ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2018-4-56-70

Е.А. Хохлова
преподаватель «Школы востоковедения»
НИУ «Высшая школа Экономики»
Lena.khokhlova@gmail.com

КОРЕЙСКИЙ ПАНОРАМНЫЙ ПЕЙЗАЖ XV–XVII ВВ.

Корейская пейзажная живопись в XV–XVII веках развивалась в нескольких направлениях. В статье рассматриваются корейские пейзажи панорамного вида указанного периода. Описаны основные примеры произведений, показана связь с китайской традицией пейзажной живописи. Автор интерпретирует содержание панорамных пейзажей, рассматривая их в синтезе с поэзией в жанре короткого *сиджо* XV–XVII веков.

Korean landscape painting developed in several directions in XV–XVII centuries. The article discusses landscapes of panoramic view. The author describes main examples of Korean panoramic landscapes, shows the influence of Chinese pictorial tradition. The content of the pictures is discussed in the context of sijo poetry of XV–XVII centuries.

Ключевые слова: корейский панорамный пейзаж, корейское искусство, поэзия *сиджо*, эпоха Чосон, неонконфуцианство

Keywords: Korean panoramic landscape paintings, Korean art, *sijo* poetry, Choson era, Neo-Confucianism

Пейзаж (кор. *сансухва*, кит. *шань-шуй* «живопись гор и вод») – популярный жанр корейской живописи эпохи Чосон (1392–1910). На протяжении пяти веков существования государства Чосон придворные художники и художники-интеллектуалы рисовали «горы и воды». Пейзаж занимал второе место в официальной иерархии жанров, которая была принята в придворной академии живописи Тохвасо, основанной в XV в. На первом месте в иерархии стоял жанр *сакунчжа* (кор. «изображения четырех благородных растений» – слива, орхидея, хризантема, бамбук), символизирующий нравственные качества истинного конфуцианца; третье место занимал жанр *ёнмохва* (кор. «изображения птиц и животных»), предназначенный для украшения помещений и содержавший в себе благопожелательный смысл; последнее место было отведено портрету, который выполнял важную роль в ритуале культа предков, использовался для укрепления чувства чиновничьего долга и создания образа идеального конфуцианца [Чо Сонми, 2009].

Государственной идеологией в эпоху Чосон было неоконфуцианство, постулаты учения формировали мировоззрение и эстетику правящей элиты. «Неоконфуцинские мыслители настаивали на том, что только через постижение природных реалий человек способен достигнуть ментального единства с «небесными принципами» и тем самым постичь высшие этические законы, правящие космосом, человеческим обществом и персонально им самим» [Кравцова, 2004]. Природу считали источником истины, она помогала человеку совершенствоваться и развивать в себе качества благородного мужа. Такое понимание природы стимулировало развитие пейзажной живописи в эпоху Чосон.

Считалось, что живопись способна заменять реальные «горы и воды». Интеллектуал XVI в. Чхве Рим записал: «Я люблю горы и воды. Однажды меня спросили, нравится ли мне нарисованный пейзаж, я ответил, что да». Последовала реакция: «Однако только что вы сказали, что любите горы и воды, а теперь говорите, что вам нравится картина». На что я ответил: «Горы и воды находятся внутри этой картины. Я люблю смотреть на картины, так как я люблю горы и воды» (цит. по: [Ко Ёнхи, 2007]). Созерцая нарисованные горы и воды, интеллектуал самосовершенствовался,

© Хохлова Е.А., 2018

ISSN 2227-6165

прозревал законы мироздания. В XV–XVII вв. корейские художники рисовали преимущественно воображаемые «китайские» виды природы. Родная природа, если становилась объектом изображения, то претерпевала значительную переработку на «китайский» манер. Рисовали художники в основном места, где зародилось неоконфуцианство, то есть китайские ландшафты [Хон Сопхё, 2004]. Создавали свитки, ширмы, альбомные листы с изображением «гор и вод». Пейзажи рисовали придворные художники; кроме этого, происходило формирование пейзажной традиции мунинхва «живописи художников-интеллектуалов».

В пейзажной живописи этого периода можно выделить три типа:

1) вымышленные пейзажи панорамного вида (кор. *кваннём тэгён сансухва* «горы и воды крупного вида»);

2) вымышленные пейзажи камерного вида (кор. *кваннём согён сансу инмульхва* «изображение мудрецов на фоне гор и вод малого вида»);

3) пейзажи «реального вида» (кор. *сильгён сансухва* «изображения реальных гор и вод»).

Панорамные пейзажи XV – первой половины XVI вв.

К вымышленным пейзажам панорамного вида (кор. *кваннём тэгён сансухва*) относятся пейзажи на сюжеты «Восемь видов четырех времен года» и «Восемь видов рек Сяо и Сян» (рис. 1, 2). Панорамный пейзаж, как считают исследователи Ан Хвичжун, Хон Сопхё и др., сформировался на основе художественной традиции эпохи Корё (935–1392) и раннего периода династии Мин (1368–1644). Пейзажи Корё в свою очередь представляли синтез китайских школ династий Сун (960–1279) и Юань (1271–1368) [Хон Сопхё, 2012; Ан Хвичжун, 2012].

На протяжении XV – первой половины XVI вв. в корейском пейзаже панорамного вида доминировал стиль, получивший в современной южнокорейской науке название *ангёнпха* «школа Ан Гёна», по имени придворного художника Ан Гёна (годы жизни неизвестны), творившего во время правления короля Сечжона (1418–1450) [Ан Хвичжун, 2012]. Этот стиль сформировался путем переосмысления пейзажей китайских мастеров эпохи династии Сун: Го Си (ок. 1020 – ок. 1090) и Ли Чэна (916–967). Как сообщают источники, в коллекции покровителя художника Ан Гёна принца Анпхёна (1418–1453) хранились пейзажи этих художников. Пейзажи на сюжеты «Восемь видов четырех времен года» и «Восемь видов рек Сяо и Сян» выполнены в стиле «школы Ан Гёна». Тип пейзажа «Восьми видов» доминировал на протяжении XV–XVI вв. как в пейзажах профессиональных художников, так и художников-интеллектуалов. Известно, что один из свитков был создан Ан Гёном под руководством принца Анпхёна. Этот пейзаж не сохранился, но кисти Ан Гёна приписывают несколько дошедших до нас пейзажей на тему «Восемь видов».

«Восемь видов рек Сяо и Сян» – это изображение места слияния рек Сянцзян и Гуйцзян (*рис. 1*). Начиная с X в., китайские поэты и художники воспевали красоту этих мест, с ними связаны мифы и легенды. Корейская элита в XV–XVI вв. любила читать стихотворения китайских поэтов, описывающие красоты рек Сяо и Сян, и созерцать написанные придворными художниками на основе поэтических описаний пейзажи. Известно, что принц Анпхён, прочитав стихи императора Южной Сун Нин-цзуна (1195–1224), посвященные рекам Сяо и Сян, дал задание придворным художникам нарисовать восемь пейзажей на их основе [Lee Soyoung, 2009].

