1956 гг. читал лекции по искусству в Сеульском Национальном университете. В 1956 г. читал лекции в Университете Хоник. Работал в традиционных стилях («цветы-птицы», «горы-воды»). Широко известна его работа «Священный Сораксан».

тика живописи периода Пяти династий Цзин Хао (855–915) «Преамбула к пейзажу». Тем не менее, по мнению южнокорейских исследователей, термин «настоящий пейзаж» 實景 *сильгён* является наиболее подходящим для обозначения изменений, которые произошли в пейзажной живописи Кореи в XX в.

К традиционной манере написания пейзажей как идеального изображения уединенного места был склонен и корейский художник Но Сухён. Он любил работать с остроконечными формами, изображая скалы, залитые солнцем, что, кстати, было характерно для раннего периода творчества японского художника Когэцу Сайго (1873–1912).

Объемные изображения скал, покрытых тусклым светом, содержат в себе черты японского стиля. В них также присутствует техника светотени, что является фирменным знаком пейзажей Но Сухёна.

В творчестве корейских мастеров раннего периода японской колонизации основной задачей было выражение духа времени. В связи с этим традиционные формы искусства подвергались жесткой критике. Так, ревизия национальных стилей живописи началась уже в 1915 г.

В своей статье «Изобразительные искусства эпохи Чосон», опубликованной в литературном журнале «Свет ученья» в мае 1915 г., известный писатель Ан Хвак (1886–1946, 안확) высказал мысль о том, что корейское изобразительное искусство обречено на гибель из-за конфуцианской идеологии, которая, по его мнению, явилась главным врагом корейского общества, поскольку относилась к искусству лишь как к шутливому занятию на любительском уровне. Возможно, этому способствовало издавна укоренившееся в Китае и Корее представление о том, что широкомасштабная деятельность интеллектуалов (кит. *вэньжэнь*, кор. *мунъин*, яп. *бундзин*) в разных сферах культурного досуга провоцировала массовое появление добротных произведений искусства, уровень которых все же не позволял причислить их к шедеврам мирового класса.

Концепция искусства как общедоступного культурного достояния стала основой для критического отношения к корейским произведениям в традиционном стиле. Так, некоторые критики высказывали мнение о том, что корейское искусство в традиционном стиле, не будучи искусством новой эпохи, отличалось снобизмом, игнорировало жизненные реалии. Такая точка зрения была популярна после оформления теории социального реалистичного искусства и образования Федерации пролетарских художников Кореи в 1925 г. (조선 프롤레타리아 예술가동맹 *Чосон пролетхариа есультга тонмэн*).

В оппозицию такому мнению и во многом под влиянием «индивидуализма Тайсё»³⁴ (1912–1925) в Корее возникла идея «нового индивидуализма».

Так, корейский писатель Им Новоль (?–?, 임노월), являясь апологетом нового течения, подчеркивал наличие абсолютной свободы в искусстве и отказ от такого типа искусства, при котором «я» выражалось через художественное произведение. В своей статье «Социализм и искусство. Хвала новому индивидуализму», которая была опубликована в журнале «Созидание» в июне 1923 г., он выступал за символизм и романтизм как идеальные художественные стили.

Поскольку литературные критики переносили этот диалог на живопись, изобразительные искусства так же обсуждались в контексте временных литературных метаморфоз. Социализм «утонул» в реализме, в то время как индивидуализм основывался на романтизме и экспрессионизме. Правда, в 1920 г. эти два литературных течения претерпели некоторые изменения. Индивидуализм начал развиваться активнее, в то время как соцреализм был заменен модернизмом, который экспериментировал с разными западными стилями.

Другие модернистские тренды современного европейского искусства передавались, главным образом, через теоретические дискуссии, которые регулярно публиковались в обзорах выставок и газетных статьях. Авторами критических обзоров конца 1920-х гг. были в основном анонимные художники и журналисты. Отличительными особенностями их статей являлись риторичность и дидактизм. Так, в одном из таких критических обзоров «Произведения живописи *тонъянхва*», представленном в 1926 г. на выставке изобразительного искусства эпохи Чосон, было сказано, что корейские художники не предпринимают серьезных попыток реформировать жанры, и что, например, произведения художника Ли Санбома не имеют художественной ценности, а работы Но Сухёна вообще выполнены на уровне ремесленных поделок.

С другой стороны, традиционное искусство также обсуждалось в контексте излишнего академизма. В качестве средств для реформирования искусства рассматривались принци-

³⁴ «Индивидуализм Тайсё» - протест против существующей действительности, в основе которого лежит право на свободу частной жизни и индивидуального выбора. Зачатки индивидуалистической психологии обнаруживаются уже в эпоху Токугава (1603–1868) на уровне психологии протеста против существующих порядков, обрекавших человека на несвободу. Это характерно, прежде всего, для городских слоев – своего рода японского «третьего сословия». В эру Тайсё (1912–1925) произошло второе пришествие либерализма в Японию, который изначально носил более приземленный, конкретный и прагматический характер. По словам японского исследователя Такэда Харухито, «вершиной демократии Тайсё была цель установить государственный конституционный механизм, которым были партийные правительства во главе с гражданскими лидерами». Он был направлен против засилья военщины и суррогата двухпартийной системы, которой была так называемая «эра Кацура-Сайондзи» (Кацуон) [Совастеев, 2004. С. 30–31].

пы пролетарского искусства, а также экспрессионизм и конструктивизм.

Японцы, пользуясь своей политической и идеологической властью в указанный период, активно завозили в Корею европейские ноу-хау без предварительного анализа возможности их адаптации и сочетания с основными принципами корейского искусства. В таких условиях многие критики высказывали мнение о том, что искусство Кореи в наименьшей степени служит социальным целям.

