

# Корейское искусство: сборник Эссе

## Предисловие

Уважаемые читатели!

Мы рады представить вашему вниманию сборник эссе о корейском искусстве. На протяжении года в рамках проектной работы под руководством Елены Анатольевны Хохловой, мы, студенты второго курса Школы востоковедения НИУ ВШЭ учились анализировать и интерпретировать произведения искусства Кореи. Результатами проделанной работы мы хотим поделиться со всеми, кто интересуется горячо любимой нами Кореей.

В сборнике представлены произведения корейского искусства с древности и до наших дней. Произведения были выбраны в соответствии с личными предпочтениями авторов. Вы узнаете о предметах декоративно-прикладного искусства, живописи, архитектуре Кореи. Мы надеемся, что наш коллективный труд покажет, насколько многогранна корейская культура, сочетающая в себе буддизм, конфуцианство, даосизм и шаманизм. И надеемся, что наш сборник пробудит в вас интерес к искусству Кореи или же подкрепит существующее желание его изучать.

Хотим выразить благодарность Хохловой Елене Анатольевне за поддержку и помощь в исследованиях; студентам 2 курса за усердную работу и активное участие в создании сборника, редактуру и создание дизайна; университету за возможность реализовать себя в исследовательских проектах!

# Содержание

## V и VI века

Золотые короны и пояса Силла как свидетельство взаимопроникновения культур **4**  
*А.С. Арсентьева*

Созерцающий бодхисаттва: истоки вечной юности и красоты **18**  
*Е.В. Проткова*

## VIII век

Прошлое и будущее в пагодах Соккатхап и Таботхап **28**  
*Е.В. Проткова*

Пещерный храм Соккурам как синтез архитектурных традиций соседних государств **38**  
*М.А. Пашкова*

## XV век

Каннидо - самая старая корейская карта мира **48**  
*Н.К. Кондратюк*

Ан Гён. Свиток «Путешествие во сне в Персиковый сад» **58**  
*Е.А. Кривоносова*

## XVIII век

Кёмчжэ Чон Сон. Свиток «Общий вид Алмазных гор» **66**  
*Е.А. Кривоносова*

Банкет в честь годовщины свадьбы в Чосон **74**  
*М.А. Пашкова*

Восьмистворчатая ширма Ли Хённока как отражение вкусов корейской элиты XVIII-XX вв. **84**  
*М.М. Гудзенко*

## XIX век

Корейские зеркала кармы – отражение души **94**  
*Е.А. Кочеткова*

Картина Текхведо. Анализ жанровой живописи **100**  
*Н.К. Кондратюк*

Образ тигров в корейских сказках и живописи минхва **106**  
*Е.Д. Борзова*

## XX век

Ханок Пэк Инчже **112**  
*М.М. Гудзенко*

Картина О Юна «Маркетинг I - Изображение Ада» как отражение общественных переживаний в Корее **122**  
*Е.Д. Борзова*