На «Восьми видах рек Сяо и Сян» изображены ландшафты, по два на каждый сезон года. Для каждого из восьми была задана тема, например: «Река, небо, вечер, снег», «Улетающая или спускающаяся на воду стая диких гусей», «Дождливый вечер». Бравшийся за написание пейзажа художник должен был создать произведение, соответствующее названию. Особенности пейзажей следующие. Композиция картин разделена на две части по вертикали, большая часть элементов сосредоточена на одной из сторон. Композиция выстроена с учетом концепции «трех далей», описанной в трактате Го Си «Записки о высокой сути лесов и потоков» [Кравцова, 2004]. Присутствует константный набор элементов: высокие клубящиеся горы и простирающаяся вдаль водная гладь, туман, высокие водопады, постройки, маленькие фигуры людей, рыбацкие лодки и др. Такой набор

ISSN 2227-6165

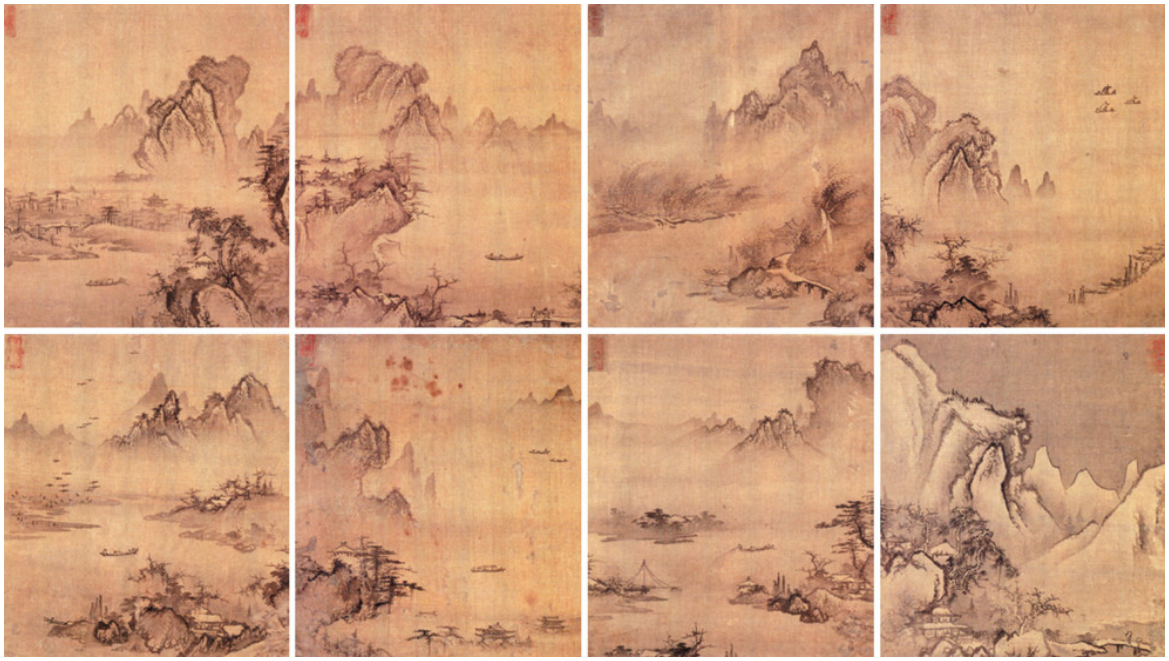

Рис. 1
Предположительно Ан Гён. Альбомная серия «Восемь видов рек Сяо и Сян», XVI в.
Шелк, тушь. 35.3x29.9 см. Государственный музей РК, Сеул

элементов сложился в пейзаже эпохи Сун, с их помощью воплощалась сущность мира [Завадская, 1975].

Не имея возможности увидеть реальные китайские ландшафты, корейские художники создавали воображаемые пейзажи на основе письменных описаний и доступных образцов китайской живописи. Пейзажи «Восемь видов рек Сяо и Сян» привязаны к конкретной местности, но не представляют собой достоверные изображения китайской природы [Пак Хэхун, 2014]. Это образ прекрасной природы, созданный художником, творческая фантазия которого находилась в рамках китайской традиции пейзажа и была ограничена предъявляемыми заказчиками требованиями. В сохранившихся произведениях нет общего с реальной корейской природой. Для того чтобы понять, что пейзажи, изображенные на «восьми видах», не являются изображением корейских ландшафтов, достаточно сравнить силуэты нарисованных и реальных корейских гор.

Другой популярный сюжет – это «Восемь видов четырех времен года». На каждый сезон по две картины: ранняя весна, поздняя весна, раннее лето, позднее лето, ранняя осень, поздняя осень, ранняя зима, поздняя зима. Изображения сезонов создавали как серией из восьми картин, так и по отдельности. Сохранился альбом «Восемь видов четырех времен года», приписываемый кисти Ан Гёна (*рис. 2*). В целом картины похожи на «Восемь видов рек Сяо и Сян». Использован тот же набор элементов: высокие горы и простирающаяся далеко водная гладь, туман, высокие водопады, постройки, маленькие фигуры людей, рыбацкие лодки. Композиция выстроена схожим образом. На одной стороне листа сосредоточена основная часть горного массива, а другая оставлена незаполненной для создания эффекта простирающегося пространства. Несмотря на маленький размер листов, элементы детально проработаны.

Свиток Ан Гёна «Путешествие во сне в Персиковый сад» (1447) является единственным атрибутированным и датированным панорамным пейзажем XV вв. (*рис. 3*). Это произведение стоит особняком среди корейских пейзажей XV–XVII вв., так как известна не только точная дата, но и обстоятельства его создания. Свиток был нарисован по заказу принца Анпхёна, в его создании участвовали представители интеллектуальной элиты, имена которых известны. Принц написал комментарий к пейзажу. Как отмечает Ли Соён, это эталон живописи молодой династии Чосон [Lee Soyoung, 2009]. Колофон к свитку сообщает, что принцу Анпхёну приснился сон, в котором

ISSN 2227-6165

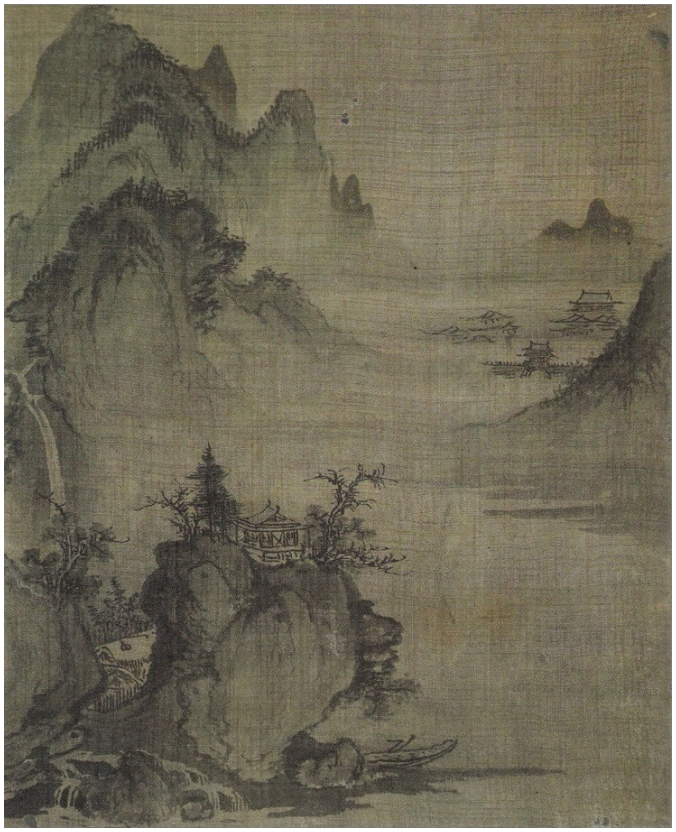

Рис. 2
Предположительно Ан Гён.
Альбомная серия «Восемь видов четырех времен года», XV в.
Шелк, тушь. 35.8x28.5 см.
Государственный музей Республики Корея, Сеул

