

Е.А. ХОХЛОВА  
(РТУ, Москва)

## Влияние европейского портрета на художественный язык Чхэ Ёнгина (1850–1941)

Тема межкультурных художественных влияний — одна из основных и самых увлекательных в искусствоведении. Она помогает проследить, как различные культуры взаимодействовали и понимали друг друга. В данной работе на примере портретов Чхэ Ёнгина, художника конца династии Чосон, рассматривается, как корейские художники постигали и осваивали европейские художественные приемы — светотень и линейную перспективу. Ключевые слова: Чхэ Ёнгин, корейский традиционный портрет, европейский портрет, светотень, линейная перспектива, фотография.

Социни Чхэ Ёнгин (서영진, 1850–1941), художник-портретист конца династии Чосон, под влиянием европейского портрета разработал особую художественную манеру, получившую название «техника чхэсокчи» (서소치).<sup>1</sup> Творчество Чхэ Ёнгина стало своеобразным рубежом в истории корейского портрета, переходом от национальной живописной традиции к современной живописи.

Традиция корейского портрета основана на принципе чонхвасадо (정신사도, кит. *чунь тань се чжао* 傳神堂照, «передавать дух, запечатлевая [его] сияние [т.е. его внешнее проявление]»), сформулированном китайским художником Лу Кайчжи (344–406?), согласно которому главная задача художника — это передача внутреннего мира модели. Под влиянием китайской физиогномики достижение этой цели представлялось возможным через максимальное проявление внешнего облика человека, поэтому считалось, что «если хотя бы один волос [модели] нарисован неточно, [то] на портрете изображен другой человек».<sup>2</sup> Главной задачей художника Чосон на протяжении столетий являлась разработка техники реалистичного портрета в традициях китайской эстетике. Вместе с тем европейские художественные приемы, особенно светотеневое моделирование, привлекали художников Чосон возможностью создания реалистичного образа человека.

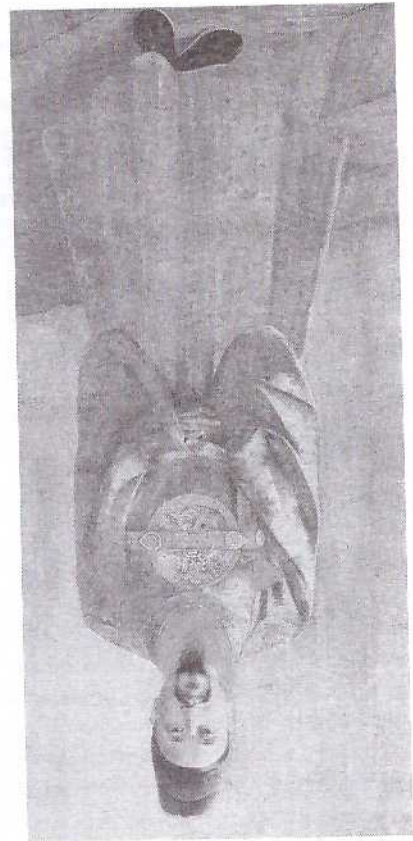
<sup>1</sup> В корейском искусствоведении принято выделять четыре периода в истории живописи Чосон: живопись раннего Чосон (1392–1550), среднего Чосон (1550–1700), позднего Чосон (1700–1850) и живопись конца династии Чосон (1850–1910).  
<sup>2</sup> 오영진, 서영화, 한국 회화사, 용인 (In Sonni, Kim Chonhi, Slovarej terminov korejskoj živopisni). Сеул: Тахальмидно, 2007. С. 213.