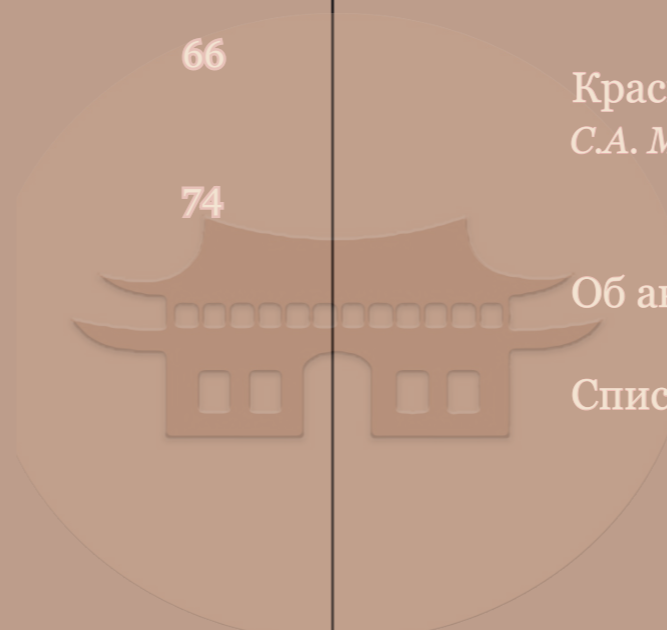
\*\*\*

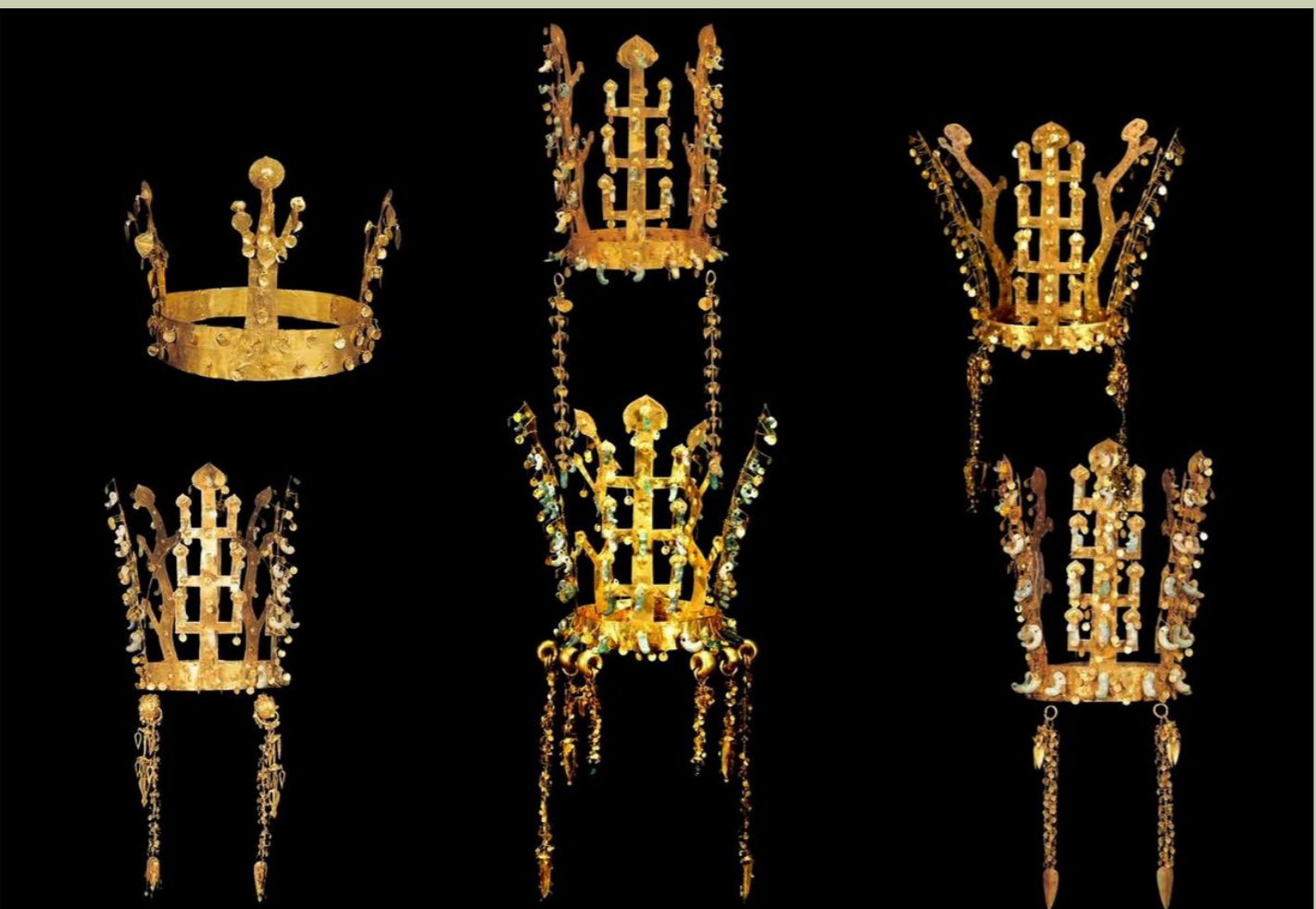
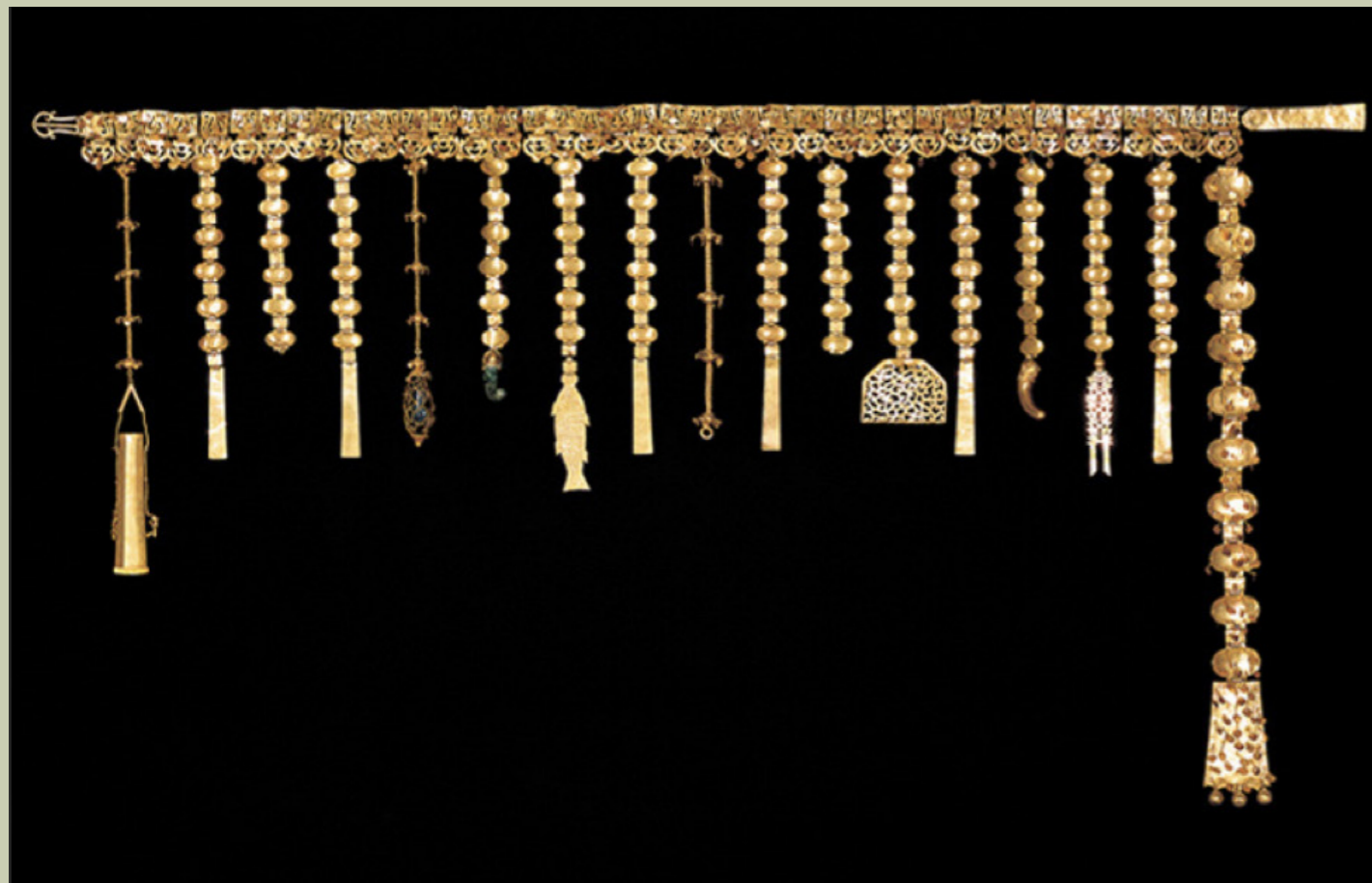
Красный цвет в корейской культуре **128**  
*С.А. Маслова*