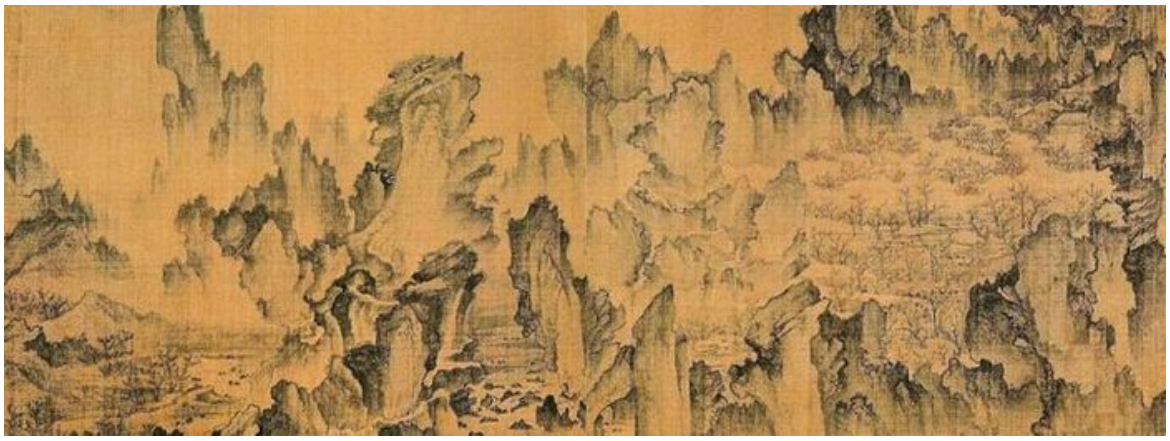

Рис. 3
Ан Гён. «Путешествие во сне в Персиковый сад», 1447. Шелк, тушь, водяные краски. 38.7x106.5 см.
Библиотека университета Тэнри, Тэнри, Япония

он в компании приближенных побывал в «Персиковом саду» и, не желая забыть прекрасный сон, попросил художника запечатлеть его. Ан Гён написал «Путешествие во сне в Персиковый сад» за три дня. Когда пейзаж был завершен, принц созвал придворных и попросил написать комментарии к нему. Так был создан свиток длиною больше десяти метров.

Образ «Персикового сада» – это отсылка к знаменитому произведению Тао Юаньминя (365–427) «Персиковый источник». В прозаическом вступлении Тао Юаньмин описал историю о рыбаке, которому посчастливилось забрести в идеальный край, где люди живут богатой и счастливой жизнью без социальных волнений [Попов, 2012]. Интеллектуалам эпохи Чосон полюбился этот образ, они хотели верить, что деревни с идеальным укладом, как в «Персиковом источнике», существуют. В литературе были описаны истории о путешествиях с целью их отыскать. Интеллектуалы в стихах представляли себя на месте рыбака, который побывал в чудесном уголке. Рыбак стал одним из главных героев не только литературы, но и живописи Чосон, а занятие рыбной ловлей превратилось в символ отрешенности от мирских забот и истинного существования.

ISSN 2227-6165

Как считает исследователь Ан Хвичжун, художник Ан Гён запечатлел место обитания людей, приравненных к небожителям, идеальный мир, где реализованы духовные идеалы интеллектуалов, поэтому на картине нет отсылки к реальной местности [Ан Хвичжун, 2012]. В свитке могло быть выражено желания Анпхёна забыть о придворной жизни, мирской суете и удалиться от дел. Поэтому художник Ан Гён стремился создать идеальный пейзаж, в котором должно было присутствовать ощущение волшебства и загадочности.

Так как свиток написан по заказу принца, можно предположить, что в нем выражены его личные стремления, представителя правящего дома, потенциального наследника престола. Сад – это символ идеального государства, следовательно, как считает Ан Дэхи, в свитке может быть выражено стремление принца построить идеальное конфуцианское государство [Ан Дэхи, 2014]. В период создания произведения правители Чосон ставили перед собой такую цель. Анпхён побывал в саду не рыбаком, а принцем в сопровождении приближенных чиновников. Исследователь Ан Дэхи считает, что это говорит не о желании и готовности принца оставить двор, где происходила борьба за власть, а наоборот, показывает готовность участвовать в политической жизни, где он мог выступить в роли достойного правителя, который приведет страну к процветанию и гармонии, увиденной принцем в «Персиковом саду» [там же].

Какую же функцию выполняли панорамные пейзажи? Почему предпочтение отдавали воображаемым пейзажам, выполненным по китайскому образцу? По причине того, что ни профессионалы, ни художники-любители не занимались теоретической разработкой проблем живописи, дать точный ответ на вопрос о том, какие идеи выражены в пейзажах, непросто. Однако нельзя не согласиться с мнением Ан Хвичжуна о том, что пейзажная живопись раннего Чосон – это «типичный продукт конфуцианской культуры» [Ан Хвичжун, 2012].

Пейзажная живопись создавалась для аристократов, художники рисовали по заказу элиты. Ширмы с изображением природы ставили в кабинетах аристократов, но не только с целью украсить пространство интерьера. Панорамные пейзажи создавали в рамках шаблона, который был сформирован с целью реализовать некие общие идеи. И скорее всего, как пишет Пак Хэхун, интеллектуалы-неоконфуцианцы стимулировали развитие пейзажа, поскольку жанр служил средством реализации идеалов, а также способствовал нравственному совершенствованию [Пак Хэхун, 2014].

Монументальный пейзаж эпохи Сун, служивший образцом для корейских художников, нес в себе идею «поиска человеком истоков своего существования в мироздании», что придавало пейзажной живописи сакральный, религиозный характер [Осенмук, 2001]. В корейских пейзажах могла раскрываться идея о «подчинении природных явлений порядку *ли*», как пишет О.Н. Глухарева [Глухарева, 1982]. Согласно положениям неоконфуцианства, первопринцип *ли* не виден, но именно он движет миром, является законом мироздания. В живописи неконфуцианцы хотели наслаждаться не воплощением непрестанно изменяющегося вместе с движением энергии *ки* мира, не оболочку вещей, а первопринципом *ли* [Пак Учхан, 2014]. Поэтому панорамные пейзажи XV–XVII вв. – это изображения не конкретных ландшафтов, а идеально организованного мира, в котором царит вечный порядок [Ко Ёнхи, 2007].

