

Теории возникновения пейзажа *чингёнсансухва* (眞景山水畫) в Корее

Автор: Хохлова Е.А.

В статье дан обзор основных теорий возникновения пейзажной живописи *чингёнсансухва* в Корее XVIII в., разработанных южнокорейскими исследователями, начиная с 1970-х годов. Теории объединены в две группы; рассмотрены основные положения и утверждения наиболее авторитетных искусствоведов в области поздней живописи Чосон.

Ключевые слова: чингёнсансухва, пейзажная живопись, теории возникновения, Чосон, неоконфуцианство, мунин, норон, сирхак, китайская художественная традиция, Чон Сон.

Theories of *chin'gyongsansu* (眞景山水畫) developed by South Korean art historians

Author: Khokhlova E.A.

This article gives an overview of the main theories developed by South Korean art historians since 1970-s on origins of *chin'gyongsansu* – true-view landscape painting of Joseon of XVIII century. All the theories were combined into two groups; the main points and arguments of the most authoritative art historians in the field of paintings of the late Joseon period were discussed.

Keywords: chin'gyongsansu, landscape painting, Joseon, Neo-Confucianism,

munin, noron, Chinese pictorial tradition, silhak, Jeong Seon.

Направление *чингёнсансухва* (眞景山水畫) – «изображение реальных пейзажей» считается самым ярким явлением в истории корейской живописи. В стилистике направления *чингёнсансухва* комплексно представлено корейское мировоззрение и национальная эстетика, обусловленная принципом единства человека и природы.

Чингёнсансухва – это поворот в истории пейзажной живописи Чосон. До начала XVIII века профессиональные художники и *мунины* (文人) – «художники интеллектуалы» создавали в основном концептуальные воображаемые пейзажи по китайским образцам. С начала XVIII столетия основной темой пейзажной живописи становятся реальные корейские природные ландшафты, для изображения которых художники разрабатывают собственные техники.

Профессиональное изучение *чингёнсансухва* в Республике Корея началось с конца 1970-х после того, как было преодолено колониальное сознание, сложившееся за годы японской аннексии. В это время *чингёнсансухва* было признано истинно корейской живописью и стало главным объектом исследования южнокорейских искусствоведов. Однако, не смотря на то, что больше половины всех публикаций, вышедших в Республике Корея с конца 1970-х, посвящены *чингёнсансухва*, до сих пор множество вопросов остаются без ответов. Главный вопрос, который и сегодня вызывает разногласия среди искусствоведов, связан с причиной формирования нового художественного направления. Т.е. до сих пор нет единого мнения о том, что стало причиной данного резкого поворота в истории корейской пейзажной живописи.

Сегодня южнокорейские искусствоведы разделены на две группы:

первая группа (Чхве Вансу (최완수), Ю Джунён (유준용), Ан Хвиджун (안휘준), И Тхэхо (이태호), Пак Ынсун (박은순)) считает, что формирование *чингёнсансухва* сформировалось под влиянием внутренних факторов, таких как политические, социальные и культурные перемены, происходивших в Чосон в конце XVII – начале XVIII вв. Назовем их сторонниками «внутренней» теории. Члены второй группы (Хон Сонпхё (홍선표), Хан Джонхи (한정희), Ко Ёнхи (고연희)), напротив, убеждены в том, что стимулом для становления реалистического пейзажа стали внешние факторы и прежде всего влияние Китая, т. е. придерживаются «внешней» теории.

Сторонники «внутренней» теории в свою очередь делятся на две группы: первая во главе с Чхве Вансу считает, что направление *чингёнсансухва* было возвращено *норонами* – объединением интеллектуалов, развивающих корейское неоконфуцианство. А вторая группа, во главе с Пак Ынсун и И Тхэхо настаивают на том, что новый пейзаж сложился под влиянием общего «реалистического» настроения эпохи.

Наиболее привлекательной для корейцев представляется теория знаменитого историка, сотрудника Музея Кансон профессора Чхве Вансу. Причина популярности его версии – это утверждение независимости *чингёнсансухва* и его исключительно национальных истоков. По этой же причине теория Чхве Вансу подвергается критике большинства специалистов – искусствоведов.

Чхве Вансу посвятил более тридцати лет изучению творчества Чон Сона (謙齋 鄭敎, 1676-1759) – признанного основоположника *чингёнсансухва*. Исследуя биографию и творчество художника, исследователь пришел к выводу, что новый пейзаж не является некой революцией в истории корейской живописи, но есть результат естественного развития *мунинхва* –

«живописи интеллектуалов».