\*\*\*

Об авторах **138**

Список иллюстраций **142**





VI

Золотые короны и пояса Силла как  
свидетельство взаимопроникновения  
культур

В государстве Силла, существовавшем на Корейском полуострове (I в. до н. э. — I в. н.э. по X в. н.э.), процветала культура золота. Сохранилось множество изделий из этого металла. Особенности силлаского декоративно-прикладного искусства посвящено большое количество археологических исследований. Также при изучении исторических памятников и артефактов специалисты пытаются установить торгово-культурные связи региона. Важными памятниками являются золотые украшения V-VI в. н.э. из гробниц города Кёнчжу (столица Силла). В захоронениях были найдены кольца, браслеты, доспехи, пояса, короны, серьги, утварь и другие предметы. Про некоторые из этих находок, например, короны, написано много работ об их символике и технике изготовления. Однако было проведено недостаточно исследований сравнительных черт с коронами из других стран. В данной статье я рассмотрю несколько корон разных периодов и народов, а точнее — корону Сарматской царицы из российского города Новочеркасск (I-II в. до н.э.) и корону I в. н.э. из Бактрийского клада, найденного в Тилля-Тепе (Афганистан), и сравню их с коронами Силла<sup>1</sup>. Данное исследование позволит предположить, как происходило культурное взаимодействие у народов, на первый взгляд совершенно не связанных и проживавших далеко друг от друга, а в каких-то случаях, даже не имеющих общих границ.

Значительно меньше внимания исследователей привлекают золотые пояса Силла, обычно их упоминают вскользь в статьях про короны. Исследователи пишут, что пояса имеют схожие черты с примерами шаманских народов Сибири и Монголии, при этом не раскрывают и не доказывают это утверждение. В данной работе, опираясь на результаты археологических раскопок и исторические факты, рассматриваются сходства корейских корон, поясов и способов захоронения с примерами из других государств для выявления культурных заимствований.

Короны Силла относятся к V-VI векам и имеют два вида: большие короны *кымгван* (кор. 금관) и шлемообразные короны *могван* (кор. 모관). В данной статье я рассмотрю большие короны *кымгван*. Всего таких корон было найдено шесть. Первая корона была случайно обнаружена в результате строительных работ в 1921 году в гробнице Золотой короны *Кымгванчхон* (кор. 금관총) в Кёнчжу. В последующие годы



Рис.1. Золотые короны Силла V-VI века

<sup>1</sup> Бактрия — историческая область на территориях современных Таджикистана, Узбекистана и Афганистана между горной цепью Гиндукуш на юге и Ферганской долиной на севере.

были найдены другие короны: в 1926 в гробнице Благоприятного феникса *Кымнёнчхон* (кор. 금령총) и в 1973 - 1975 года в гробницах Золотого колокола *Собончхон* (кор. 서봉총), Летящей лошади *Чхонмачхон* (кор. 천마총) и в гробнице в *Хваннами* (кор. 황남대총). (рис.1). Стоит отметить, что самая старая корона имеет только 4 стойки и не так роскошно украшена по сравнению с остальными, а также меньше по размеру (рис.2).



Рис. 2. Самая древняя золотая корона Силла, V век

Для чего и кем использовались эти короны — точно сказать сложно, но существует несколько предположений, что они могли нести в себе сакральный смысл и выражали шаманские и анимистические представления того времени, а также показывали статус человека<sup>2</sup>. Гробницы Силла делят на пять групп, из которых только в трех находят короны, как у женщин, так и у мужчин. Поэтому ученые предполагают, что короны носили правители, но также, может быть, они могли принадлежать их ближайшим родственникам. Короны содержат шаманскую символику, поэтому существует версия, что их носили шаманы, или что правитель также выполнял функции шамана<sup>3</sup>.

Короны сделаны из тонкого листового золота и состоят из обруча, к которому прикреплены пять золотых стоек, три из которых напоминают ветки деревьев, а оставшиеся две похожи на олени рога. Исключение составляет самая древняя корона V в., которая состоит только из 4 стоек в виде деревьев (рис.2). Обруч и стойки имеют отверстия, через которые проходит золотая проволока с нанизанными на нее бусинами из горного хрусталя, стекла, нефрита, блестками из золота, а также украшениями из нефрита *гокок* (яп. *магатама*).