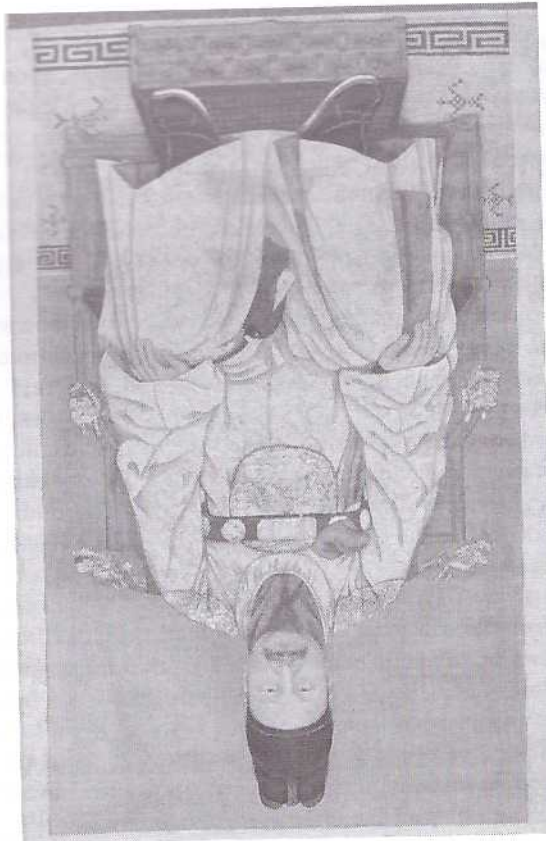
Ил. 1. *Джезетте Кастильоне*. Портрет императора Цяньлуна. 1737. 56,2×42,3 см. Музей восточных искусств, Париж



Ил. 2. *Неизвестный художник*. Портрет Ли Чхэ. Нач. XIX в. 99,2×58 см. Центральный Государственный Музей Кореи, Сеул



Ил. 3. Хьюберт Вос.  
Портрет вана Коджона.  
1889, 92×199 см. Частное собрание



Ил. 4. Чхс Егиссиан. Портрет вана Коджона.  
Нач. XX в. 118,5×68,8 см.  
Государственный музей Ченджку



Ил. 5. Неизвестный автор. Фотопортрет вана Коджона

Из-за политики «закрытия страны» до начала XIX в. корейские художники, в отличие от китайских, не могли напрямую осваивать европейские художественные приемы. В Китае их частичное применение началось благодаря миссионерам-иезуитам в XVI в. Линейная перспектива шокировала китайцев, привыкших к изображениям, в которых иллюзия объемности создавалась пластикой обозначающих форму линий. Метод светотеневой моделировки, затемняющий одну часть лица и освещающий другую, они отвергли, сочтя его искажающим объективный облик. Поэтому миссионеры Джузеппе Кастильоне (Giuseppe Castiglione, 1688–1766) и Жан-Дени Аттире (Jean Denis Attiret, 1702–1768), работавшие в Китае в качестве придворных художников, для удовлетворения вкусов заказчиков были вынуждены адаптировать европейскую технику к китайским вкусам. Они смягчили резкость светотеневого контраста, освещая лицо модели не сбоку, как это было принято в Европе, а спереди, при этом выпуклые части лица изображались светлее, чем впады или находящиеся в глубине пространства (ил. 1). Следуя китайской традиции, Кастильоне и Аттире оставляли фон портрета незаполненным, но для усиления трехмерности изображения они закрашивали его темным цветом. Такая эклектическая художественная манера довольно широко распространилась при китайском дворе в XVIII в.<sup>3</sup>

Художники Чосон начали осваивать европейскую технику в конце XVIII столетия. На портретах рубежа XVIII–XIX вв. лица изображены с применением светотени, визуально они резко контрастируют с одеждами моделей, нарисованными в соответствии с национальной художественной традицией (ил. 2).

После «открытия страны» во второй половине XIX столетия художники получили доступ к достижениям европейской живописи. В 1889 г. голландец Хьюберт Вос (1855–1935) написал знаменитый «Портрет вана Коджона», который стал примером создания натуралистического портрета для корейских художников (ил. 3)<sup>4</sup>.

На это время пришелся расцвет творчества Чхэ Ёнсина. Созданные художником в конце XIX — первой половине XX в. работы столь же реалистичны, как и написанные маслом европейские портреты, и можно с уверенностью сказать, что он изучал и пытался воспроизвести некоторые приемы европейского портрета.