Однако, несмотря на такие настроения, многочисленные заявления и дебаты, в 1920–1940 гг. корейскими художниками было воспринято не так много модных течений. В этом смысле можно отметить лишь редкие эксперименты у таких футуристов, как Чу Гён³⁵ (Кораблекрушение, 1923).

В это же время, как уже было упомянуто выше, корейские художники начинают осваивать новый материал – масляные краски.

Первым корейским художником, который поехал в Японию с целью изучать технику живописи маслом в 1909 г., был Ко Хыйдон. После возвращения на родину в 1915 г. он начал писать в традиционной манере (тушью на бумаге) и был избран участником первой Выставки изобразительных искусств эпохи Чосон.

Тематика картин Ко Хыйдона очень разнообразна – от старинных анекдотов до буддистских тем. Тем не менее стилистически его произведения полностью соответствуют китайским канонам живописи без каких-либо отступлений и дополнений.

Художник отмечал, что его современники руководствовались, главным образом, китайскими теоретическими сочинениями о живописи, изданными в XVIII–XIX вв. Среди них – «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» (芥子园画谱), «Трактат о поэзии и живописи» и «Собрание трудов по технике живописи и каллиграфии» (點石齋叢書).

Основной стилистической особенностью масляной живописи было смешение нескольких стилей – например, романтизма, фовизма и экспрессионизма (Ку Бонъун³⁶, «Женщина», 1930), или академического реализма и импрессионизма (Ро Чхихо³⁷, «Яблоневый сад», 1937). В этом смысле «живопись в западном стиле» была не менее академичной, чем «живопись в восточном стиле».

Тем не менее иллюстрации в газетах и литературных журналах зачастую представляли собой эксперименты в стиле модерн, поскольку эти средства массовой информации не были объектами конкурсного отбора для престижной Выставки изобразительных искусств

³⁵ Чу Гён (1905–1979).

³⁶ Ку Бонъун (1906–1953).

³⁷ Ро Чхихо (1905–1982).

эпохи Чосон. Так, иллюстрации Ан Сокчу³⁸ (1901–1950, 안석주) к серийным романам, публиковавшимся в 1926 г., демонстрировали эксперименты с кубизмом и футуризмом или представляли собой смешение различных современных стилей.

К концу 1920-х гг. теоретические дискуссии по поводу изобразительных искусств свелись к выражению двух точек зрения: к пропаганде реализма и отстаиванию позиций «чистого» искусства. Реализм, погруженный в социалистическую идеологию, не претерпел никаких изменений и должным образом не развился, поскольку искусство попало под контроль упорядоченной системы выставок.

В начале 1930-х гг. в связи с развитием идеологии активно пропагандируемого японским правительством паназиатизма соцреализм и индивидуализм в формирующемся корейском искусстве соединились в национализм, который стал доминирующей «эстетикой» до начала 1940-х гг. Выражением данного стиля считалось изображение «местного колорита», что являлось скорее тематическим, нежели стилистическим подходом [Ан Хвиджин и др., 2006. С. 376]. Даже в западном стиле живописи, который в основном соотносился с понятием «модерновость», преобладал национальный концепт. Однако поскольку естественность темы стала самым важным аспектом картины, стилистический выбор был ограничен академическим или экспрессивно-романтическим реализмом.

Начало 1930-х гг. отмечено также появлением профессиональных исследователей корейского искусства. Наиболее ярким представителем теоретиков-профессионалов в области корейского искусствоведения был Ко Юсоп (1904–1944 гг.)³⁹.

Статьи Ко Юсопа по корейскому искусству затрагивают временной промежуток от начала Эпохи Трех Государств (57 г. до н. э. – 668 г. н. э.) до образования государства Чосон. Его аналитические работы опубликованы в двух изданиях – «Собрание эссе по истории корейского искусства и эстетики» (1963) и «Собрание эссе по истории культурного искусства» (1966) Эти произведения и до сих пор являются основополагающей базой для новых поколений теоретиков и историков корейского искусства.

Именно Ко Юсоп стал основателем современной теории и истории корейского искусства и корейской эстетики. Значительное влияние на его исследования оказал защитник

³⁸ Ан Сокчу – корейский писатель, режиссер, иллюстратор, художник. С 1928 г. работал директором газеты «Чосон ильбо», рисовал эскиз для обложки журнала «Белое время». После 1934 г. ушел из «Чосон ильбо» и работал только как режиссер. Широко известен как автор песни «Наше желание» («Ури совон»), романов «Весенний ветер» («Чхунпхун»), «Песнь» («Ёнга»), «Заброшенный цветочный сад» («Хомуроджин хвавон»), а также эссе об интеллектуалах *мунъин* эпохи Чосон.

³⁹ Поступив в 1926 г. в Сеульский Национальный университет (основан в 1923 г.) на отделение философии факультета юриспруденции, он изучал европейскую эстетику, методологию искусства и археологию под руководством японских профессоров Уэно Наотэру (1882–1973) и Фудзита Рёсаку (1892–1960).

японского национального искусства Янаги Минэёси, который характеризовал корейскую живопись как нечто «безликое, естественное, невыразительное, случайное» (Цит. по: [Chung Nyung-Min, 2006. P. 68]). Такая точка зрения была обусловлена стремлением японского изобразительного искусства к доминированию над корейским, а также началом нового этапа в развитии живописи *нихонга*.

Дело в том, что в период с 1920 г. до середины 1930-х гг. японские художники почувствовали настоящую свободу в реализации своей индивидуальности. Возможности для этого были почти безграничны — от древних национальных живописных традиций до новейших западных течений. Стали разрабатываться новые темы, например жанровые сцены из современной жизни, значительно увеличилось число портретов реальных людей, расширился диапазон технических приемов.