Корейские короны наполнены шаманской символикой, например, три стойки сделаны в виде деревьев. В шаманизме есть культ мирового древа, от которого происходит все живое. Две задние стойки — в виде рогов оленя. Олень в древности считался тотемным животным многих шаманов. Все короны увешаны 20-



Рис. 3. Золотая женская корона. I-II в. н.э. Тилля-Тепе, Афганистан

<sup>2</sup> Gold Crowns of Silla: Treasures from a Brilliant Age /Lee Hansang— Korea, The Korea Foundation, 2011.

<sup>3</sup> Там же.

кок – нефритовыми подвесками в форме рогов. Большая часть исследователей считает, что они олицетворяют тигриные когти или зубы, но С. В. Алкин предполагает, что *гокок* изображает личинки насекомых, так как метаморфоз (жизненный цикл насекомых) играл большую роль в верованиях народов Азии и в шаманизме. Также люди верили, что насекомые были теми существами, в которые перевоплощались шаманы во время ритуалов<sup>4</sup>.

В 1979 году в Афганистане в Тилля-Тепе группой советских археологов во главе с В.И. Сарияниди была обнаружена золотая женская корона (рис. 3). Раскопки шли 10 лет с 1969-1979 гг. Найденные драгоценности назвали Бактрийским кладом или золотом, и он считается одним из крупнейших в мире по количеству золотых предметов. Драгоценности относят ко временам Кушанского царства (I-III в. н.э.), которое располагалось посередине Шелкового пути, и через которое шла торговля между Европой, Китаем и Индией. Также эта территория входила в состав Империи Александра Македонского, а до того, по преданиям, тут начинал проповедовать основатель зороастризма Заратуштра. Более того, в I в. н.э. кушаны приняли буддизм. Из всего этого следует, что культура данного региона очень разнообразна: она имеет черты греческой, зороастрийской, буддийской традиций, и из-за того, что данное царство расположено на распутье дорог Шелкового пути, происходил активный культурный обмен с другими народами.



Рис. 4. Фрагменты золотой короны Пэкче. VI век.

Золотая корона из Афганистана относится к I-II вв. н.э. и внешне очень похожа на корейские. Она состоит из пяти соединенных в виде деревьев частей, украшенных золотыми подвесками в виде листьев и птиц (рис. 3). Основой композиции силласких корон тоже являются деревья, хотя узоры деревьев Бактрийской короны больше похожи на фрагменты короны из Пэкче<sup>5</sup> (рис. 4). Стоит отметить, что вместе с коронами в гробницах Силла находили другие предметы ювелирного искусства, сделанные из золота, бронзы, стекла,

<sup>4</sup> Алкин С. В. Семантика силласких корон. [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.rauk.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&id=587:2011-04-02-15-18-59&catid=13:2011-04-02-15-18-59&Itemid=141&lang=ko](http://www.rauk.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=587:2011-04-02-15-18-59&catid=13:2011-04-02-15-18-59&Itemid=141&lang=ko) (дата обращения: 10.05.2020).

<sup>5</sup> Пэкче — государство, существовавшее на Корейском полуострове в III – VII в. н. э.

глины, такие как пояса, серьги, кольца, мечи, доспехи, флаконы, горшки, привозные из других стран бусины и другие артефакты. Такие же предметы нашли и в Тилля-Тепе, и многие из них визуально похожи на находки из Силла.

При этом принцип захоронения был разным: в Силла – это гробницы, а в Тилля-Тепе – это семь могил, зарытых в руинах храма, более древнего, чем сами захоронения. Однако В.И. Сарияниди предполагает, что эти захоронения делались втайне, чтобы их не разграбили, поэтому они представляют собой не крупные курганы, а небольшие могильники<sup>6</sup>. Тот же В.И. Сарияниди относит Бактрийскую корону к сарматской культуре, хотя сарматы обитали в районе Кавказа и реки Дон, однако их племена могли доходить и до Аральского моря – границы Кушанского царства<sup>7</sup>.



Рис. 5. Золотая корона Сарматской царицы. Новочеркасский клад из кургана Хохлач. I-II в. до н.э.

В целом корона из Бактрийского клада сделана из золота и имеет образы деревьев, как и силлаские короны. Однако, визуально она больше похожа на фрагменты короны Пэкче, а не Силла.

При строительстве водопровода в Новочеркаске в 1864 году был случайно обнаружен Новочеркасский клад в кургане Хохлач. Стоит отметить, что захоронение было к тому моменту уже разграблено, но грабители не заметили секретных отсеков в стене, где и находились многие сокровища.

Корона Сарматской царицы относится к I-II в. до н.э., и есть версия, что ее создали мастера из греческих поселений в Крыму (рис. 5). Корона складная и состоит из трех частей – золотых полос, украшенных аметистами, кварцем, гранатами, стеклом, бирюзой, кораллами. По центру расположено вырезанное из кварца изображение греческой богини. Сверху диадеме украшают золотые деревья, олени и птицы. Всего: шесть животных и семь деревьев. Весь головной убор по периметру имеет отверстия, через которые проходит проволока с нанизанными бусинами из сердолика, жемчуга и стекла, а к низу от них спускаются подвески в виде золотых листьев.

Данная корона из Новочеркасска женская, как и корона из Тилля-Тепе и некоторые короны из Силла. В ней тоже присутствует культ дерева и оленей. Более того, в отличие от Бактрийского клада, она была найдена в захоронении в виде кургана, как и Силлаские короны.