Чхэ Ёнсин превосходно овладел главной составляющей европейского живописного метода — светотеневой моделировкой<sup>5</sup>. В изображении лица модели он отходит от традиции построения лица по закону *юнънимун* (육리문, кит. *жоу ли вэнь* 肉理紋, «изображение мышечного рельефа»). Если в ранних портретах художника заметны *юнънимун*, то в работах, написанных после 1905 г., они исчезают, объемность лица и головы передается плавной градацией цвета, эффект цветового пятна создается повторением тончайших штрихов<sup>6</sup>. На примере знаменитого «Портрета вана Коджона» (нач. XX в.) кисти Чхэ Ёнсина из коллекции Государственного музея Ченджу рассмотрим, как художник воспроизводил объем головы и лица (ил. 4). Лицо *вана* освещено спереди, нос, центральная часть лба, другие выступающие части лица нарисованы светлыми красками, а впады места — края крыльев носа, области впадин глаз

<sup>3</sup> 위대한 얼굴들 초상화 대전 (Выставка портретов великих людей). Сеул: Изд-во Сеульского музея искусств, 2003. С. 157.

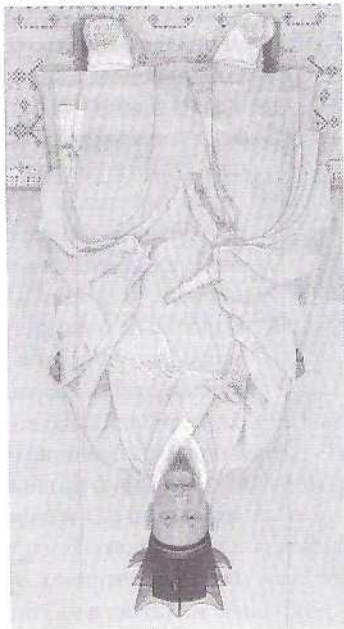
<sup>4</sup> Там же. С. 190.

<sup>5</sup> 신옥. 朝鮮繪畫와 서양화법 유입에 관한 研究: 肖像畵를 중심으로 (Син Ок. Исследование влияния западной живописной техники на живопись позднего Чосон). Дис. ... магистра. Сеул, 2007. С. 44.

<sup>6</sup> 조선미. 한국의 초상화 (Чо Сонми. Корейский портрет). Сеул: Тольпегэ, 2009. С. 106.



Ил. 6. *Ilu Menau*. Портрет О Джэсуна. 1791. 151,7×89 см. Музей Ринг, Селу



Ил. 7. *Чэ Ёсин*. Портрет Чо Ханбома. 1911. 110×60 см. Музей Университета Хоник, Селу



Ил. 8. *Чэ Ёсин*. Портрет Ким Еумо. 1919. 80×56 см. Частное собрание

переданы повторением тончайших мазков более темных тонов. Интересно, что художник тонкими линиями намечает *юньшимун*, но они не играют конструктивной роли в изображении лица. Светотенью моделируется объем губ; по мере приближения к краям губ тон цвета темнеет. Стоит отметить, что это одна из первых попыток передачи объема губ в корейском портрете. Тщательно прорисованные борода, усы и брови усиливают реалистичность лица. Точки на радужной оболочке и блеск в глазах придают беспрецедентную выразительность и живость глазам модели. Если сравнить фотографию *вана* Коджона с портретом, можно убедиться, каких вершин достиг Чхэ Ёнсин в технике натуралистического портрета (ил. 5).

Реалистично нарисованы не только лицо, но и руки Коджона. Традиционно было принято скрывать сложенные в знак почтения в положение *конъсу* (공수) или лежащие на коленях руки модели в рукавах одежды. Существует лишь несколько портретов, на которых нарисованы кисти рук, однако, вероятно по причине отсутствия регулярной практики, руки изображались неестественно тонкими, маленькими и не соответствующими размеру тела. Чхэ Ёнсин, применяя светотеневую моделировку, рисовал естественные и гармонизирующие с телом руки.