На другой стороне «идеологического фронта» находились такие историки культуры и критики, как Ким Ёнджун (1904–1967) и Юн Хыйсун (1902–1946). Они были воспитаны в русле западной живописной традиции. Изучая современное искусство самостоятельно, в том числе и через литературные произведения, они принимали активное участие в работе литературных обществ.

Ким Ёнджун начал свою карьеру как теоретик искусства во время учебы в Школе изобразительных искусств в г. Токио в 1926–1930 гг. В своей первой статье, изданной в 1926 г., он высказывался в защиту соцреализма и анархизма, но резко критиковал художественную академию. Он также активно выступал за индивидуализм и пуризм.

С 1930-х гг. он стал лидером движения за кореанизацию искусства и литературную живопись. После освобождения страны в 1945 г. его идеологическая ориентация снова изменилась. В 1950 г. он переехал в Северную Корею. Тем не менее, его работа по корейской истории «Очерк изобразительных искусств Чосона» не является сколько-нибудь идеологизированной и тенденциозной, содержит объективный и подробный анализ корейского искусства, который до сих пор не потерял своей актуальности.

Юн Хыйсун занимал более устойчивую позицию по отношению к искусству, выступая в защиту традиционного искусства с реалистических позиций. В своих исторических и теоретических изысканиях он ориентировался на взгляды художников конца эпохи Чосон Ким Хондо (1745–?) и Син Юнбока (1758–?).

Ким Хондо и Син Юнбок были первыми «певцами женщин»⁴⁰ и мастерами жанровой живописи. Творчество обоих мастеров основывается на жизненных наблюдениях, но сфе-

⁴⁰ В конце XVIII в. в Корею в связи с проникновением на Корейский полуостров идей европейского просвещения под влиянием развития движения *сирхак* впервые в произведениях корейских живописцев вводится образ женщины.

ры их интересов различны. Син Юнбок писал сцены из жизни феодальной знати, акцентируя внимание зрителя на романтических отношениях между аристократами и профессиональными развлекательницами *кисэн*. Кима Хондо более всего привлекали сцены из народной жизни. С особым удовольствием он изображал процесс труда простых людей – кузнецов, плотников, крестьян.

В 1946 г., через семь месяцев после смерти Юн Хыйсуна, вышла его монография «Изучение истории искусства эпохи Чосон» (*조선 미술사 연구 Чосон мисульса ёнгу*), которая не потеряла своей актуальности по настоящее время⁴¹.

В конце XIX в. в ответ на изменение политической ситуации в корейской живописи *мунъинхва* начался процесс трансформации. Китайская традиция была основательно дополнена и переработана. В частности, изменился предмет изображения, обогатилась система образов, были выработаны авторские художественные приемы и новые жанры; не символическая реальность, а окружающая действительность стала интересовать живописцев-интеллектуалов.

В начале XX в. в корейском изобразительном искусстве под влиянием японской колониальной политики и опосредованного знакомства с культурным наследием Запада произошли важные изменения, которые продолжали стимулировать процесс трансформации и определили путь дальнейшего развития живописи.

Никогда еще в истории Кореи художники-интеллектуалы не были так готовы к смелым экспериментам и адаптации новых художественных стилей и течений. Они впервые осознали, что и почему должно являться объектом изображения, и какие картины нужны обществу. Отличительной чертой периода стал поиск художниками собственного «я» и осознания своей роли в искусстве. Именно этот факт является основным выражением «современности» в корейской живописи начала XX в. и дает исследователям возможность рассматривать ее вне классического конфуцианского контекста.

Пак Хёнсук

"КРЫЛЬЯ СТРЕКОЗЫ", СОТКАННЫЕ РУКАМИ ЧЕЛОВЕКА

(электронная версия статьи из журнала «Koreana»)

"Полотнище юбки из тонкой, цвета нефрита рами с лентой, украшенной золотыми цветами, плывёт по воздуху и развевается на ветру меж облаков. Даже ласточка, прервав свой полёт, замирает в воздухе от восхищения". Как можно судить по строчке из песни

⁴¹ Ссылка на обложку и введение к данной работе. Режим доступа:

<http://book.daum.net/detail/book.do?bookid=KOR9788908061316> (дата обращения 28.12.2012).

"Качели", одежда из "се-моси" настолько тонка и невесома, что напоминает дуновение ветра. В старые времена в день праздника Тано (5 мая по лунному календарю), когда уже начинается жара, деревенские девушки наряжались в одежду из "се-моси", которую тщательно берегли и надевали только по особым случаям, и, прыгая на качелях "кыне", предавались веселью. Рами (по-корейски "моси") наряду с "самбе" является традиционной и наиболее типичной корейской тканью, из которой обычно шьют летнюю одежду. Если "самбе", ткань с грубой текстурой, которую изготавливали из внутренних волокон стеблей конопли, шла главным образом на пошив повседневной одежды для простолюдинов, то из рами, тонкой ткани с гладким плетением, получаемой из волокон одноимённого растения (также крапива китайская, белое рами, бомерия белоснежная), шили одежду для представителей высших слоёв. Поскольку рами была очень трудна и капризна в изготовлении, к ней относились как к драгоценности, а в период Чосон (1392 - 1910 гг.) рулон тончайшей рами считался лучшим подношением королю. Одежда, сшитая из рами, освежает тело, подобно покрову из снежного инея, и необыкновенно красива, поэтому её часто сравнивают с крыльями стрекозы.