На каждом из рассматриваемых пейзажей нарисовано несколько построек, присутствие человека на них очевидно. Дома крыты черепичной крышей, люди занимаются рыбной ловлей, общаются друг с другом, созерцают природу, ходят друг к другу в гости. Возможно, художники создавали образ идеального государства, где царит гармония. В таком случае в пейзажах могут быть выражены стремления правящей элиты Чосон построить идеальное конфуцианское государство. Художники могли изображать государство Чосон времен правления короля Седжона (1418–1450), время процветания и благополучия. Один из авторов колофона к несохранившемуся свитку «Восемь видов рек Сяо и Сян», который был создан по заказу принца Анпхёна, назвал себя «человеком, живущим в эпоху процветания и благоденствия» [Lee Soyoung, 2009].

ISSN 2227-6165

Кроме этого, пейзажи выполняли компенсаторную функцию, служили источником душевного спокойствия, способом отвлечься от повседневных забот, поразмышлять о принципах устройства мирозданья и месте человека в нем. Интеллектуалы, рассматривая нарисованные пейзажи, мысленно отправлялись в горы. Поэтому пейзажную живопись такого рода называли *ваюсансу* (кор. «горы и воды, которые можно посетить, лежа» (то есть не выходя из дома)).

XV в. – это период становления династии Чосон. Неоконфуцианство обрело статус государственной идеологии. Учение провозглашало идею создания сильного государства во главе с монархом на основе «вечного и естественного» закона общественной системы [Тягай, 1971]. Был принят конфуцианский идеал постоянно самосовершенствующегося ученого мужа, преданного подданного, активно занимающего делами государства на благо правителя и народа. Чувство долга и ответственности за происходящее в государстве, стремление к идеалу прошлого соседствовали с идеями о вреде активной деятельности и приводили к распространению стремления уединиться глубоко в горах, соединиться с природой вдали от «мирской пыли». Конфуций завещал: «В царство, где неспокойно, не входите. В царстве, охваченном смутой, не живите. Когда в Поднебесной порядок, будьте на виду. Если нет порядка, скройтесь» [Малявин, 2007]. В жизни интеллектуалов присутствовал внутренний конфликт, который сводился к необходимости выбора между жизнью в обществе и уединением в деревне [Ан Дэхи, 2014]. При этом жизнь в мире людей, выход на службу представлялись злом, а жизнь в деревне, вдали от людей, считалась благом. Такое противопоставление часто встречается в поэзии *сиджо*. Статус автора *сиджо*, будь он видным чиновником или уединившимся членом семьи правителя, не влиял на отношение к природе и миру людей.

Вниз посмотрю – внизу синеет речка.
Вверх посмотрю – там горы зеленеют.
Багряной пыли облака густые
Сюда не доберутся никогда;
И помыслам мирским нет места в сердце,
Когда восходит над землей луна.

Нонма Ли Хёнбо (1467–1555)
(пер. А.Л. Жовтиса) [Бамбук в снегу, 1972]

Поэт-интеллектуал Ли Хёнбо (1467–1555) представил образ человека, освободившегося от мирского, покой ему гарантируют горы и река. Он воспел образ далекого края, недоступного мирскому, где происходит очищение сознания человека от «багряной пыли» цивилизации. Высокие горы в *сиджо* выступают в качестве преграды, защищающей желанный мир истины от суеты мирской [Никитина, 1994]. Отношение к миру людей как к чему-то вульгарному представлено в следующем *сиджо*:

Все, что слышу, – лучше бы не слышал!
И все, что вижу, – лучше бы не видел!
Ведь таковы, мой друг, дела людские,
Что их противно даже обсуждать…
Уж лучше я, пока мне служат руки,
Вина себе немного подолью!

Иам Сон Им (1517–1584)
(пер. А.Л. Жовтиса) [Бамбук в снегу, 1972]

Среди интеллектуалов Чосон в XV–XVI вв. увлечение живописью считалось недостойным занятием. Однако для интеллектуала было важно уметь писать стихи; многие чиновники и ученые

ISSN 2227-6165

мужи были поэтами. Существовал синтез поэзии, каллиграфии и живописи, обозначаемый понятием сисохва «поэзия, каллиграфия, живопись». «… В стихах есть живописность. <…> В живописи есть поэтичность», – верили они [Белозерова, 2016]. В таком случае кистью и словом возможно выражали схожие идеи. Короткое стихотворение *сиджо* было любимой поэтической формой интеллектуалов Чосон. В *сиджо* представлены нравственные установки и стремления интеллектуалов [Троцевич, 2004]. На протяжении двух веков тема уединения на лоне природы, ухода от мира была основной в поэзии *сиджо*. В пейзажах редко встречаются колофоны, которые могли бы помочь понять заключенный смысл. В *сиджо*, посвященных природе, встречается тот же набор образов, что и в живописи. Это касается как растений, так и героев китайской истории. Поэтому, на наш взгляд, *сиджо* помогают интерпретировать содержание пейзажей; картины словно иллюстрируют стихотворения.

В *сиджо* и пейзажах представлено место обитания людей, отказавшихся от мирской жизни в пользу неспешного существования в гармонии с прекрасной природой, или место уединения чиновника-интеллектуала, свободного от «помыслов мирских», ждущего благоприятного времени для выхода на службу, когда его позовет к себе достойный правитель. Представители правящей элиты, для которых придворные художники рисовали пейзажи, возможно, отождествляли себя с героями картин. Пейзажи с изображением прекрасных идеальных мест могли служить средством успокоения, духовной отдушиной трудившимся во славу государства чиновникам.

Панорамные пейзажи второй половины XVI–XVII вв.

Тема эскапизма, желание оставить службу и мир людей стала основной в пейзажах второй половины XVI–XVII вв. Этот период был непростым в истории государства Чосон: шесть лет Имджинской войны (1592–1598), вторжения маньчжуров (1627, 1636–1637), политическая нестабильность. Перечисленные события не были напрямую отражены в живописи, но они проявились в том, что тема уединения на лоне природы стала основной.

Продолжала доминировать «школа Ан Гёна», но также создавали пейзажи в стиле китайской школы Чжэ, получившей широкое распространение в XVI–XVII вв. Школа Чжэ (кор. *чхольпха*) зародилась в начале эпохи Мин, основателем считают придворного художника Дай Цзиня (1388–1462), уроженца провинции Чжэцзян, от названия которой пошло наименование школы. Основные характеристики пейзажа в стиле школы Чжэ следующие: энергичные мазки, наносимые влажной кистью в сочетании с тонкой линией, контраст незаполненного пространства и темной туши, главный персонаж – человек, созерцающий природу [Кравцова, 2004]. Как считает Ко Ёнхи, школа Чжэ помогала корейским художникам решить задачу создания пейзажа, отражающего духовный мир интеллектуала, способного преодолеть материальное, вырваться из бренного мира, воспевая простоту [Ко Ёнхи, 2007]. В корейских пейзажах, созданных в стиле школы Чжэ, мазки более свободные, форма упрощается, в целом изображения выглядят более эскизными, чем пейзажи в стиле «школы Ан Гёна».