Чхэ Ёнсин ставил перед собой задачу воспроизвести объем не только головы и лица, но и тела модели. Начиная с конца XVIII в. художники пытались найти способы преодоления визуальной плоскостности одеяния. Для этого, как, например, на «Портрете О Джэсуна» (1791) кисти знаменитого художника XVIII столетия Ли Мёнги, места уходящих вглубь складок заполнялись цветом более темным, чем основной (ил. 6). Чхэ Ёнсин взял за основу технику, разработанную предшественниками, но, в отличие от них, рисовал складки одежд не одним, а несколькими оттенками основного цвета, создавая тем самым объем (ил. 7).

Кроме этого, Чхэ Ёнсин, в отличие от предшествующих художников-портретистов, прорабатывал не только впадые складки одежды, но и выступающие (ил. 8)<sup>7</sup>. Идея изображать выступающие складки могла сложиться под влиянием европейского портрета, в особенности работ Хьюберта Воса. Хотя не существует документальных свидетельств того, что Чхэ Ёнсин видел «Портрет вана Коджона» кисти Воса, представляется маловероятным, что столь известный портрет не привлек внимания художника (ил. 3). На портрете *вана* Коджона согласно правилам противопоставления света и тени кьяроскуро (итал. *chiaroscuro*) на модель с одной стороны направлен яркий свет, освещенные выступающие складки золотого одеяния *коллёньхо* (곤룡포) выделены светло-золотым цветом. Чхэ Ёнсин для создания похожего эффекта рисовал выступающие складки одеяний светлым, почти белым цветом. Но при этом художник, в отличие от корейских художников-портретистов начала XX столетия, не пытался копировать эффект кьяроскуро, свет на его портретах всегда направлен на модель спереди, поэтому выступающие складки всего одеяния выделены белым цветом.

Идея высветлять выступающие складки одежды также могла сложиться под влиянием фотографии. Известно, что большинство портретов, созданных художником после 1910-х годов, нарисованы с фотоснимков. При сравнении сохранившихся фотопортретов начала XX в. с работами Чхэ Ёнсина заметно, что он высветлял те вы-

<sup>7</sup> 조선미, 채용신의 생애와 예술 (Чо Сонми. Жизнь и творчество Чхэ Ёнсина). Сеул: Государственный музей современного искусства, 2001. С. 49.



Ил. 9. Чхэ Ёисин. Портрет Чхвэ Икхёна. 1919.  
126×66 см. Коллекция Чхония Молокса



Ил. 10. Фотопортрет неизвестного. Нач. XX в.

ступающие части одеяния, которые из-за яркого освещения получались на фотографиях более светлыми. Можно с достаточной уверенностью утверждать, что художник пытался копировать эффект фотосъемки (ил. 9, 10).

Европейский портрет и фотография помогли художнику найти способ передачи объема не только одежды, но и головных уборов. Предшествующие художники не ставили перед собой задачи преодолеть визуальную плоскостность головных уборов. Так, Ли Мёнги в «Портрете Кан Сэхвана» (1793) моделировал халат *кванбок* (관복) при помощи светотени, но головной убор *само* (사모) изобразил совершенно плоским (ил. 11). Чхэ Ёнсин первым из художников Чосон создавал объемные головные уборы. Рассмотрим, как передан объем *само* на «Портрете Ким Сонгю» (1920) (ил. 12). На центральной части светлым тоном обозначено место отражения света, округлая форма создается постепенно темнеющей градацией черного цвета. Для передачи закругленности крыльев *само* также использована светотень: крылья головного убора с волнообразным узором *моньмун* (목문) на месте соединения с основой нарисованы темнее, чем выступающие округлые части, а на краях белым цветом обозначен отражающийся свет.

Кроме светотеневой моделировки Чхэ Ёнсин пытался применять линейную перспективу. Однако успешно используя первый художественный прием, он долгое время не мог справиться с задачей создания глубины пространства.