Два учителя одного ремесла

Хотя рами изготавливают и в Хонаме, издревле высоко ценилась рами из района Хансан округа Сочхон-гун провинции Южная Чхунгчхонг. В известном труде по географии "Тхэнгничжи" (своего рода экологическом путеводителе по Корее), созданном И Чхунг-хваном (1690 - 1756 г.), учёным школы "сирхак" периода Чосон, автор описывает, чем славятся те или иные районы Кореи, приводя, в частности, такие примеры: "поля табака в Чинане, поля имбиря в Чончжу, поля рами в Имчхоне и Хансане, поля сыти (осоки) в Андонге и Еане". С давних времён на каждом поле Хансана выращивали рами, и все женщины и девушки умели делать ткани из этого растения. Хансанская рами была настолько тонкой и красивой, что в настоящее время наименование "хансанская рами" стало практически нарицательным и используется для обозначения высочайшего качества ткани рами, в которой сочетается внешняя привлекательность и удивительная прочность. Для производства хансанской рами использовали настолько тонкие нити, что говорили, будто один "пхиль" (рулон) этой рами целиком помещается в миску для риса. Госпожа Панг Ён-ок (62 года), №14 в Списке важнейшего нематериального достояния Кореи в области изготовления хансанской рами, говорит, что училась ремеслу у двух учителей. Первым учителем была её покойная мать, а вторым - госпожа Мун Чонг-ок (81 год), мастерица рами, которая жила по соседству.

- Мама всегда говорила, что я начала заниматься рами ещё в 6 лет. До шести лет мама кормила меня грудью, и сидя у мамы на коленях, в материнских объятиях, я росла, наблю-

дая за тем, как мама, сёстры, мамины подруги расщепляют стебли рами ("ччэги"), делают мотки пряжи ("самги") и обрабатывают нить ("мэги"). Говорят, что уже в то время я тоже неплохо умела выполнять все эти три вида работ. А когда я ещё подросла, мама перестала меня учить. Говорила, что если начнёшь, то уже не сможешь остановиться и будешь всю жизнь мучиться. В то время считалось, что если женщина многое умеет - будет несчастна. Но я всё равно продолжала учиться, подглядывая из-за маминого плеча, и в 17 лет сделала свой первый рулон рами. Ткала, правда, мама. Поскольку я была самая младшая из восьми братьев и сестёр, мама жалела меня и отговаривала заниматься этим ремеслом, однако мне всё нравилось: и подготовительная работа, и сам процесс тканья. Мне ни разу не захотелось бросить это дело. Когда занимаешься рами, то забываешь все тяготы и заботы, а от стука ткацкого станка на душе становится так тепло.

Вторым учителем героини нашего рассказа стала госпожа Мун Чонг-ок. Будучи уроженкой деревни Кагонг-ни поселка Кисан-мён округа Сочхон-гун, госпожа Мун в 29 лет вышла замуж и переехала в деревню Чихён-ни поселка Хансан. Здесь она родила троих детей, и лишь тогда, когда младшему из них исполнилось 4 года, снова стала заниматься рами. То есть она вернулась к этому ремеслу после 8-летнего перерыва в возрасте 35 лет. К тому времени у неё уже была репутация мастера по изготовлению рами. Она также является обладательницей звания Важнейшего нематериального достояния в этой области. - По-настоящему учиться этому ремеслу я стала с 1980 года. Процесс изготовления ткани рами состоит из ряда этапов, каждый из которых очень трудоёмок и требует повышенного внимания. Самые тяжёлые из них - это расщепление стеблей, скручивание пряжей и обработка нитей. Малейшая оплошность - и вся работа идёт насмарку. Особенно тяжело расщеплять стебли так, чтобы нити были ровные. Да и когда скручиваешь волокна нужно быть внимательной, а то ведь если скрутишь плохо, они потом и распустятся. Во время обработки нитей их сушат над огнём от рисовой соломы. И тут тоже нужно быть постоянно настороже. Ведь если огонь слишком сильный, то нити становятся хрупкими и ломаются. Госпожа Мун обычно учила нас очень терпеливо, слов попусту не тратя, но если вдруг во время обработки нить ломалась, она гневалась так, что страшно делалось. Да и самой в такие моменты становилось очень обидно. Ведь всю душу вкладываешь, а потом малейшая ошибка - и вся работа оказывается сделанной впустую.

В 1981 году госпожа Панг Ён-ок за месяц соткала три рулона рами вида "се-моси". Они были проданы на ярмарке хансанской рами за 120 тысяч вон. По тем временам это были очень приличные деньги, на которые можно было купить, например, 10 мешков риса. В августе 2000 года госпожа Панг стала обладателем звания Важнейшего нематериального

достояния в области хансанской рами. С момента начала её обучения у госпожи Мун тогда минуло 23 года.

Процесс изготовления рами

В целом процесс изготовления рами делится на два больших этапа: подготовительный, который включает в себя расщепление стеблей, скручивание нитей, подготовку нитей основы, наматывание нитей, и основной этап, который представляет собой собственно изготовление ткани. По словам госпожи Панг, хотя подготовительный этап очень тяжёлый и трудоёмкий, это окупается процессом тканья, когда на душе становится тепло и хорошо. Тем не менее она говорит, что пока не завершишь полностью изготовление одного рулона, пребываешь в состоянии постоянного напряжения.

- Всё время, пока занимаешься работой с рами, ты охвачен таким напряжением, как будто идёшь по тонкому льду. Чуть отвлечёшься - так обязательно напортачишь. И злиться тоже нельзя, а то нить вдруг порвётся. Рами (по-корейски "моси") хоть и прочная, но в то же время очень деликатная. А уж о "се-моси" (рами из тончайших нитей) и говорить нечего. С ней нужно обращаться осторожно, как с новорождённым ребенком. Можете представить себе, насколько прекрасна одежда из ткани, в изготовление которой вложено столько труда и душевной теплоты? Одежду из рами обычно шьют так, чтобы она сидела свободно. При этом рами очень воздушная, поэтому в одежде из рами даже люди с не очень хорошей фигурой всегда выглядят элегантно и привлекательно. Хотя ткань очень прочная, если вдруг начать в одежде из рами двигаться слишком стремительно, то на ней образуются складки, загибы. Поэтому говорят, что даже королю, когда он носил одежду из рами, приходилось обращать внимание на то, чтобы двигаться плавно и грациозно.