Чхве Вансу полагает, что *чингёнсансухва* возникло в процессе развития корейского неоконфуцианства и укрепления среди интеллектуалов из группы *норон* («старая доктрина») представлений о Чосон, как о «маленьком Китае» (*сочунхва*), т.е. как о наследнике традиций покоренной «варварами» династии Мин. Роль «маленького Китая» должна была заключаться в сохранении китайских традиций, но в действительности, по мнению Чхве Вансу, падение династии Мин способствовало росту среди корейских интеллектуалов интереса к национальной культуре и обретению уверенности в ее самобытности.

Проследив дружеские отношения Чон Сона с представителями высшей знати, Чхве Вансу доказал, что художник был связан с группой *норон* и под влиянием сторонников «старой доктрины» посвятил себя воспроизведению корейских ландшафтов. Также исследователь доказал, что Чон Сон являлся мунином – «художником – интеллектуалом», продолжавшим традиции неоконфуцианской живописи. Так Чхве Вансу опроверг общепринятое на момент 1980-х представление о Чон Соне как о профессиональном художнике – выходец из разорившегося аристократического рода. Ранее считалось, что разорившийся аристократ Чон Сон изображал реальные виды природы, симпатизируя борцам за прогрессивное развитие страны и стремясь воплотить в своих работах идеи движения *сирхак* – «за реальные знания». Чхве Вансу в статье «*Чингенсансухва* Чон Сона 謙齋 眞景山水畫考» (1988) опроверг мнение о том, что основоположник реалистического пейзажа и его живопись была связана с движением *сирхак*. Переработав огромное количество материала по политическому, социальному устройству Чосон XVIII века, Чхве Вансу показал, что *сирхак* не могло стимулировать развитие *чингенсансухва*, так как оно выступало против идей неоконфуцианства, которое являлось

основой мировоззрения интеллектуалов, среди которых зародилось новое живописное направление.

Ю Чунён – профессор университета Ихва, изучая идеологические и культурные предпосылки формирования *чингёнсансухва*, также пришел к выводу, что становление нового художественного направления связано с развитием корейского неоконфуцианства. Согласно Ю Чунён, истоки нового пейзажа необходимо искать в произведениях на тему *Муикугок* 武夷九曲 - «Девять изгибов гор Уишань», созданных в ранний период Чосон.

Со времен установления неоконфуцианства в качестве государственной идеологии сюжет «Девять изгибов гор Уишань» пользовался популярностью среди *мунинов* Чосон. Любимые горы Чжу Си считались идеальным местом для уединения. Примером и основой для создания изображений гор Уишань служили работы китайских художников и поэтические описания красот ландшафтов. Во второй половине XVI столетия корейский философ Ли И (1536-1584) призвал интеллектуалов прекратить мечтать о китайских местах уединения и выстроить свои там, где природа напоминает ландшафты Уишань. Сам Ли И в 1578 году построил дом в долине Соктам и воспел в стихах красоту корейской природы. На данный момент не обнаружено свидетельство того, что виды долины Соктам были запечатлены в живописи XVI в. Однако известно, что в XVII в. последователи идей Ли И хранили в своих коллекциях свитки, на которых были изображены виды любимых ими корейских мест уединений. Один из таких свитков – работа Чо Сэголь (1635-?) *Когун кугокто* (谷雲九曲圖) – «Изображение девяти изгибов Когун», по мнению Ю Чунён, является истоком *чингёнсансухва*. Чо Сэголь запечатлил место уединения неоконфуцианского мыслителя Ким Суджина.[1]

Пак Ынсун – профессор женского университета Тонсон, специалист по живописи позднего периода Чосон также настаивает на местном происхождении *чингёнсансухва*. Однако в отличие от Чхве Вансу и Ю Чжунён она не связывает становление нового пейзажа с развитием корейского неоконфуцианства. По мнению профессора Пак, причиной формирования *чингёнсансухва* стало общее «реалистическое» настроение эпохи.[3]

С конца XVII столетия, не смотря на проводимую правительством политику закрытости, через Китай в Чосон начало проникать все больше информации о научных и технических достижениях западной цивилизации. Распространение знаний о мире за пределами Китая сделало невозможным дальнейшее поддержание традиционного мировоззрения, основанного на *хваирон* (華夷論) – «представление о Китае как о центральном государстве», и вызвало рост интереса к реальным практическим знаниям и объективности как таковой.

