

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

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. Приводится ряд имен известных художников, надолго определивших магистральные вехи в развитии изобразительного искусства Кореи колониального и постколониального периодов, 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 специфичные черты национального самосознания, что особенно актуально в условиях современных процессов глобализации и интернационализации.

Ключевые слова: аннексия, движение Первого марта, Корея, Япония, Китай, искусство, живопись, каллиграфия, *мунъин*, *вэньжэнь*, *бундзин*, *вэньжэньхуа*, *мунъинхва*, *бундзинга*, *нихонга*, *вэнь*.

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.

* Данная статья во многом опирается на материалы исследований по истории развития корейского искусства Нового времени (1910–1940) профессоров Сеульского национального университета Чхон Хёнмин и Ким Ённа. 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.

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 средневековый 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, взращивающего 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» [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 его¹.

¹ См.: Юркевич А. Г. Фэн лю «Ветер и поток». URL: http://galactic.org.ua/f_h/f7.htm (дата обращения 27.12.2012).

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 (Чхондокупу). 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 предпринят ряд мер, направленных на дискриминацию национальной культуры Кореи [Хан 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, создавало свои мастерские, где проводились уроки и мастер-классы по живописи. В это время появились литературные журналы – «Созидание» («Чанджо», 장조, 1919), «Руины» («Пхэхо», 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 Сокчин² (1853–1920, 조석진), Ан Джунсик³ (1861–1919, 안중식), Чон Дэю⁴ (1852–1927, 정대유), Ким Ынвон⁵ (1855–1921, 김응원), Ко Хыйдон⁶ (1886–1965, 고희동), Ким Кюджин⁷ (1868–1933, 김규진), Ро Сечхан⁸ (1864–1953, 오세창).

² 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».

³ 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.

⁴ Чон Дэю – корейский художник и каллиграф. Известен своими монохромными изображениями сливы и скал.

⁵ 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 инициаторов создания первой Ассоциации каллиграфии и живописи. Среди наиболее известных его работ «Непоколебимая орхидея» [石蘭圖], представленная в музее дворца Чхандоккун (г. Сеул).

⁶ 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 1923 г. выпускники Школы изобразительных искусств Ли Санбом⁹ (1897–1972, 이상범), Но Сухён¹⁰ (1889–1978, 노수현), Пён Гвансик¹¹ (1899–1978, 변관식) и Ли Ёнью¹² (1904–1952, 이용우), каждому из которых судьбой было предназначено сыграть важную роль в развитии современного корейского искусства, создали Общество восточных наук (동연사 *Тоньянса*).

В 1936 г. ученики художника Ким Юнхо¹³ (1892–1979, 김윤호) создали Общество Хусо¹⁴ (후소회, *Хусохве*), участники которого пропагандировали конфуцианскую идею о том, что

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 каягуме». 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 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 *тоньянхва* (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».

⁷ 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.

⁸ Ро Сечхан – корейский политический деятель, журналист, художник и каллиграф, один из 33 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 г. 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 *муньин* с периода Трех государств до конца эпохи Чосон и еще несколько собраний записей о живописцах и каллиграфах разных периодов истории древней и средневековой Кореи.

⁹ Ли Санбом – корейский художник традиционного направления. Огромное влияние на него оказали мастера Южной школы китайской живописи. Создавал главным образом пейзажи в стиле «горы-воды». Среди его произведений – знаменитый пейзаж «Поздняя осень».

¹⁰ 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 «Тонья Ильбо». Принимал активное участие в работе Выставки каллиграфии и живописи с 1922 по 1932 г. С 1948 по 1961 г. работал преподавателем на факультете искусств в Сеульском национальном университете. С 1949 по 1958 г. принимал участие в Выставке изобразительного искусства Южной Кореи. Самые известные произведения Но Сухёна – «Ствол расщепленного дерева» (1920), «Мертвое дерево» (1923), «Теплый день» (1925).