Традицию «школы Ан Гёна» развивал придворный художник Ли Чжин (1581–1643), сын художника-аристократа Ли Гёнъюна (1545–1611) и куртизанки (кор. *кисэн*). Ли Чжин дослужился до высшего чиновничьего ранга из доступных художникам, рисовал портреты правителей, пользовался покровительством короля Инчжо (1623–1649). Пейзаж «Вечерний звон колокола в храме» – это один из восьми видов рек Сяо и Сян (*рис. 4*). В нем сохраняется композиционное решение, характерное для «школы Ан Гёна», когда основная часть пейзажа сосредоточена на одной стороне, а на переднем плане на высоком камне написаны сосны. Герой свитка – монах с посохом, идущий по мосту в направлении беседки или скита, расположенной высоко в горах. Возможно, на картине изображен ученый муж, принявший буддийский сан. Среди интеллектуалов, носителей конфуцианской добродетели, считалось вполне допустимым стать буддийским монахом, этим они выражали несогласие с существующим положением дел в государстве. Например, знаменитый

ISSN 2227-6165

Рис. 4
Ли Чжин.
«Вечерний звон колокола в храме», XVII в.
Шелк, тушь, водяные краски. 103.9x55.1 см.
Государственный музей РК, Сеул

Рис. 5
Ли Чжин. «Горы и воды», XVII в.
Шелк, золотая краска. 87.8x61.2 см.
Государственный музей РК, Сеул

литератор Ким Сисып (1435–1493) стал монахом в знак несогласия с насильственным захватом власти королем Седжо (1417–1469). Монахом он бродил по стране и писал стихи. То есть на картине мог быть представлен пример сохранения нравственной чистоты и добродетели в условиях политического и общественного хаоса.

Сохранилось несколько пейзажей Ли Чжина, написанные золотой краской на черном фоне. Художник рисовал пейзажи золотом для короля Инчжо, ценителя живописи и любителя искусства времен правления короля Седжона (*рис. 5*). Инчжо правил в сложный период, когда еще не оправившаяся от последствий Имджинской войны страна подверглась нашествию маньчжуров. Созерцая роскошные, детально прорисованные пейзажи Ли Чжина, как предполагает Ли Соён, правитель мечтал о временах, когда в стране царило благополучие и достаток [Lee Soyoung, 2009]. Свиток «Горы и воды» Ли Чжина композиционно схож со свитком Го Си «Ранняя весна». Очевидно, традиция сунского пейзажа продолжала существовать в придворной живописи Чосон.

ISSN 2227-6165

В стиле школы Чжэ создан экспрессивный панорамный пейзаж «Странник, отправляющийся в путь во время снегопада» (*рис. 6*). Его приписывают кисти придворного художника Ким Мёнгука (годы жизни неизвестны). Живший в первой половине XVII в. Ким Мёнгук писал пейзажи в стиле «школы Ан Гёна», но ни один не сохранился. Известно, что славу ему принесли произведения, выполненные в стиле школы Чжэ. Современники писали, что, созерцая пейзажи Ким Мёнгука, можно представить, как выглядел первозданный мир [Ко Ёнхи, 2009]. Свободная манера Ким Мёнгука приводила в восторг ценителей живописи в Японии, куда художник ездил в составе дипломатической миссии в 1636 и 1643 гг.

Рис. 6
Ким Мёнгук.
«Странник, отправляющийся в путь во время снегопада», XVII в.
Бумага, тушь. 101.7x55 см.
Государственный музей РК, Сеул

Свиток «Странник, отправляющийся в путь во время снегопада» отличается от «школы Ан Гёна»: он написан в свободной манере, размашистыми мазками. Произведение наполнено экспрессией. Горы нарисованы резкими линиями, художник работал быстро, не придавая значения деталям. На фоне заснеженных гор интеллектуал покидает затерявшийся среди деревьев дом в сопровождении мальчика-слуги. Интеллеклуал на ослике и слуга вышли на мостик, а у калитки их провожает еще один герой. Мост символизирует границу между истинным миром вечной природы и суетным миром людей [Пак Ёнсук, 1999].

Не только придворные художники, но и интеллектуалы писали панорамные пейзажи большого формата. В XV–XVII вв. немногие аристократы занимались живописью, происходило становление *мунинхва* «живописи интеллектуалов». Сохранился вертикальный свиток «Горы и воды», приписываемый кисти художника-интеллектуала Ли Гёнъюна (*рис. 7*). Пейзаж выполнен в стиле школы Чжэ. Техника «тщательной кисти» сочетается со свободными мазками. Деревья, постройки, одежду героев художник раскрасил цветными красками. Изображено место обитания свободных от мирской суеты мудрецов. На фоне прекрасных гор, на берегу реки, расположено несколько построек,

ISSN 2227-6165

Рис. 7
Ли Гёнъюн. «Горы и воды», XVI в.
Шелк, тушь, водяные краски. 91.1х59.5 см.
Государственный музей РК, Сеул

справа на возвышенности стоит буддийский монастырь, его можно узнать по высокой пагоде. Это мир покоя и гармонии, чтобы попасть туда, нужно перейти реку по низкому мостику. На переднем плане в правом углу изображена сцена встречи двух героев. Интеллектуал с посохом в сопровождении слуги пришел к сидящему на камне мудрецу. Встреча радостная, герои смотрят друг на друга с улыбкой. За спиной мудреца в голубом художник нарисовал камни, похожие на ступени, возможно, они ведут в монастырь. Над мудрецом – сосна, за ним – бамбук. Эти вечнозеленые растения символизируют истинного конфуцианца за их стойкость к непогоде и холодам. Под ветками бамбука мальчик-слуга греет воду для чая. На стороне мудреца рядом с мальчиком-слугой художник нарисовал аиста – символ небожителя. Старец представлен носителем добродетели и истины. Интеллектуал пришел навестить мудреца, а может быть, попросить совета. Пейзаж напоминает сцену из «Сосанских напевов» поэта-интеллектуала Чон Чхоля, где молодой аристократ пришел за советом к уединившемуся мудрецу [Чон Чхоль, 1978].

Интеллектуала Ким Си (1524–1593) современники считали главным пейзажистом Чосон [Yi Song-mi, 2006]. Отец художника, крупный сановник, стал жертвой политической борьбы, поэтому Ким Си решил не поступать на службу и посвятил свою жизнь творчеству. В пейзаже «Прояснение после бури в зимнем лесу» (1584) сохранены особенности «школы Ан Гёна»: характерная организация композиции со смещением основной массы на одну сторону, тонкая проработка деталей, композиционные элементы, такие как главная гора, сосны на скалах, рыбацкие лодки, путники (*рис. 8*). Отличает пейзаж ощущение простора, созданного за счет вытягивания пространства в ширину. Расположенная слева причудливая «главная» гора, хотя и нарушает гармоничность композиции, выглядит оригинально. Сохранился колофон к другому пейзажу Ким Си, по описанию похожему на «Прояснение после бури в зимнем лесу». Интеллектуал XVI в. Им Сугён (1576–1623) писал, что, смотря на этот пейзаж, он представляет себя на месте героев, наслаждающихся свободной жизнью на лоне природы [Ко Ёнхи, 2007]. Можно предположить, что пейзаж «Прояснение после бури в зимнем лесу» Ким Си – это изображения местности, где живут уединившиеся интеллектуалы.