Эта диадема из кургана Хохлач относится к сармато-скифской культуре. Скифы были племенами, жившими в районе реки Дунай с VIII в. до н.э. по III в. до н.э., когда были завоеваны сарматами. Сарматы также были пле-

<sup>6</sup> В. И. Сарияниди Храм и некрополь Тиллятепе. [Электронный ресурс]. – URL: <http://kronk.spb.ru/library/sarianidivi-1989.htm> (дата обращения: 10.05.2020).

<sup>7</sup> Там же.

менным народом, обитавшим в районе реки Дон и Кавказа до Аральского моря. Эти племена очень разные, они охватывали большой ареал обитания, и существовали примерно с VI в. до н.э. по I в. до н.э. Раскопки показывают, что они произошли от народов Средней Азии, обитавших в районе Урала и Алтая. Есть версия, что тохары (кит. *юэчжи*), основатели Кушанского царства, тоже произошли от народов Сибири<sup>8</sup>.

С. Нельсон и О.Н. Глухарева также пишут, что силлаские короны имеют схожие черты с деревянными головными уборами сибирских шаманов, но при этом не приводят никаких фотографий, иллюстрирующих сходство. Так как дерево – материал хрупкий, то до наших дней не дошли памятники того времени, и можно судить только по головным уборам XVIII-XIX веков и более поздним вариантам. Данные головные уборы очень отдаленно напоминают короны, но можно предположить, что действительно была связь с сибирским шаманизмом, так как важную роль в них до сих пор играют олени рога. В рассказах и легендах многих народов Сибири часто упоминается древо жизни, чей образ присутствует во всех этих коронах. Как го-



Рис.6 – Золотой пояс V-VI в. из гробницы Кымгванчхон (금관총).

ворилось выше, и сарматы, и тохары имели сибирское происхождение, а в корейском шаманизме много общих элементов с верованиями народов Сибири. По одной из версий, корейцы произошли от тунгусов, народа Сибири, и протокорейские языки относились к Алтайской группе языков, миграции происходили несколько раз и закончились примерно к I тыс. н.э., когда окончательно сформировался корейский этнос<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Боровкова Л.А. Кушанское царство (по древним китайским источникам) Л.А. Боровкова. – Москва: Институт востоковедения РАН, 2005. – С. 120.

<sup>9</sup> Курбанов С.О. История Кореи: с древности до начала XXI века/ С.О.Курбанов. – Санкт-Петербург: СПб, 2009. – С. 8.

Все эти короны, помимо влияния греческих, буддийских, зороастрийских культур содержат в себе образы деревьев и листьев. Более того, силлаские короны и диадема Сарматской царицы также имеют в композиции образы оленей. Такое заимствование могло произойти благодаря торговле по Шелковому пути или взаимодействию с народами Сибири, которые и передали свои культурные традиции сарматам, тохарам и корейцам.

Если сравнивать силлаские короны с коронами из Тилля-Теппе (Афганистан) и из кургана Хохлач (г. Новочеркасск, Россия), то можно заметить некоторые сходства: все они золотые, а также имеют похожие символы (особенно явно это видно на примере корон Силла и короны из Новочеркаска). Более того, схожие черты имеются и у других изделий, найденных вместе с коронами. Такое заимствование могло произойти благодаря Шелковому пути. Также есть предположения, что у сарматов, тохаров и корейцев был один общий предок из Сибири, что тоже могло повлиять на культурные процессы, происходящие в регионе.

Вместе с коронами в силласких гробницах были найдены пояса. Самыми известными являются два золотых пояса, найденных в городе Кёнчжу: из гробницы Золотой короны Кымгванчхон (кор. *금관총*), обнаруженной в 1921 году, и из гробницы в Хваннами (кор. *황남대총*), открытой в 1973-1975 годах. Еще один пояс был найден в гробнице Золотого колокола в те же годы, но он гораздо меньше вышеупомянутых артефактов.

Наибольший интерес представляет пояс, найденный в 1921 году, так как он лучше сохранился и украшен большим количеством символических подвесок (рис. 6). Его длина составляет 109 см, а длина некоторых подвесок достигает до 54,4 см. Пояс состоит из 39 золотых пластинок, скрепленных кольцами, от которых сходят вниз золотые подвески, увешанные листьями из тонкого золота. Всего этих подвесок 17 (на поясе, найденном в Хваннами 13 подвесок и 32 пластины) и на конце каждой из них закреплены золотые предметы: рыба, меч, емкости для благовоний и лекарств, прямоугольные золотые пластины, украшения из нефрита *гокок*.

Какой смысл таили золотые пластины и что за лекарства и благовония были в емкостях, установить сложно, но можно предположить, что означала рыба. Образ рыбы характерен для многих религий и народов, но чаще всего он выступает символом плодородия и изобилия. Также рыба могла быть символом духовного мира и жизненной силы и выступать в роли талисмана, дающего надежду на бессмертие<sup>10</sup>. Лосось символизировал мудрость и был хранителем древа жизни, от которого по представлению сибирских и центрально-азиатских шаманов пошло все живое.