Принятие новых знаний и вместе с ним формирование нового мировоззрения было не в интересах правящего класса Чосон. С целью противостоять влиянию цинского Китая правительство объявило государственной задачей следование традициям династии Мин и отвержение всего «варварского», т.е. цинского. Тем не менее процветание цинского Китая, социальные изменения и экономическое развитие Чосон подвели интеллектуалов к осознанию необходимости формирования нового мировоззрения и идеологии. В результате в середине XVIII столетия в группе *норонов*, в чьих руках находилась политическая власть, и которые в целом стремились укрепить положение неоконфуцианства в качестве государственной доктрины, развернулась *иги нонджэн* – «дискуссия о тождестве и различии сущностей человека и природы» и произошел раскол. *Нанноны* – интеллектуалы из сеульской группы *норонов*

считали, что сущности человека и природы тождественны. Такая позиция, по мнению Пак Ынсун, сформировалась с осознанием необходимости принятия достижений западной науки и с осознанием необходимости формирования реалистичного и практичного мировоззрения. Живопись *чингёнсансухва* и литература *чингёнси*, зародившиеся в среде *нанонов*, являются, по мнению Пак Ынсун, результатом применения «ориентированного на материальную реальность» сознания интеллектуалов в области искусства.[3]

Рассмотрим, как объясняют формирование *чингёнсансухва* исследователи, придерживающиеся «внешней» теории.

Хон Сонпхё – профессор женского университета Ихва критикует Чхве Вансу за узость взглядов и настаивает на том, что *чингёнсансухва* – международное художественное направление XVII-XVIII вв. По мнению Хон Сонпхё *чингёнсансухва* распространилось среди китайских, японских и корейских приверженцев Южной школы и в особенности среди поклонников творчества Дун Цичана (1555-1636) – крупнейшего художника и теоретика династии Мин. Китайский мастер призывал учиться у древних и самой природы в соответствии с *чхонгирон* (天璣論) – «теории о небесной пружине» или «теории о тайне небес».

В Чосон братья-литераторы из группы *норон* Ким Чханхёп (김창협) и Ким Чханхып (김창흡), вдохновившись теорией *чхонгирон*, отказались от слепого следования старым традициям и подражанию в литературе. Братья возглавили новое направление *чинмун* (眞文) – «реальная литература» и *чинси* (眞詩) – «реальная поэзия». Основной задачей творческого процесса провозглашалось выражение эмоций и чувств, испытанных во время созерцания исключительных природных ландшафтов, особенно гор Кымгансан.[5] Художник Чон Сон пользовался

покровительством братьев Ким, так как умел выразить в живописи их понимание сути и задачи творчества. В результате творческого взаимодействия художника с братьями Ким центральной темой его творчества становятся горы Кымгансан.

Увлечение творчеством Дун Цичана сформировало художественный язык Чон Сона, главной особенностью которого считается совмещение техник Северной и Южной школ. Хон Сопхё подчеркивает, что характерное для корейского художника гармоничное соединение штрихов *пубёкчун* (кит. *да фу ни цунь*) – «насечки большого топора» и *пхимаджун* (кит. *чан ни ма цунь*) – «длинная растрепанная конопля» было осуществлено Дун Цичаном. Чон Сон учился живописи по составленному последователями китайского мастера пособию *Кеджавонхваджон* 芥子園畫傳 – «Слово о живописи из сада с горчичное зерно» – главному учебнику японских и корейских художников-интеллектуалов XVIII столетия. Освоив технику совмещения штрихов, Чон Сон адаптировал ее для изображения корейский ландшафтов. На основании вышеперечисленных фактов, Хон Сонпхё утверждает, что понимание истоков и специфики *чингёнсансухва* невозможно вне международного контекста и призывает специалистов изучать реалистический пейзаж Китая и Японии времен становления *чингёнсансухва* в Корее.[5]

Ко Ёнхи – преподаватель университета Ихва, специализируется на изучении связи литературы и живописи Чосон. Она установила, что любимым чтением братьев Ким и их окружения были иллюстрированные записки китайский интеллектуалов, описывающих путешествия по горным ландшафтам Китая. Эти записки, по мнению Ко Ёнхи, стимулировали рост интереса сеульских интеллектуалов к путешествиям с целью приобретения новых эмоциональных впечатлений и их воспроизведения в литературе и

живописи. Так зародилось направление *чингёнсансухва*. Техника Чон Сона и др. художников *чингёнсансухва*, считает Ко Ёнхи, является результатом творческого переосмысления техник из китайских пособий и иллюстраций к изданиях китайской поэзии.[2]

Профессор университета Хоник Хан Джонхи также убежден в том, что причины становления нового направления необходимо искать за пределами Чосон. Профессор Хан опубликовал сборник статей «Живопись Китая и Кореи» о влиянии китайской живописи на художественную традицию Кореи. Сравнивая живопись Дун Цичана и представителей южной школы с работами Чон Сона и др. корейских художников XVIII века, он показал, что *чингёнсансухва* не могло сформироваться без заимствований приемов китайской живописи позднего периода династии Мин и начала династии Цин.