ISSN 2227-6165

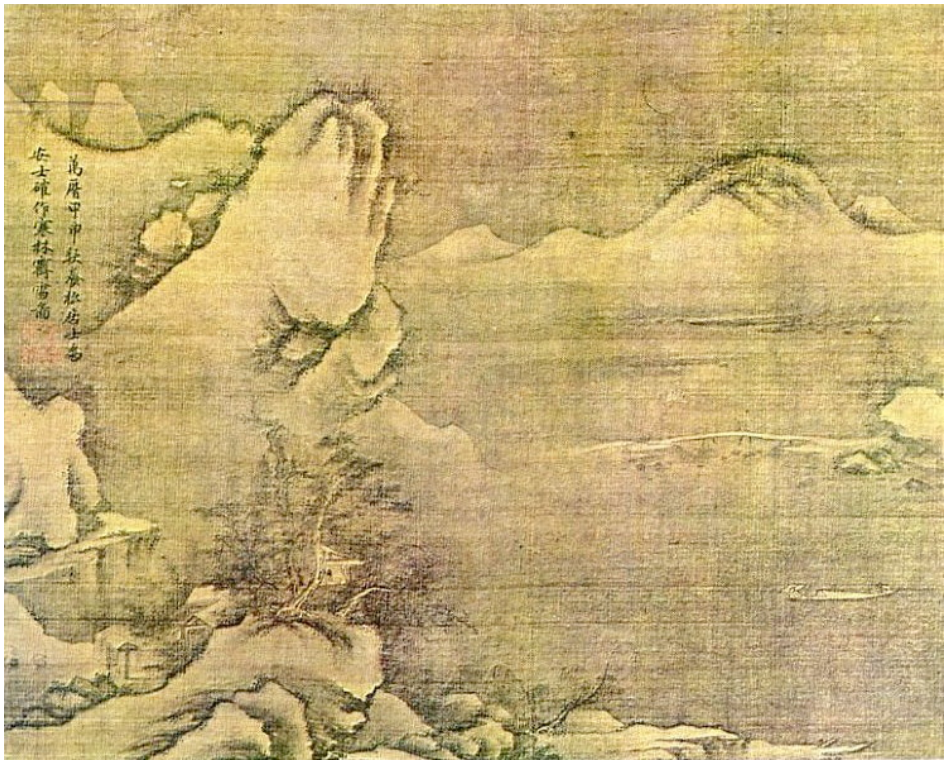

Рис. 8
Ким Си. «Прояснение после бури в зимнем лесу», 1584. Шелк, тушь. 53x67.2 см.
Художественный музей Кливленда, Кливленд, США

Чаще интеллектуалы писали природу в камерном формате. Сохранился альбом «Горы и воды» художника-интеллектуала Ли Хынхё (годы жизни неизвестны). Размер произведений очень маленький, альбом датируется 1593 годом (*рис. 9-11*). Частично композиционно пейзажи продолжают традицию «Восьми видов», но техника отличается. Картины выполнены в свободной манере в стиле школы Чжэ. Здесь нет тщательной проработки деталей, как в панорамных пейзажах в стиле «школы Ан Гёна». Техника пейзажей довольно слабая, но альбом ценен как пример живописи художников-интеллектуалов. Содержание картин не отличается от других пейзажей. На одном из листов написано: «Нарисовал во время болезни в год *кёса* в годы правления Ваньли, когда я бежал от суеты» [Yi Song-mi, 2006]. Можно предположить, что Ли Хынхё изобразил мир, дарующий спокойствие и гармонию.

В XVI в. в пейзажной живописи разрабатывался сюжет «Девять излучин Уишань». В горах Уишань жил в окружении учеников китайский мыслитель Чжу Си (1230–1300). Интеллектуалы Чосон воспевали красоту гор Уишань, любили декламировать стихи Чжу Си в горах, желая приблизиться к великому учителю. Рассматривая свитки «Девять излучин Уишань», интеллектуалы, в их числе знаменитый философ Ли Хван (1502–1571) и его ученики, сетовали на то, что им не посчастливилось родиться в одно время с Чжу Си и стать его учениками [ididd, p. 145].

«Девять излучин Уишань» рисовали в разных вариантах: на свитках, на альбомных листах. Сохранился свиток Ли Сонгиля (1562–1621) «Девять излучин Уишань» (1592) длиною почти четыре метра (*рис. 12*). Кульминация и одновременно начало свитка – это изображение школы Чжу Си на фоне причудливой горы, напоминающей разложенный веер. Здания окутаны белыми облаками, создается эффект, словно школа находится высоко в горах или на небесах. На переднем плане изображен человек в высоком головном уборе, возможно, это сам Чжу Си в сопровождении мальчика-слуги. Они встречают прибывающих гостей или учеников. В левом верхнем углу горы нарисован аист – символ небожителя и просветленного человека. Дальше свиток заполнен высокими горами и скалами, распложенными вдоль извивающейся реки. На берегах постройки,

ISSN 2227-6165

Рис. 9
Ли Хынхё. «Горы и воды», XVI в.
Шелк, тушь. 24x19.7 см.
Государственный музей РК, Сеул

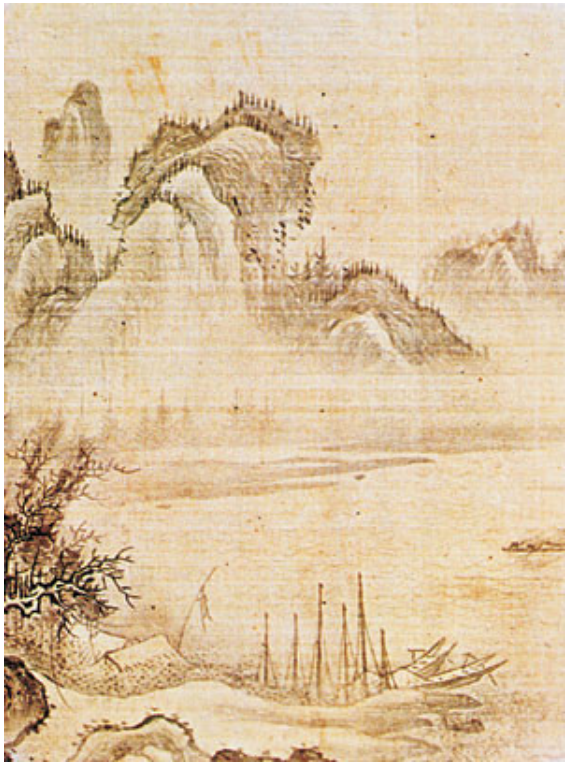

Рис. 10
Ли Хынхё. «Горы и воды», XVI в.
Шелк, тушь. 24x19.7 см.
Государственный музей РК, Сеул

Рис. 11
Ли Хынхё. «Горы и воды», XVI в.
Шелк, тушь. 24x19.7 см.
Государственный музей РК, Сеул

ISSN 2227-6165

Рис. 12
Ли Сонгиль. «Девять излучин Уишань», 1592. Шелк, тушь. 33.5x398.5 см.
Государственный музей РК, Сеул

мосты. Завершается свиток изображением деревушки на фоне гор с более спокойными силуэтами. Горы постепенно сливаются с небом и водной гладью.