Появление наборного пояса, то есть пояса, состоящего из накладных металлических (иногда костяных) пластин или бляшек, относится к кочевым скотоводческим народам Великой степи (конец II тыс. до н.э.). Стоит отметить, что за всю историю ареал распространения и дизайн поясов претерпел ряд изменений. В некоторых культурах он сохранялся вплоть

<sup>10</sup> Гришков В. Легенды, символы, атрибуты. Фауна/ В.Гришков. – Санкт-Петербург, 2001. С.87

до середины XX в. практически в первозданном виде. По этой причине более современные пояса некоторых особо консервативных народов можно сравнивать с более древними экземплярами других культур. Кроме того, наборные пояса были распространены у народов Сибири, Средней Азии и Казахстана, в культурах Кавказа, Передней Азии и Восточной Европы в XIX – начале XX вв. В древности они также были популярны в Центральной Азии и Западной Европе, от Амура до Австрии и Германии, поэтому данный памятник декоративно-прикладного искусства и по сей день привлекает внимание ученых со всего мира, ведь по нему можно судить о культурных процессах, которые могли происходить в древности.

Д.А. Давей считает, что корейские пояса из Кёнчжу имеют схожие черты с поясами народов Сибири и Монголии<sup>11</sup>. Это не единичный случай, когда исследователи гробниц Силла приходят к выводу о схожих чертах с культурой народов Сибири. О.Н. Глухарева пришла к такому же выводу, но при изучении силласких корон, найденных в тех же гробницах, что и пояса. О.Н. Глухарева даже сузила эти выводы до конкретной группы, а именно – до народов Енисея<sup>12</sup>.

С большой долей вероятности можно сказать, что мы имеем дело с памятниками одной культуры. Есть версия, что хунну<sup>13</sup> произошли от народов Енисея, и последующий народ – тюрки, произошел от хунну и енисейцев. Данная точка зрения была доказана с помощью топонимов А.М. Малолетко<sup>14</sup>. Также стоит отметить, что хунну хоть и были завоеваны Китаем, очень долго ассимилировались с местным населением, и их следы находили даже в XIII в. в Корее, так что они могли передать свою культуру корейцам. Следовательно, сравнительный анализ на схожесть поясов Силла может проводиться с памятниками одной культуры, но находящимися в наши дни на территории нескольких стран: Монголии, Российской Федерации, Казахстана, части Северного Китая.

Сильное взаимодействие было между Сибирью и Монголией, и даже частично Северным Китаем. В Сибири и Монголии на рубеже III-II вв. до н.э. по IV в. н.э. существовали одновременно две эпохи: «хунно-сяньбийская» эпоха в Забайкалье и части Монголии и «гунно-сарматская» эпоха в Западной Сибири. Открыто много захоронений данного периода, но не все из них подробно изучены, и не все артефакты хорошо сохранились. Более того, больше всего экспедиций проводилось в советское время чаще всего местными институтами. По этой причине экспедиции были малы, было сделано мало снимков, и так как участниками данных исследований часто были невлиятельные ученые и специалисты, то результаты многих экспедиций даже не были опубликованы. Сохранились описания и зарисовки данных исследований, но имеется очень мало фотографий.

В захоронениях часто находили человеческие и животные останки,

глиняные сосуды и черепки, мечи, луки и стрелы, конные принадлежности, иногда находили серьги, кольца, китайские монеты и пряжки от поясов, реже сами пояса. Украшения чаще всего были сделаны из бронзы и железа, и за редким исключением – из золота и бересты. В 1985 году в могильнике Булак около ручья Шигильдзюр (Забайкальский край Российской Федерации) был найден пояс, О.А. Яремчук описала его так:

*«Погребальный инвентарь был представлен в основном наборным поясом, который изготовлен из кожи, плотно прошитой в несколько рядов. С внешней стороны ремня по всей длине в четыре ряда были нашиты небольшие бронзовые фисташкообразные пуговицы (340 шт.) с прямой петелькой на обороте. К краям кожаной основы ремня были пришиты деревянные прямоугольные пластины, к которым прикреплены бронзовые литые бляхи с изображением сцены борьбы двух тигров с рогатым драконом. Пояс застегивался при помощи двух полушаровидных пуговиц с петелькой-планкой на обороте и дополнительно закреплялся при помощи пришитого к кожаной основе сыромятного ремешка в виде петли, которая продевалась через отверстия пластин и накидывалась на шпелек, выступающий у одной из блях. Кроме того, к поясу прикреплялись две ложечко-видные застежки, шнурок с нанизанными на него бусинами и бронзовое ажурное кольцо с двусторонним рельефным изображением драконов»<sup>15</sup>.*

К сожалению, фото данного пояса нет, но по описанию очевидно, что он даже отдаленно не похож на пояса Силла ни по виду, ни по материалу.

Ученые спорят о культурных процессах, происходивших в Сибири, и о живших там народах, так как захоронения данного периода тоже разные, и сложно судить по ним о людях тех времен, и к каким сословиям они принадлежали. Однако для большинства могил характерен деревянный гроб с телом внутри, захоронение засыпалось грудой камней и землей. Иногда находили захоронения с маленьким коробом у головы умершего с разными принадлежностями. Такие типы захоронений похожи на силлаские – они тоже состоят из двух гробов (один – для тела, другой поменьше – для погребальных предметов), вокруг них выстроена небольшая камера, засыпанная плотным слоем камней, и все это сверху засыпано большим слоем земли. Однако, в Сибири и Монголии находили также каменные плиточные захоронения, не характерные для эпохи Силла.