Госпожа Панг рассказывает, что изготовление рами состоит из 8 видов работы. - Сначала нужно собрать урожай рами. Считается, что рами созрела, когда стебель у корня становится золотисто-коричневого цвета, а его длина достигает двух метров. Первый урожай собирают с конца мая до начала июня, второй - в течение всего августа, а третий - в середине октября. Получается, что за год собирают три урожая рами. Считается, что лучшие волокна у рами из второго, августовского, урожая.

Из собранного рами делают "тхэ-моси": обрывают листья и боковые побеги, а затем снимают верхний твёрдый слой специальным, похожим на серп ножом размером с палец. Таким образом высвобождают сердцевину стебля, которая представляет собой мягкие волокна. Их связывают в пучки толщиной с кулак, четыре-пять раз вымачивают, а потом сушат на солнце. Затем наступает процесс расщепления. Высушенные "тхэ-моси" зубами расщепляют на пряжи равной толщины, потому что если толщина неодинаковая, то качество снижается. Пряжи сортируют в зависимости от их толщины. Отбирают самые тонкие

для "се-моси", потом средние и, наконец, самые толстые, из которых делают рами самого низкого качества. Расщеплённые волокна подвешивают на деревянную распорку "ччон-чжи", затем берут оба конца каждой пряжи и, положив их на колено, скручивают ладонью. Это называется скручиванием прядей. Полученные таким образом нити сматывают в моток размером с кулак, который называют "моси-кут". Из 400 граммов "тхэ-моси" получается примерно 5 таких мотков, а на один "пхиль" (рулон) рами требуется как минимум 10 мотков.

Далее следует процесс подготовки нитей, во время которого определяется длина и количество нитей основы для одного рулона рами, размеры которого обычно составляют 31,5 см в ширину и 21,6 м в длину, для чего используют деревянную раму. Нити из всех 10 мотков разматывают и подгоняют по длине, определяясь одновременно с количеством нитей основы. Во время выполнения этой работы важно следить за тем, чтобы подвешенные на раме нити не спутывались друг с другом. Плотность ткани из рами зависит от количества "сэ" на ширину рулона, которая, напомним, составляет 31,5 см. В одном "сэ" 80 нитей основы. Обычно плотность рами варьируется от 7 до 15 "сэ". Ткани с плотностью более 10 "сэ" считаются "се-моси", т.е. рами из тонкой нити. Так, к примеру, на полотнище "се-моси" шириной в 31,5 см и плотностью в 12 "сэ" расположено 960 нитей основы. Рами плотностью в 10 "сэ", по сути дела, соткана из нитей, которые тоньше человеческого волоса.

Далее следует процесс обработки нитей специальным составом. По мнению госпожи Панг, это самый трудоёмкий процесс.

- Во время этого процесса подогнанные по длине нити основы пропускаются между зубьями бёрда (принадлежность ткацкого станка, гребень для прибивания утка к краю ткани), у которого количество зазоров между зубьями соответствует количеству "сэ". Затем один конец нити привязывают к навою (деревянный валок или цилиндр в ткацком станке, на который перед тканьем наматывают основу), а другой наматывают на "ккыльгэ", который служит для натягивания нити, и фиксируют. После этого щёткой, на которую нанесена паста из молотой сои, соли и воды, обрабатывают нить, делая соединения нити гладкими, чтобы не было ворсинок. Сушат нити над огнём от рисовой соломы. Когда занимаешься этим в разгар лета, бывает неловко, если вдруг кто-нибудь подходит, потому что вся буквально потом исходишь.

Следующий процесс представляет собой наматывание нитей утка на челнок. После чего, наконец, начинается изготовление самой ткани. Навой с намотанными на него нитями основы кладут сверху на раму ткацкого станка, вытягивают нити из бёрда и по очереди продевают их в галево (глазки) двух ремизок. Затем нити основы опять продеваются в

зубья бёрда и плотно фиксируются на валике ткацкого станка, т.е. нити наматываются на валик. Когда ткачиха наступает на одну из подножек, связанная с нею ремизка опускается, опуская и продетые в неё нити основы, в то время как другая ремизка поднимается, поднимая соответствующие нити. Таким образом вся основа разбивается на две части, разделённые промежутком (зевом), через который пробрасывают то влево, то вправо челнок с утком. Так и делают ткань. Госпожа Панг говорит, что на изготовление одного рулона рами уходит 4-5 дней.

Поскольку при недостаточной влажности нити рами легко ломаются, даже в сезон изнуряющей летней жары женщины ткут рами во влажной землянке, где нет никакой вентиляции. Госпожа Панг рассказывает, что раньше в Хансане в домах под "мару" - деревянным настилом на подпорках - выкапывали землянку, куда ставили ткацкий станок. А если влажности и тогда не хватало, то раскладывали вокруг мешки и постоянно сбрызгивали их водой. В последнее время землянки с мешками понемногу заменяют увлажнители воздуха. На конечном этапе рулон рами несколько раз пропитывают водой и сушат на солнце. Так на свет появляется белая рами, которую называют "пэк-чопхо". Следует отметить, что в последнее время, помимо традиционной белой рами, в Хансане стали изготавливать и цветные ткани, которые окрашивают натуральными красителями.