Хан Джонхи связывает становление нового пейзажа с распространением «практических идей», т.е. движением *сирхак*. Он категорически не согласен с идеей Чхве Вансу о том, что нежелание принимать новую «варварскую» династию Цин заставило *мунинов* отказаться от заимствований культурных традиций цинского Китая. По мнению Хан Джонхи, не осознание самобытности национальной художественной традиции, но воздействие Китая и проникавшее через Китай влияние Запада стимулировали развитие *чингёнсансухва*. [4]

Информация о достижениях западной цивилизации, проникавшая в Чосон через Китай, постепенно подвела *мунинов* к выводу о том, что государственная доктрина – неоконфуцианство не способно отвечать требованиям нового времени. В итоге сформировалось идейное движение *сирхак* – «за реальные знания». По мнению профессора Хан в условиях распространения разочарования в неоконфуцианстве, последнее едва могло стимулировать рождение нового направления в искусстве. Новые

реалистичные направления в литературе и живописи – это результат возросшего интереса к практическим рациональным идеям, проникавшим через Китай.[4] Т.о. Хан Джонхи считает, что идейной базой нового направления в пейзажной живописи стало движения *сирхак*.

Итак, в южнокорейском искусствознании существуют следующие теории, объясняющие возникновение *чингёнсансухва*.

«Внутренняя» теория:

1. Становление *чингёнсансухва* произошло в процессе развития корейского неоконфуцианства (Чхве Вансу, Ю Джунён);
2. Новый пейзаж сложился под влиянием общего «реалистического» настроения времени (Пак Ынсун);

«Внешняя» теория:

1. *Чингёнсансухва* сложилось в результате развития теории *чхонгирон*, под влиянием китайской литературы и живописи конца династии Мин (Хон Сонпхё, Ко Ёнхи);
2. Идейной базой *чингенсансухва* является движение *сирхак*, сформировавшее в Чосон под влиянием Китая и Запада (Хан Джонхи);

Направление *чингёнсансухва* отличается неоднородностью: монументальные экспрессивные, свободно интерпретирующие объекты пейзажи Чон Сона, старательно продуманные и немного условные художественные эксперименты Кан Сэхва (강세황, 1713-1791) и Кан Хиона (강희언, 1710-?), лиричные, реалистичные пейзажи Ким Хондо (김홍도, 1705-1806?). Этим очень разных художников объединяет одно – желание запечатлеть красоту корейских природных ландшафтов, но идейная база у каждого была своя. На одних влияли китайская поэзия и

чхонгирон, на других – *сирхак* и реалистическая живопись Запада. О разных художественных представлениях мастеров направления *чингёнсансухва* говорит тот факт, что до середины XVIII в. для обозначения пейзажей, изображающий реальные ландшафты, использовали понятие *чингён* (眞境) с иероглифом 境 – «грань», а после *чингён* (眞景) с иероглифом 景 – «вид». Также на различное понимание сути *чингёнсансухва* указывает довольно резкая критика творчества Чон Сона художников второй половины XVIII столетия.

Каждая из вышеописанных теорий подходит для объяснения творчества отдельных художников, а вернее одного из этапов развития *чингёнсансухва* в Чосон, длившегося больше ста лет. Этапы развития *чингёнсансухва* и их теоретическую основу еще предстоит рассмотреть.

Список литературы

1. Yi Song-Mi. Artistic Tradition and the Depiction of Reality: True-View Landscape Painting of the Choson Dynasty// Ed. Judith G. Smith. Art of Korea. New York: Yale University Press, 1998. P. 339-340.
2. Ко Ёнхи. Чосонсидэ сансухваэ арымдаун пхильге чонсинса (Пейзаж *чингёнсансухва* периода Чосон) // Сеул: Тольпэге, 2007, P. 184.
3. Пак Ёнсун. Чингёнсансухва ёнгуэ тэхан пиханчок комтхо (Критический анализ исследований *чингёнсансухва* // Хангуксасанхакхе, 2007. Vol. 28. P. 71-129.
4. Хан Джонхи. Хангукква чунгугэ хвехва (Корейская и китайская живопись) // Сеул: Хаккодже, 1999. P. 219.
5. Хон Сонпхё. Чосонсидэ хвехва ёнгу (Изучение живописи Чосон) // Сеул: Тольпэге, 1999, P. 259.

Хохлова Елена Антольевна

Преподаватель НИИ Высшая Школа Экономики, отделение философии, кафедра восточной филологии. Соискатель на кафедре Всеобщей истории искусств (РГГУ).

Т. 8916-295-9011

ekhokhlova@hse.ru

Lena.Khokhlova@gmail.com