Погребальная атрибутика имеет как схожие, так и отличительные черты. Украшения, кольца, серьги, пояса, браслеты, бусины, оружие (мечи, луки, стрелы), принадлежности для коней были найдены и в гробницах Силла, и в захоронениях «хунно-сяньбийской» эпохи. Однако не во всех последних могилах находили эту атрибутику, могло чего-то недоставать или находили только один-два предмета из данного перечня. Более того, самую важную роль в могилах играло наличие черепа животного, барана или коня, а не атрибутов. В могилах Силла, напротив, акцент был сделан на наличие

<sup>11</sup> Jack Alexander Davey. Gyeongju National Museum. P.130.

<sup>12</sup> Глухарева О.Н. Искусство Кореи с древнейших времен до конца XIX века/ О.Н.Глухарева. – М. 1982. С.67.

<sup>13</sup> Хунну — древний кочевой народ, с III века до н. э. по II век н. э. населявший степи к северу от Китая.

<sup>14</sup> Малолетко А.М. Древние народы Сибири. Том 3. Докаганские тюрки/ А.М.Малолетко. – Томск, 1982. С.36.

<sup>15</sup> [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriya-issledovaniya-pamyatnikov-hunno-syانبiyskoy-epohi-v-vostochnom-zabaykalie/viewer/> (дата обращения: 10.05.2020).

атрибутов, и черепов данных животных в них не находили. Может, это было связано с тем, что на полуострове в те времена не придавали особого значения перечисленным животным.

По древним поясам сложно сделать однозначный вывод о схожести артефактов, учитывая, что авторы журнала Государственного музея города Кёнчжу не указывают ни одного конкретного исторического артефакта, по XIX-XX века. В Иркутском областном краеведческом музее находится одна из самых богатых коллекций костюмов и атрибутов Сибирских шаманов XVIII-XIX веков (рис. 7)<sup>16</sup>. С одной стороны, эти костюмы гораздо моложе, чем корейские пояса, а с другой, можно предположить, что основные атрибуты костюма и тенденции с веками сильно не изменились. На костюме виден такой же стиль свисающих вниз разных подвесок с различными фигурами, как и на корейском поясе, только сибирские шаманы использовали такие конструкции, как подвески на халате, а не пояс.

В коллекции музея антропологии и этнографии имени Петра Великого Российской академии наук (Кунсткамере) есть несколько экземпляров наборных поясов XIX - начала XX вв. (рис. 8,9). При этом они не шаманские и не золотые (золото не было особо популярным материалом у народов Центральной Сибири). Более того, визуально они также не имеют ничего общего с корейскими поясами, схожи если только систему скрепления между пластинами у некоторых поясов и свисающие подвески, но и то не у всех примеров.

Благодаря проведению аналогии с другими артефактами, найденными вместе с поясом, и визуальное сравнение с шаманским костюмом XIX века, можно предположить, что происходило заимствование шаманских традиций из Сибири. Также есть версия, что корейцы произошли от тунгусов – народа, проживавшего в Сибири, и что протокорейские языки относились к алтайской группе языков<sup>17</sup>. Однако вместе с короной в Тилля-Теппе был также найден золотой пояс, который не имеет ничего общего с поясом из Кёнчжу, за исключением материала (рис. 10). Он выполнен более тонко и искусно, состоит из девяти круглых бляшек с изображением всадника на льве. Бляшки связаны между собой тонким поясом, состоящим из маленьких золотых переплетенных, как в кольчуге, колец, что делает пояс очень гибким и более хрупким, чем пояса Силла.

<sup>16</sup> Яремчук О.А. История исследования памятников хунно-сяньбийской эпохи в Восточном Забайкалье. [Электронный ресурс]. – URL: <https://philologist.livejournal.com/8769345.html> (дата обращения: 10.05.2020).

<sup>17</sup> Курбанов С.О. История Кореи: с древности до начала XXI века/ С.О.Курбанов. – Санкт-Петербург: СПб, 2009. С. 8.



Рис. 8. Мужской наборный пояс. Кожя, латунь, медвежьи клыки. Ненцы, конец XIX - начало XX в.

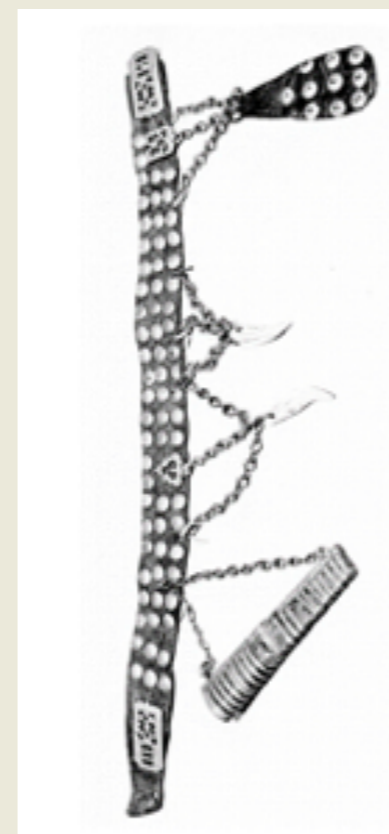


Рис. 9. Узкий составной мужской наборный пояс. Кожя, железо, серебро. Предбайкальские буряты



Рис. 7. Костюм шамана XIX в.