На свитке представлен сказочный прекрасный уголок, где люди живут, наслаждаясь природой и гармонией. Постепенно разворачивая его слева направо, зритель совершает путешествие из мира Чжу Си в мир обычных людей. Художник постепенно убавлял фантастичность, придавая горам более реальный вид, и в конце сравнял их с горизонтом и водной гладью. Возможно, так он возвращает зрителя в реальность и одновременно показывает, что мир Чжу Си – это место очень далекое, доступное не каждому, как и «Персиковый сад». Интеллектуалы Чосон не посещали Уишань. Созерцая пейзажи, они могли мысленно отправиться туда и представить себя на месте героев свитка – учеников Чжу Си.

Мы рассмотрели основные примеры пейзажной живописи панорамного вида XV–XVII вв. Корейские художники в этот период создавали преимущественно воображаемые «китайские» пейзажи. Образцом и ориентиром служила художественная традиция соседнего Китая эпохи правления династий Сун, Юань и Мин. Государственная система Чосон строилась на неконфуцианском учении, сложившемся в Китае, вместе с ним были заимствованы элементы культуры и её визуальные проявления. В XV–XVI вв. элита Чосон изучала китайскую историю и философию времен правления династий Хань, Тан, Сун и принимала постулаты неоконфуцианства. Государство Чосон стремилось стать частью конфуцианского мира, китайская живопись не воспринималась как иностранная, она воспринималась как конфуцианская. В чосонских пейзажах не проявлялось оригинальное содержание и техника, поскольку живопись была частью новой культуры, которую было необходимо освоить.

В панорамных пейзажах художники создавали образы идеальных мест, где человек живет в абсолютной гармонии с мирозданием. Такие пейзажи могли служить инструментом утверждения государственных ценностей, визуализацией скрытого от глаз устройства мироздания, способом выразить нравственную позицию, а также помогал интеллектуалам насладиться идеей духовного уединения. Панорамные пейзажи – это дальневосточная аркадия, в них заключена идея о гармоничном существовании вне суетного, вне человеческого. На пейзажах представлено счастье в его конфуцианском понимании. «Вечность и покой – главные атрибуты *ли*, человек, склонный к постоянству, ближе к Абсолюту, чем страстный и деятельный. В *ли* отсутствует движение, изменение. Постоянство – это знак причастности к *ли* <…> Пейзаж изображает вещь не в развитии, а стремится запечатлеть ее вечный, вневременной характер», – писала Е.В. Завадская про китайские пейзажи [Завадская, 1975]. Это справедливо и в отношении корейских пейзажей. Панорамные пейзажи и сегодня дарят зрителю чувство спокойствия и умиротворения.

ISSN 2227-6165

ИСТОЧНИКИ

1. Бамбук в снегу. Корейская лирика VII–XIX веков. – Москва: Наука, 1972.
2. *Чон Чхоль*. Сонсанские напевы / Перевод А. Жовтиса // Бамбук в снегу. Корейская лирика VIII–XIX вв. – Москва: Наука, 1978.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ан Дэхи*. Утопия в произведениях классической литературы // Пейзаж: в поисках утопии. – Сеул: Государственный музей Республики Корея, 2014. С. 222.
2. *Ан Хвичжун*. *Хангук кыримэ чонтхон* [Традиция корейской живописи]. – Сеул: Сахве пхённон, 2012.
3. *Ан Хвичжун*. Хангук хвехваэ ихе [Как понять корейскую живопись]. – Сеул: Сигонатхы, 2012.
4. *Белозерова В.Г*. Традиционное искусство Китая. Том 1. Неолит – IX век. – Москва: Университет Дмитрия Пожарского, 2016.
5. *Завадская Е.В*. Эстетические проблемы живописи старого Китая. – Москва: Искусство, 1975.
6. *Кравцова М.Е*. История искусства Китая. – Санкт-Петербург: Лань, 2004.
7. *Ко Ёнхи*. *Чосон сидэ сансу* [Пейзаж эпохи Чосон]. – Сеул: Тольпэге, 2007.
8. *Малявин В.В*. Империя ученых. – Москва: Европа, 2007.
9. *Никитина М.И*. Корейская поэзия XVI–XIX вв. в жанре *сиджо*. – Санкт-Петербург.: Центр «Петербургское востоковедение», 1994.
10. *Осенмук В.В*. Чань-буддийская живопись и академический пейзаж периода Южная Сун в Китае. – Москва: Смысл, 2001.
11. *Пак Ёнсук*. *Хангук мисульса ияги* [Рассказы об истории корейского искусства]. – Сеул: Ёгён, 1999.
12. *Пак Хэхун*. Дальневосточная живопись и «Восемь видов рек Сяо и Сян» // Пейзаж: в поисках утопии. Каталог выставки. – Сеул: Государственный музей РК, 2014.
13. *Попов О.П*. Китайская литература. – Москва: Арткрас, 2012.
14. *Троцевич А.Ф*. История традиционной корейской литературы. – Санкт-Петербург.: Изд-во СПбГУ, 2004.
15. *Тягай Г.Д*. Общественная мысль Кореи в эпоху феодализма. – Москва: Наука, 1971.
16. *Чо Сонми*. *Хангуге чосонхва* [Корейские портреты]. – Сеул: Тольпэгэ, 2009.
17. *Хон Сонпхё*. *Альги свиун хангук мисульса* [Легкая для понимания история корейского искусства]. – Сеул: Мичжинса, 2011.
18. *Хон Сонпхё*. *Чосон сидэ хвехвасарон* [Исследование живописи эпохи Чосон]. – Сеул: Мунэчхульпханса, 2004.
19. *Yi Song-me*. Korean Landscape painting. Continuity and innovation through the ages. – New Jersey: Hollum, 2006.
20. *Lee Soyoung*. Art of the Korean Renaissance, 1400–1600. – New York: Metropolitan Museum of Art, 2009.

SOURCES

1. *Bambuk v snegu*. *Koreiskaya poeziya 7–19 vekov* [Bamboo in the snow. Korean lyrics of the 7th –19th centuries]. Moscow, Science, 1972.
2. Chon, Chol. *Sosanskiye napevi* [Sonarsky tunes]. Translation by A. Zhovtis. In *Bambuk v snegu*. *Koreiskaya poeziya 7–19 vekov* [Bamboo in the snow. Korean lyrics VIII – XIX centuries]. Moscow, Science. 1978.