¹¹ 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. 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 выработывал свой индивидуальный стиль. С 1940 г. он организывает личные выставки. С 1945 г. становится членом жюри Выставки изобразительного искусства Южной Кореи. Пён Гвансик также известен как критик при организации государственных художественных выставок.

¹² Ли Ёнью – 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».

¹³ 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

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 Пэннён¹⁵ (1891–1977, 허백련) своим творчеством способствовал переходу литературного пейзажа Южной школы китайской живописи в локальную традицию пейзажа Хонам¹⁶, 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*, т. е. 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, 박중홍) 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 Корею 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 Корею его употребление было нежелательно. В частности, так случилось при создании Ассоциации каллиграфии и живописи (1918–1936), для которой были подобраны другие иероглифы (書畫協會 *Сохва хёнхве*).

С появлением терминов *тонъянхва* и *мисуль* в корейском искусствоведении усилились дискуссии на тему сущности искусства, идеальных стилей и соответствующего содержания произведений. Этот теоретический отклик предварил 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 *тонъянхва* был быстро принят широкой корейской общественностью и широко использовался на ежегодно проводимой Выставке изобразительных искусств эпохи Чосон.

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).

¹⁴ *Хусо* [後素] – специальный термин; обозначает живопись разноцветными красками на белом фоне с иероглифической надписью.

¹⁵ 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 г. стал членом Южнокорейской академии искусств. Награжден орденом культуры и премией в области искусств.

¹⁶ Район провинций Северная и Южная Чолла.

Эта выставка была организована японским правительством и проведена 23 раза в период с 1922 по 1944 г. 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 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 Чхандоккун¹⁷ (1920 г.) (рис. 1).

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) (рис. 2).

Такой «размытый стиль» использовал при создании картин японский художник Ёкояма Тайкан (1868–1958), который полностью отказался от архитектурного штриха¹⁸, 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 Рём¹⁹ (1912–1968, 배렴). 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.

¹⁷ Чхандоккун (창덕궁; 昌德宮 – дворец Чхандок, или дворец Процветающей 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 г. Он был полностью разрушен во время Имджинской войны (1592–1598 гг.), восстановлен в 1609 г. ваном Сонджо (1567–1608, годы правления 1551–1608) и ваном Кванхэгун (1575–1641, годы правления 1608–1623). В следующий раз дворец сгорел в 1623 г. после одного из восстаний против Кванхэгун. 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.

¹⁸ Четкий насыщенный штрих, позволяющий получить графичное изображение.

¹⁹ 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 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. – в Университете Хоник. Работал в традиционных стилях («цветы-птицы», «горы-воды»). Широко известна его работа «Священный Сораксан».



Рис. 1. Ли Санбом. Трое бессмертных, созерцающих волну (1920)



Рис. 2. Ли Санбом. Ранняя зима (1926)

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 теоретика живописи периода Пяти династий Цзин Хао (855–915) «Прембула 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 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 статье «Изобразительные искусства эпохи Чосон», опубликованной в литературном журнале «Свет учения» в мае 1915 г., известный писатель Ан Хвак (1886–1946, 안학) 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. *муньин*, 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»²⁰ (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 статье «Социализм и искусство. Хвала новому индивидуализму», опубликованной 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 также 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.

²⁰ «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].

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 принципы 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 Гён²¹ («Кораблекрушение», 1923) (рис. 3).

В это же время, как уже было сказано, 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» (芥子園画谱), «Трактат о поэзии и живописи» и «Собрание трудов по технике живописи и каллиграфии» (點石齋叢畫).

Основной стилистической особенностью масляной живописи было смешение нескольких стилей, например, романтизма, фовизма и экспрессионизма (Ку Бонъун²², «Женщина», 1930) или академического реализма и импрессионизма (Ро Чхихо²³, «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 эпохи Чосон. Так, иллюстрации Ан Сокчу²⁴ (1901–1950, 안석주) к серийным романам,

²¹ Чу Гён (1905–1979).