Одежда, над которой не властно время

- Одежда из рами очень хороша. Она, конечно, и внешне красиво смотрится, но при этом отличается высоким качеством: чем дольше её носишь, тем прочнее она становится, а чем чаще стираешь - тем белее. Я раньше думала, что вся рами такая, а оказывается, говорят, что именно хансанская рами необыкновенно прочная, и цвет её тоже со временем не меняется. Вот посмотрите на этот "чогори" (жилет) из рами. Его мне мама соткала, когда я 50 лет назад замуж выходила.

Госпожа Панг достаёт из глубин комода бережно хранимый "чогори". Он сделан из тончайшей рами плотностью в 12 "сэ". Сшитый из сотканной полвека назад рами, "чогори" выглядит так, как будто был сделан вчера. Госпожа Панг, лучисто улыбаясь, словно вновь став на мгновение невестой, говорит, что наденет его будущим лето на фестиваль хансанской рами.

-Каждый день как глаза открою, так иду сюда, в мастерскую, и делаю рами. Раньше ведь все женщины ткали на ткацком станке. Знаете, среди посетителей бывают иногда женщины в возрасте, которые, только взглянув, сразу уходят, даже не оборачиваясь. Говорят, что работа на ткацком станке отравила им лучшие, молодые, годы. И вправду ведь от такой работы и поясницу ломит, и зрение портится. Раньше-то женщины днём на поле работали, потом зерно мололи да воду носили из родника. А ночью ткали, оторвав несколько

часов от сна. Поэтому, конечно, для многих это болезненное воспоминание. Хотя, знаете, есть и такие, которые любят приходить сюда. Говорят, что ткацкий станок напоминает им о покойной матери. Обычно пожилые мужчины. Ну, а для молодёжи это так, развлечение. Утомительная это работа, конечно, но мне по-прежнему нравится. Знаете, поначалу-то у всех реакция разная, а как постоят чуток, посмотрят, как я работаю, так начинают восхищаться, говорят: "Надо же, а мы и не думали, что в рами вкладывают столько души и труда!". А я и довольна. Мне другой оценки и не надо.

"Всё время, пока занимаешься работой с рами, ты охвачен таким напряжением, как будто идёшь по тонкому льду. Рами (по-корейски "моси") хоть и прочная, но в то же время очень деликатная. А уж о "се-моси" (рами из тончайших нитей) и говорить нечего. С ней нужно обращаться осторожно, как с новорождённым ребёнком. Можете представить себе, насколько прекрасна одежда из ткани, в изготовление которой вложено столько труда и душевной теплоты! При этом рами очень воздушная, поэтому в одежде из рами даже люди с не очень хорошей фигурой всегда выглядят элегантно и привлекательно".

А. В. Погадаева

КОРЕЙСКИЕ ШАМАНСКИЕ ПЕСНОПЕНИЯ И ЖАНР ПХАНСОРИ В КОРЕЙСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ

Неотъемлемой и важной частью корейского фольклора являются шаманские песнопения. Шаманизм – древняя традиционная форма верования в Корее, которая оказала и продолжает оказывать влияние на сознание, миропонимание корейцев, их культуру и литературу. Корейский шаманизм носит название мусок 무속 巫俗, до сих пор ведутся споры относительно того – можно ли полностью отождествлять мусок с шаманизмом, распространенным в разных странах мира [1. С. 8-10].

Шаманскими песнопениями муга 무가 巫歌 называются песни, исполняемые шаманкой – мудан 무당 巫堂 – во время шаманского обряда. По способу общения с духами и силе влияния на них корейских шаманов можно разделить на несколько групп. Европейские авторы выделяют две основные группы: мудан – женщины-шаманки и пансу 반수 – слепые мужчины [2. С. 11]. Причем наибольшей силой и влиянием обладают именно мудан. Все легенды о происхождении шаманов в Корее связаны с женскими предками [3. С. 643].

Шаманка обладала способностью узнавать причины болезней и с помощью духов исцелять людей, провожать душу умершего в загробный мир, предсказывать будущее, отворачивать несчастья, улаживать отношения между духами и людьми. Все песнопения ис-

полнялись шаманкой, она обращалась к духам от лица человека, а также передавала волю духов, обращаясь к людям от их лица. Таким образом, шаманские песнопения делятся на песни, исполняемые на языке духов, и песни - на языке людей.

Язык духов называется консу 공수 , на нем духи обращаются к шаманке, спускаясь с небес на землю, а язык людей называется чхуквон 축원 , именно на этом языке исполняется большая часть шаманских песнопений. Но есть и смешанный тип песнопений - песни-диалоги, в которых участвуют и дух и человек [4. С. 75].

Шаманские песнопения выполняют функцию заговора. Существуют песнопения, вызывающие и провожающие духов; защищающие от несчастий и стихийных бедствий; содержащие просьбу о счастье и благополучии; восхваляющие духов. Функция шаманских песнопений связана с достижением какой-либо практической цели, причем эта цель достигается непосредственно во время шаманского обряда. Например, при исполнении песни, вызывающей духа, практическая цель - сошествие духа на землю. А свидетельством того, что дух внял песне шаманки, является тот факт, что шаманка начинает исполнять песнопение на языке духа, передавая его слова.

Шаманские песнопения, кроме функции заговора, выполняют также и развлекательную функцию. Сложилось много различных способов ублажения духов, чтобы они помогли людям, а не действовали им во вред. Поэтому духов воспевают, встречают их со всеми почестями, просят прощения за свои ошибки, при этом играют на музыкальных инструментах, надевают красивые одежды, поют и танцуют. Таким образом, шаманский обряд – камлание 굿 – стал включать в себя разные направления искусства (музыку, танец, драму и т.д.) и создал благоприятную почву для развития народного искусства.