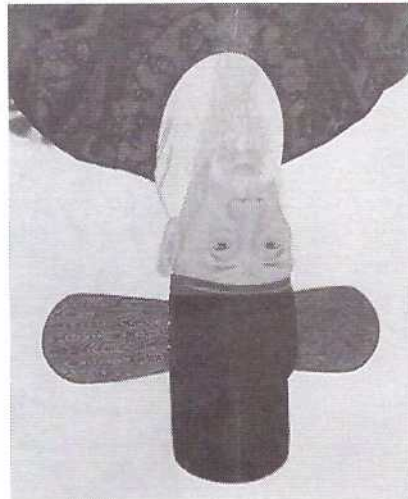
Для заполнения фона художник использовал коврик-циновку, в портретах позднего периода — ширму. По тому, как нарисован узор коврика, можно сказать, что до начала 1910-х годов художник не пользовался линейной перспективой, так как размер узора циновки не изменяется по мере удаления в глубь пространства; создается странное впечатление, будто коврик задран, а не лежит на полу (ил. 7). В «Портрете неизвестного» (1919) художник пытался передать глубину комнаты, он заполнил фон изображением книг. Однако схематичное плоскостное изображение книг не только не создает ощущение глубины пространства, но, наоборот, оплошает его (ил. 13). Подобное сочетание объемной фигуры модели с плоскостным пространством характерно для портретов, созданных художником на рубеже XIX–XX вв.

В портретах, созданных после 1910 г., обнаруживается применение линейной перспективы, очевидно, художник начал более внимательно относиться к проблеме создания глубины пространства<sup>8</sup>. Размер узора циновки уменьшается по мере удаления в глубь пространства, а с 1920-х годов циновка изображается под наклоном. За счет этого художнику удается создать ощущение глубины комнаты (ил. 14)<sup>9</sup>. Визуально естественное трехмерное пространство также создавалось заполнением фона изображением ширмы. Примечательно, что горы, деревья и дома, декорирующие ширму, уменьшаются по мере удаления вглубь, т.е. пейзаж нарисован с применением линейной перспективы (ил. 15). Сказанное выше позволяет предположить, что после 1910 г. приемы перспективы стали для художника обязательными.

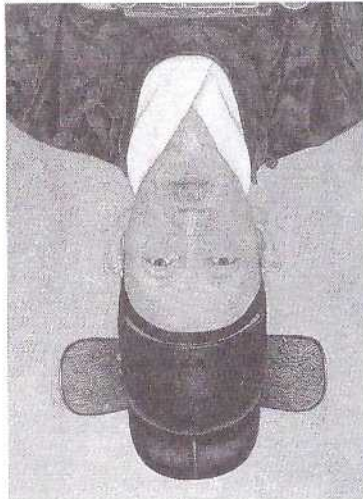
<sup>8</sup> Таким образом, творчество Чхэ Ёнсина можно условно разделить на два периода: до 1915 г., когда в его работах недостает понимания законов линейной перспективы и пространство портретов достаточно условно; и после 1915 г., когда художник преодолевает плоскостность и создает иллюзию трехмерного пространства.

<sup>9</sup> 洪峴周, 蔡龍臣肖像畫의 研究 (Хон Хёнджу. Исследование портретов Чхэ Ёнсина). Дис. ... магистра. Сеул, 2001. С. 43.





Ил. 11. *Mu Menju*. Портрет Кан Сакхвана. Деталь. 1783. 145,5×94 см. Частное собрание.



Ил. 12. *Чхэ Ёнсин*. Портрет Ким Сонно. 1920. 126×66 см. Частное собрание.