REFERENCES

1. Anh, Dehi. *Et munhak chakpum sok isanghyang sege* [Utopia in the works of classical literature]. In *Sangsuhwa isanghyang kumkuda* [Landscape: in search of utopia]. Seoul, National Museum of Korea, 2014.
2. An, Hwizhung. *Hanguk kyrime chonthon* [Korean Painting Tradition]. Seoul, Samhwe pyongnong, 2014.
3. An, Hwizhung. *Hanguk hwhehwae ihe* [How to understand Korean painting]. Seoul, Shigongathi, 2012.
4. Belozerova V.G. *Tradazionnoye iskusstvo Kitaya*. *Tom 1. Neolit – 9 vek*. [Traditional art of China. Volume 1. The Neolithic - IX century]. Moscow, Dmitry Pozharski Institute press, 2016.
5. Cho, Sonmi. *Kanguge Chosonghwa* [Korean Portraits]. Seoul, Tolpege, 2009.
6. Hong, Songphyo. *Algi sviun hanguk misulse* [Easy-to-understand Korean art history]. Seoul, Michisa, 2011.
7. Hong, Songphyo. *Choson sede khekhvasaron* [Study of the painting of the Joseon era]. Seoul, Munechulphansa, 2004.
8. *Lee Soyoung*. Art of the Korean Renaissance, 1400–1600. New-York, Metropolitan Museum of Art, 2009.
9. Kravtsova M.E. *Istoriya iskusstva Kitaya* [Chinese Art History]. Saint Petersburg, Lan, 2004.
10. Ko, Yonhi. *Chosong side sansu* [Chosun-era landscape]. Seoul, Tolpege, 2007.

ISSN 2227-6165

11. Malyavin V.V. *Imperiya uchenih* [Empire of scientists]. Moscow, Europe, 2007.
12. Nikitina M.I. Koreiskaya poeziya 14–19 vekov v janre sidjo [Korean poetry of the XVI - XIX centuries. in the genre of sijio]. Saint Petersburg, Center Saint Petersburg's oriental studies, 1994.
13. Osenmuk V.V. *Chan buddiskaya zhivopis I akademicheski peizazh perioda Yuzhnaya Sun* [Chan Buddhist painting and academic landscape of the Southern Song period in China]. Moscow, Meaning, 2001.
14. Pak, Hehun. *Tongasia hwehwawa sosangphalgëndo* [Far Eastern painting and "Eight species of the rivers Xiao and Xiang"]. In *Sangsuhwa isanghyang kumkuda* [Landscape: in search of utopia]. Seoul, National Museum of Korea, 2014.
15. Pak, Yonsuk. *Hanguk Misul iyagi* [Stories about the history of Korean art]. Seoul, Yegoung, 1999.
16. Popov O.P. *Kitaiskaya literature* [Chinese literature]. Moscow, Artkras, 2012.
17. Trocevich A.F. *Istoriya tradizionnoi koreiskoi literaturi* [The history of traditional Korean literature]. Saint Petersburg, Saint Petersburg University Press, 2004.
18. Tyagai G.D. *Obshestvennaya misl Korei v epokhy feodolizma* [Social thought of Korea in the era of feudalism]. Moscow, Science, 1971.
19. Yi, Song-me. Korean Landscape painting. Continuity and innovation through the ages. New Jersey, 2006.
20. Zavadskaya E.V. *Esteticheskiye problemi zhivopisi starogo Kitaya* [Aesthetic problems of painting in old China]. Moscow, Art, 1975.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Предположительно Ан Гён. Альбомная серия «Восемь видов рек Сяо и Сян», XVI в. Шелк, тушь. 35.3x29.9 см. Государственный музей РК, Сеул.

Источник изображения: официальный сайт музея; Источник: Ан Хвичжун. *Хангук кыримэ чонтхон* [Традиция корейской живописи]. – Сеул: Сахве пхённон, 2014. С. 108.

Рис. 2. Предположительно Ан Гён. Альбомная серия «Восемь видов четырех времен года», XV в. Шелк, тушь. 35.8x28.5 см. Государственный музей Республики Корея, Сеул.

Источник изображения: официальный сайт музея; https://www.museum.go.kr/site/main/relic/search/view?relicId=1243#

Рис. 3. Ан Гён. «Путешествие во сне в Персиковый сад», 1447. Шелк, тушь, водяные краски. 38.7x106.5 см. Библиотека университета Тэнри, Тэнри, Япония.

Источник изображения: Ан Хвичжун. *Хангук кыримэ чонтхон* [Традиция корейской живописи]. / А. Хвичжун. – Сеул: Сахве пхённон, 2014. С. 104–105.

Рис. 4. Ли Чжин. «Вечерний звон колокола в храме», XVII в. Шелк, тушь, водяные краски. 103.9x55.1 см. Государственный музей РК, Сеул.

Источник изображения: официальный сайт музея; https://www.museum.go.kr/site/main/relic/search/view?relicId=1180

Рис. 5. Ли Чжин. «Горы и воды», XVII в. Шелк, золотая краска. 87.8x61.2 см. Государственный музей РК, Сеул.

Источник изображения: официальный сайт музея; https://www.museum.go.kr/site/main/relic/search/view?relicId=8490

Рис. 6. Ким Мёнгук. «Странник, отправляющийся в путь во время снегопада», XVII в. Бумага, тушь. 101.7x55 см. Государственный музей РК, Сеул.

Источник изображения: официальный сайт музея; https://www.museum.go.kr/site/main/relic/search/view?relicId=8926

Рис. 7. Ли Гёнъюн. «Горы и воды», XVI в. Шелк, тушь, водяные краски. 91.8x59.4 см. Государственный музей РК, Сеул.

Источник изображения: официальный сайт музея; https://www.museum.go.kr/site/main/relic/search/view?relicId=8927

Рис. 8. Ким Си. «Прояснение после бури в зимнем лесу», 1584. Шелк, тушь. 53x67.2 см. Художественный музей Кливленда, Кливленд, США.

Источник изображения: Ан Хвичжун. *Хангук кыримэ чонтхон* [Традиция корейской живописи]. / А. Хвичжун. – Сеул: Сахве пхённон, 2014. С. 176.

Рис. 9. Ли Хынхё. «Горы и воды», XVI в. Шелк, тушь. 24x19.7 см. Государственный музей РК, Сеул.

Источник изображения: официальный сайт музея; https://www.museum.go.kr/site/main/relic/search/view?relicId=1128

Рис. 10. Ли Хынхё. «Горы и воды», XVI в. Шелк, тушь. 24x19.7 см. Государственный музей РК, Сеул.

Источник изображения: официальный сайт музея; https://www.museum.go.kr/site/main/relic/search/view?relicId=1128

Рис. 11. Ли Хынхё. «Горы и воды», XVI в. Шелк, тушь. 24x19.7 см. Государственный музей РК, Сеул.

Источник изображения: официальный сайт музея; https://www.museum.go.kr/site/main/relic/search/view?relicId=1128#

Рис. 12. Ли Сонгиль. «Девять излучин Уишань», 1592. Шелк, тушь. 33.5x398.5 см. Государственный музей РК, Сеул.

Источник изображения: официальный сайт музея; https://www.museum.go.kr/site/main/relic/search/view?relicId=1130