Термин муга 무가 巫歌 («му» – шаманизм, «га» – песня) стал использоваться довольно поздно, вероятно, первыми его употребили японские ученые Акаматсу и Акиба [5], занимавшиеся сбором и изучением шаманских корейских песнопений. Корейский ученый Сон Чинтхэ [6], который первым попытался систематизировать песнопения, использовал в своих работах термин синга 신가 神歌 («син» – дух, «га» – песня).

Северокорейский ученый Хон Кимун [7] ввел термин мудан сори 무당 소리 (песни шаманки). Шаманские песнопения представляют собой очень неоднородный материал. Существует множество различных типов муга, отличающихся по форме, содержанию, функциям, происхождению и т.д. Разделяют лирические, драматические, ритуальные и эпические жанры муга. Пожалуй, нет ни одного литературного жанра, так или иначе, не связанного с шаманскими песнопениями. Можно проследить взаимовлияние между шаманскими песнопениями и жанрами традиционной корейской поэзии хянга 향가 , Корё каё

고려 가요, сичжо 시조 и каса 가사; традиционной прозой и музыкально-драматическим жанром пхансори 판소리.

Пхансори 판소리 – это песня-сказ, появившаяся в Корее в 18 веке во время правления династии Чосон (1392-1910) в южных районах страны. Длинная драматическая песня исполняется актером квандэ 관대 под звуки барабана. Певец в лицах изображает персонажей повествования.

Составляющие части пхансори – чхан 창 (песня), анири 아니리 (речитатив) и паллим 발림 (жесты). Барабанщик также участвует в исполнении, издавая различные звуки 추임새 (чхуимсе) [8. С.14]. Всего известно 12 песен-драм, но в настоящее время исполняется только 5 из них («Песня о Чхунхян» Чхунхян ка 춘향가, «Песня о Сим Чхон» Сим Чхон ка 심청가, «Песня о красной стене» Чокнёк ка 적벽가, «Песня о подводном дворце» Сугун ка 수궁가 и «Песня о Хынбу» Хынбу ка 흥부가).

Муга и пхансори тесно связаны между собой. С одной стороны, это фольклорные жанры, которые исполнялись на публике. Особенно более поздние муга, которые наряду с магической приобрели и развлекательную функцию. Муга, в отличие от пхансори, являются древним фольклорным жанром, поэтому пхансори заимствовали отдельные элементы у шаманских песнопений.

Во-первых, большое влияние на пхансори оказал способ исполнения муга. Существует два основных способа передачи шаманских песнопений во время камлания. Первый способ – пение-декламация, второй – пение-представление.

Декламация – это такой способ, в котором речь не отделяется от пения, песнопение исполняется под аккомпанемент музыкальных инструментов, причем шаманка, сидя, сама бьет в барабан или гонг и монотонным голосом исполняет песнопение.

Представление – это такой способ исполнения, в котором попеременно чередуются песни и речь, помощник играет на музыкальных инструментах, а шаманка, стоя, с помощью веера и жестов показывает содержание песнопения.

Декламация является более древним способом исполнения, так как она носит чисто сакральный, магический характер, и направлена, прежде всего, на духа. Шаманка располагается лицом к алтарю и спиной к зрителям. Но со временем произошла трансформация в способе и ходе исполнения песнопений во время шаманского обряда. Процесс трансформации происходил постепенно, в несколько этапов. Постепенно шаманский обряд начинает приобретать и развлекательную функцию. Исполнители эпических шаманских песнопений начинают осознавать, что важно учитывать интерес публики, поэтому постепенно они разработали особый способ исполнения.

Важным изменением стало появление помощника, который играл на музыкальных инструментах, задавая ритм, а сама шаманка, стоя, исполняла песнопение, жестами и различными движениями показывая изменения в ходе развития сюжета.

Постепенно во время исполнения песня начинает чередоваться с речью. Данное изменение происходит уже на более позднем этапе развития, так как в данном случае можно говорить об ослаблении синкретичности, черты характерной и обязательной для фольклорных произведений. Одновременно с этим монотонные ритм и мелодия, под которые исполнялось песнопение, стали более разнообразными. Корейский литературовед Со Тэсок считает, что данное изменение связано с тем, что монотонный звук был скучен для зрительского восприятия, поэтому шаманы разнообразили ритм и мелодию.

Он также делает предположение, почему песня начинает чередоваться с речью. По его мнению, с появлением более разнообразной мелодии стали необходимы паузы между песнями, чтобы исполнитель имел возможность перевести дыхание. Поэтому между песнями были вставлены разъяснения, в которых более подробно говорилось о том, что пелось, и которые осуществляли переход от одного эпизода к другому [4. С.84-86]. Способ исполнения шаманских песнопений в виде представления оказал большое влияние на развитие пхансори, во время исполнения которого песня также чередуется с речью, исполнителю аккомпанирует музыкант и т.д.

С другой стороны, нельзя рассматривать взаимосвязь между муга и пхансори, не обратившись к работе корейского ученого Ким Тонгука [9. С.297-327 и 329-356], который является автором целого ряда работ о возникновении и развитии пхансори. Исходя из эпических элементов пхансори, он говорит о следующей линии развития данного жанра: Устное повествование (сказка) \diamond пхансори \diamond сосоль. По мнению ученого, влияние шаманок на пхансори сказывается, прежде всего, на музыке (ритм – карак 가락) и в текстовых элементах (некоторые из «вставных песен»). Особенно большое внимание в работе Ким Тонгука уделяется социальным отношениям между шаманками (мудан) и актерами (квандэ). Раньше в Корее актеры (квандэ) подразделялись на несколько групп:

1. Чульквандэ 줄관대(канатоходцы) - это актеры, которые демонстрировали умение ходить по канату и делать сальто, они выступали в местах, где собиралось много людей.
2. Сориквандэ 소리관대(певцы) - это актеры, которые исполняли пхансори.
3. Тхальквандэ 탈관대(актеры в масках) – это актеры, которые давали костюмированные представления в масках [4. С.79].