Художественный язык Чхэ Ёнсина, как говорилось выше, также складывался под влиянием широко распространявшейся в начале XX столетия фотографии. Фотография, как и европейский портрет, проникла в Чосон через Китай. После закрытия приливной академии живописи Тохвасо (도화아) в 1880 г. функцию документирования жизни королевского двора и страны, ранее исполняемую художниками Тохвасо, стала выполнять фотография, многие художники начали изучать технику фотосъемки. Фотоснимки пожилых государственных мужей, участвовавших в церемонии чествования гражданских чиновников старше 70 лет — *кпосо* (7) 七十, показывали, что фотопортреты стали в духе традиций официального портрета<sup>10</sup> (ил. 16). Однако в начале XX в. с распространением практики написания портрета с фотографии началось происхождение обратное — живописный портрет стал копировать фотоснимок, что особенно хорошо прослеживается в работах Чхэ Ёнсина позднего периода 1920–1930-х годов.

Существует документальное свидетельство того, что Чхэ Ёнсин после 1920 г. писал портреты в основном с фотографий и его главной задачей было создание увеличенной цветной копии фотоснимка. Это сказалося прежде всего на способе организации пространства: цвет фона становится темнее, все чаще пространство заполняется шпательной или шпательной с изображением пейзажа или десяти символов логотипа *синчаньсань* (新正三三) (ил. 17). Под влиянием фотографии в поздних портретах Чхэ Ёнсина часто изображали модель с открытыми кистями рук, в которых человек держит веер, книгу или очки<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> 朴浩雅, 韓國 近代 肖像畫 研究 (Иск Чхона. Исследование современного корейского портрета) // 미술사 연구 (Исследования истории искусства) 2003, № 17, С. 210.

<sup>11</sup> Книгу в качестве обязательного атрибута фотопортрета начали использовать китайские фотографы. Делалось это для того, чтобы придать фотопортрету изысканности и подчеркнуть интеллектуальные интересы модели. Первые фотографии Чосон, следуя сложившимся в Китае традициям, использовали книгу в качестве основного атрибута фотопортрета. Очки, как и книга, являлись показателем принадлежности человека к классу интеллигенции, а веер символизировал высокий социальный статус модели.



Ил. 13. Чхэ Ёнсин. Портрет неизвестного.  
1919. 87,5×57,5 см. Музей Университета Корё



Ил. 14. Чхэ Ёнсин. Портрет Хван Джонвана.  
1933. 95,6×55,5 см. Частное собрание



Ил. 15. *Чху Ёнсин*. Портрет неизвестного. Нач. XX в. 108,5×64 см. Музей Сеульского государственного университета



Ил. 16. Фотопортрет Ким Юнсика. Фотографье Окчхондан. 1910



Ил. 17. Чэ Ёнсин. Портрет Сон Бёню. 1928. 106×60 см. Частное собрание



Ил. 18. Ким Ынхо. Портрет Мон Ёнхви. 1923. 82×54,1 см. Частное собрание

Таким образом, используя светотеневую моделировку и линейную перспективу, Чхэ Ёнсин разработала особый художественный язык, позволявший достоверно воспроизводить облик человека. Но несмотря на то, что Чхэ Ёнсин применял европейские художественные приемы, писал портреты с фотографий, ни в одной из работ он не передавал резкий светотеневой контраст, присущий европейскому портрету и фотографии того периода, другими словами, он не пытался исключительно копировать или воспроизводить эффекты европейских портретов или фотографий, как это делал, например, писавший портреты с фотографий Ким Ынхо (1892–1979) (ил. 18). Художественный язык Чхэ Ёнсин основан на национальных традициях портрета и про-

должаст их.