²² Ку Бонъун (1906–1953).

²³ Ро Чхихо (1905–1982).

²⁴ 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 хваон»), а также эссе об интеллектуалах *мунъин* эпохи Чосон.



Рис. 3. Чу Гён. Кораблекрушение (1923)

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 развивался, 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.)²⁵.

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»

²⁵ 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).

(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 японского национального искусства Янаги Минэси, который характеризовал корейскую живопись как нечто «безликое, естественное, невыразительное, случайное» (цит. по: [Chung Hyung-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»²⁶ и мастерами жанровой живописи. Творчество обоих мастеров основывается на жизненных наблюдениях, но сферы 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 время²⁷.

В конце XIX столетия 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.

²⁶ В конце XVIII в. в связи с проникновением на Корейский полуостров идей европейского Просвещения под влиянием развития движения *сирхак* впервые в произведениях корейских живописцев вводится образ женщины.

²⁷ Обложка и введение к данной работе. URL: <http://book.daum.net/detail/book.do?bookid=KOR9788908061316> (дата обращения 28.12.2012)

В начале XX в. под влиянием японской колониальной политики и опосредованного знакомства с культурным наследием Запада в корейском изобразительном искусстве 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.

Список литературы

Войтишек. Е. Э. Игровые традиции стран Восточной Азии (Китай, Корея, Япония) / Новосибир. гос. ун-т. Новосибирск, 2011. 312 с.

Войтишек Е. Э., Шмакова А. С. Содержание и значение понятия *муньин* в контексте конфуцианской трансформации средневекового корейского общества // Вестн. Новосиб. гос. ун-та. Серия: История, филология. 2012. Т. 11, вып. 4: Востоковедение. С. 86–92.

Малявин В. В. Сумерки Дао. М.: Астрель-АСТ, 2003. 437 с.

Мещерина Е. Г. Эстетические учения Древнего Востока: Китай. Индия. Япония. Буддизм и искусство XX века: Учеб. пособие для вузов. М., 2005. 185 с.

Совастеев В. В. Либерализм в Японии // Россия и АТР. 2004. № 1. С. 28–45.

Соколов-Ремизов С. Н. Гармония мироздания. Японский художник Томиока Тэссай. М.: Прогресс-Традиция, 2005. 247 с.

Хан Ёнью. История Кореи. Новый взгляд. М.: Вост. лит., 2010. 758 с.

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

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

Ан Хвиджин и др. Хангугый мисульга (Инмульлло понын хангук мисульса) [한국의 미술가. 인물로 보는 미술가]. Художники Кореи. Живопись сквозь личности. Сеул: Сахвепёльллон, 2006. 387 с.

Материал поступил в редколлегию 10.12.2012

Anna S. Shmakova

KOREAN ART OF THE EARLY XX CENTURY (BASED ON THE LATEST RESEARCH)

Transformation of Chinese heritage in the Korean cultural background gave the world fine arts many talented painters and unique pieces of art. Painting is a clear reflection of political and social changes, so the study of creative activity of Korean intellectual artists *mumin* of the early XX century provides a lot of information about life of the country during the most difficult period of the Japanese protectorate. The article contains names of most famous painters whose art for a long time determined development of Korean fine arts during colonial and postcolonial periods and gives some theoretical considerations related to the functioning of artistic styles. The analysis of papers on Korean painting of the early XX century suggests that the use of the term «modern» in relation to it does not so much depend on the time frame but on qualitative changes in the world outlook of artists, the improvement of techniques and reconsideration of some traditions. Understanding the key principles of Korean national art formation launched at the beginning of the XX century may explain some of the specific features of national identity, which is particularly relevant in the contemporary processes of globalization and internationalization.

Keywords: annexation, the March First Movement, Korea, Japan, China, art, painting, calligraphy, *mumin*, *wenren*, *bunjin*, *wenrenhua*, *muninhwa*, *bunjinga*, *nihonga*, *wen*.