В период правления династии Ли отношения между мудан (которые являлись преимущественно женщинами) и квандэ (все они были мужчинами) были очень тесными. Обе

эти группы принадлежали к одному «классу» (чхонин 천인 – «подлого сословия» [10.С.449], и они могли сотрудничать в сфере профессиональной деятельности. На картине известного живописца Син Юнбока (1758 -?) изображена шаманка мудан, танцующая под аккомпанемент барабана и дудочки, на которых играют мужчины. Квандэ – это одновременно и актеры, которые были вовлечены во все виды публичных представлений, и музыканты, искусно владевшие разными музыкальными инструментами. Находясь на одной социальной ступени и разделяя профессиональные интересы, мудан и квандэ были идеальными партнерами для брака. Такие союзы, на самом деле, были явлением довольно-таки частым, особенно на юге страны, где большинство шаманок принадлежат к типу наследственных мудан. Выделяют две категории шаманок: кансинму 강신무 降神巫 (избранные духом) и сесыпму 세습무 世襲巫(наследственные) [11. С.174-175]. Кансинму обрели шаманский дар путем избранничества (синнэрим 신내림 – «нисхождение духа»), пройдя через так называемую шаманскую болезнь синбён 신병 神病, граничащую с психическим заболеванием, или после того, как человек пережил глубокую душевную травму. Сесыпму получили свою профессию от старших родственников или учились ей, когда выходили замуж (попадали в шаманскую семью). Существовал даже особый термин мубу 무부 巫夫(муж шаманки), который был взаимозаменяем со словом квандэ.

Необходимо сказать несколько слов о специальных объединениях, которые создавались для контроля над деятельностью квандэ. В поздний период правления династии Ли правительство дало указание сформировать по всей стране объединения квандэ с целью налаживания четкого процесса организации представлений в честь китайских послов, которые часто приезжали в столицу [9. С.300-304]. Объединения назывались Чхеинчхон 재인 칭. Они просуществовало с 1784 по 1920 год. Кроме всего прочего объединения контролировали также деятельность мудан. Так, например, они наказывали тех мудан, которые совершали церемонии для клиентов других шаманок. Интересно, что японские ученые Акаматсу и Акиба описывают в своей работе особые объединения мужей шаманок, существовавшие в провинции Чолла. Эти мубу были прикреплены к местным органам управления в качестве музыкантов и, видимо, их объединения было аналогичны или схожи с объединениями квандэ.

После 1884, когда в стране произошел целый ряд изменений, у правительства отпала надобность в услугах актеров квандэ. Корея перестала быть зависимой от Китая, что положило конец необходимости развлекать китайских послов. Кроме того, были отменены государственные экзамены на чин, во время проведения которых квандэ вызывались в столицу. Сразу же после этого или чуть позже, с появлением в стране японцев, часть объеди-

нений квандэ прекратили свое существование, но в некоторых районах они, по-видимому, изменили профиль своей деятельности и стали принимать участие в проведении шаманских ритуалов [12. С.97-98]. 8

Все выше сказанное доказывает, что между мудан и квандэсуществовали постоянные, тесные контакты. Видимо, мудан во многом повлияли на создание жанра пхансори. Как уже говорилось выше, корейский ученый Ким Тонгук считает, что влияние шаманок на пхансори сказывается, прежде всего, на ритме (карак) и в текстовых элементах, которые он называет сасоль 사설社說. Что же конкретно он включает в понятие сасоль? В корейском языке слово сасоль означает «мнение / учение / рассказ / болтовня / разглагольствоование» [13. С.641-642]. Применительно к пхансори термин сасоль относится ко всему тексту драмы. Шаманки Восточного Побережья также используют термин сасоль или сасиль для обозначения текста своих песнопений. Сасоль и в муга, и в пхансори строится, в основном, на повествовании. Но сасоль в шаманских песнопениях тяготеет к описаниям и повторам, то есть текст муга строится на разнообразных вариациях, интерпретациях одной темы или же содержит в себе конкретные описания людей, предметов, костюмов, обстановки, интерьера. Например:

Посмотрим, во что одет дух Намсонним.

На голове у него мангон с кванчжа из панциря черепахи

Который развевается, как волна. На чем он едет?

Дух едет на носилках

С черной шелковой занавеской и с занавеской из бусин,

Крыша у носилок ярко-красная с небольшим набалдашником.

Словно огонь, идет перед носилками Марханим,

А за носилками Тальханим.

Они идут по стране мрака, где высятся горы, и текут реки,

Проходя через них, направляются к нам [4. С.80].

Среди лирических шаманских песнопений выделяется разновидность муга под названием «Чханбутхарён» 창부타령. Чханбу – это дух-актер. Со временем под чханбу стали понимать только сориквандэ, то есть актеров, исполняющих пхансори. «Чханбутхарён» – это песня, исполняемая во время шаманского обряда в честь духа-актера в районе Сеула, провинции Кёнги и других центральных районах. Песнопение имеет припев и является многострофным, в одной строфе, как правило, содержится 6-8 строк. Пример такого песнопения:

О великий Чханбу!

Чханбу всю жизнь любит «нвильлили», любит «тонгидон».

Пхири, хэгом, каягом куда положили?

Мужчина-актер бьет в чангу, ребенок-актер на оксо играет,

Взрослый-актер играет на тансо.

Даже не знаю – насколько им хорошо [4. С. 79].

Очевидно, что появление такого типа песнопений в репертуаре шаманки не является случайным. Оно еще раз подтверждает, что между шаманками и квандэ существовали более чем тесные связи, которые не могли не отразиться на их творчестве.