### Литература

- 朴清雅. 韓國近代 肖像畫 硏究 (Лак Чхона. Исследование современного корейского портрета) // 미술사 연구 (Исследования истории искусства). 2003. № 17. С. 201–232.  
 신옥. 朝鮮總畫와 서양화법 유입에 관한 硏究: 肖像畫를 중심으로 (Син Ок. Исследование влияния западной живописной техники на живопись позднего Чосон). Дис. ... магистр. Сеул, 2007.  
 이성미, 김성희. 한국 회화사 용어 (Ли Сонми, Ким Чонхи. Слова-термины корейской живописи). Сеул: Тахальминдио, 2007.  
 위대한 인물들 조상화 대전 (Выставка портретов великих людей). Сеул: Изд-во Сеульского музея искусств, 2003.  
 조선미. 채용선의 생애와 예술 (Чо Сонми. Жизнь и творчество Чхэ Ёнсин). Сеул: Государственный музей современного искусства, 2001.  
 조선미. 한국의 조상화 (Чо Сонми. Корейский портрет). Сеул: Толпынг, 2009.  
 崔仁辰. 韓國總實史 1831–1945 (Чхэ Инджин. История корейской фотографии 1831–1945). Сеул: Нунгит, 1999.  
 洪峯周. 蔡龍臣肖像畫의 硏究 (Хон Ханджу. Исследование портретов Чхэ Ёнсин). Дис. ... магистр. Сеул, 2001.

МОСКВА  
Наука – Восточная литература  
2013



**ВЕСТИНИК**  
**РОССИЙСКОГО**  
**КОРЕЕВЕДЕНИЯ**  
**2013**  
№ 5

РОССИЙСКАЯ АССОЦИАЦИЯ УНИВЕРСИТЕТСКОГО КОРЕЕВЕДЕНИЯ  
МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени М.В. ЛОМОНОСОВА  
ИНСТИТУТ СТРАН АЗИИ И АФРИКИ

РОССИЙСКАЯ АССОЦИАЦИЯ УНИВЕРСИТЕТСКОГО КОРЕЕВЕДЕНИЯ

5	Вечер памяти Александра Лазаревича Жовтиса (1923–1999)
5	в Культурном центре Посольства Республики Корея 26 апреля 2013 г.
5	Из выступления Л.Р. Конаевича (Москва)
8	Из выступления Н.И. Ни (Москва)
11	К.В. Иванов (Иркутск). Проблема колониализма в колониальной Корее (1904–1945): Исторические противоречия и современный дискурс
18	Д.А. Салаков (Киров). Отношения США с Временным правительством Кореи в 1941–1945 гг.
28	Д.О. Мосолова (Москва). Инцидент под городом Свободный (1921 г.) как результат внутренней борьбы в корейском коммунистическом движении
38	М.К. Рязанова (Москва). Представления Ким Дэ Чжун о демократии в контексте дискуссии об азиатских ценностях
45	Е.В. Лячина (Москва). Спортивная политика РК в XX–XXI вв.: исторический обзор основных направлений
58	А.А. Воронкова (Уорвик, Великобритания). Южнокорейский опыт трансформации информационного общества в U-общество
68	А.Л. Поленова (Москва). Особенности южнокорейской стратегии безопасности при строительстве АЭС: Анализ фукучисимской катастрофы
77	П.П. Эм (Москва). Городские агломерации Республики Корея: Попытка дегимитации и анализа внутренней дифференциации локализации центральных функций
91	М.П. Кула (Владивосток). Экономические аспекты культурной экспансии Республики Корея
96	Н.А. Чеснова (Москва). Некоторые особенности национальной географии в «Описании избранных деревьев» («Тххнниджки», 1751) Ли Джунхвана
105	А.Д. Кураков (Москва). Мемуары Ким Ёнсика «Очевидец: воспоминания северного корейца» как исторический источник
113	Е.А. Похолова (Москва). Функции запытой в южнокорейских газетных заголовках
123	Е.А. Хохлова (Москва). Влияние европейского портрета на художественный язык Чхэ Ёнсина (1850–1941)
136	Приложение 1. Корейская поэзия в переводах А.Л. Жовтиса. Библиография
139	Приложение 2. Библиография переводов корейской художественной литературы на русский язык (за 1991–2013 гг.) (сост. Л.Р. Конаевич)
144	Summary
149	Об авторах

**СОДЕРЖАНИЕ**



№ 5

2013

**ВЕСТИНИК**  
**РОССИЙСКОГО**  
**КОРЕЕВЕДЕНИЯ**

ISSN 2218-5305