Сравнительный анализ поясов из могильника Булак около ручья Шигильдзюр с экспонатами Иркутского областного краеведческого музея и поясами из Кунсткамеры и из Тилля-Теппе (Бактрийского клада) не дал оснований утверждать, что визуально пояса похожи. Опираясь на найденные поса и короны, на гипотезу о том, что корейцы произошли от тунгусов и на то, что народы Монголии, России, части современного северного Китая и жители Кушанского царства имели общее происхождение, можно допустить, что происходил процесс взаимообогащения культур. Более того, следы народности хунну, которая населяла все эти территории, находили даже в самой Корее. По захоронениям времен «хунно-сяньбийской» эпохи (на рубеже III-II в до н.э. – IV в. н.э.) и Силла есть некоторые культурные сходства, но характерные не для всех могильников. По этой причине точные выводы сделать трудно, так как только по поясам из Силла сложно однозначно судить о культурных процессах, происходивших в то время в регионе, потому что визуально они не похожи на пояса других культур. Однако по значениям некоторых подвесок в шаманизме народов Сибири и с помощью корон и других предметов, найденных вместе с поясами, можно прийти к выводу, что было заимствование культур народов Кореи и Сибири того времени. Тем не менее, так как история Сибири и древности досконально не изучена, данный вывод не точен и может быть оспорен.



Рис. 10. Золотой пояс из Тилля-Теппе. I в.н.э.

## Список литературы

### Литература на русском языке

- Алкин С.В. Семантика силласких корон // [Электронный ресурс]. URL: [http://www.rauk.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&id=587:2011-04-02-15-18-59&catid=13:2011-04-02-15-18-59&Itemid=141&lang=ko](http://www.rauk.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=587:2011-04-02-15-18-59&catid=13:2011-04-02-15-18-59&Itemid=141&lang=ko) (дата обращения: 10.05.2020).
- Басилов В.Н. Костюм сибирских шаманов // [Электронный ресурс]. URL: <http://costumer.narod.ru/text/sibir/shaman.htm/> (дата обращения: 10.05.2020).
- Боровкова Л.А. Кушанское царство (по древним китайским источникам) Л.А. Боровкова. – Москва: Институт востоковедения РАН, 2005. – С.120-122.
- Глухарева О.Н. Искусство Кореи с древнейших времен до конца XIX века/ О.Н.Глухарева. – М. Искусство, 1982. – С.66-68.
- Гришков В. Легенды, символы, атрибуты. Фауна/ В.Гришков //Санкт-Петербург: Левша, 2001. — С.86-88.
- Засецкая И.П. Магия золотой диадемы из кургана Хохлач/ И.П.Засецкая. –Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2015. – С.10-48.
- Курбанов С.О. История Кореи: с древности до начала XXI века/ С.О.Курбанов //Санкт-Петербург: СПб, 2009. – С.8.
- Матвеев Г.Б. Тюркские народы // [Электронный ресурс]. URL: <http://enc.cap.ru/?t=publ&hry=137&lnk=4698/> (дата обращения: 10.05.2020).
- Малолетко А.М. Древние народы Сибири.Том3. Докаганские тюрки/ А.М.Малолетко // Томск: ТГУ,2004. – С.21-40.
- Павлинская Л.Р. Наборные пояса в культурах Сибири середины XIX –начала XXв. // [Электронный ресурс]. URL: [http://www.kunstkamera.ru/files/lib/5-88431-129-X/5-88431-129-X\\_04.pdf/](http://www.kunstkamera.ru/files/lib/5-88431-129-X/5-88431-129-X_04.pdf/) (дата обращения: 10.05.2020).
- Сарианиди В.И. Храм и некрополь Тиллятепе // [Электронный ресурс]. URL: <http://kronk.spb.ru/library/sarianidi-vi-1989.htm> (дата обращения: 10.05.2020).
- Сем Т.Ю. Шаманизм народов Сибири / Т.Ю.Сем. – Санкт-Петербург: Нестор История, 2011.
- Тадеуш Сулимирский Сарматы. Древний народ юга России/ Сулимирский Тадеуш. – Москва: Litres, 2015. – С.21-142.
- Яремчук О.А. История исследования памятников хунно-сяньбийской эпохи в Восточном Забайкалье // [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriya-issledovaniya-ramyatnikov-hunno-syanbiyskoj-epohi-v-vostochnom-zabaykalie> (дата обращения: 10.05.2020).

### Литература на английском языке

- Gold Crowns of Silla: Treasures from a Brilliant Age /Lee Hansang– Korea, The Korea Foundation, 2011.
- Gyeongju National Museum /Jack Alexander Davey – Korea, Tongcheon Publishing Co, 2017.
- Masterpieces of Korean Art /Lee Kyong-hee – Korea, The Korea Foundation, 2010.



VI

Созерцающий бодхисаттва: истоки  
вечной юности и красоты

Европейское искусство во многом получило свое развитие благодаря христианству. Для того, чтобы украшать церкви, требовались по-настоящему умелые мастера. Они создавали изображения распятого Иисуса, скорбящей девы Марии, поражающие воображение соборы. Церкви – самые захватывающие достопримечательности старой Европы, все в них пропитано желанием с наибольшей силой изобразить сюжеты священного писания, обратить человека к Богу.

В Европе людей побуждало творить христианство. В Корее долгое время катализатором развития искусства был буддизм. И сейчас люди восторгаются живописными монастырями, буддийской живописью эпохи Корё (935-1392) и скульптурой периода Трех государств (I в до н.э. - 935 г.). Особое внимание привлекают статуи Будды Майтрейи, созданные в VII веке.

Майтрейя — это преемник Будды Шакьямуни. Буддисты верят, что в будущем он явится на землю для того, чтобы проповедовать истинное учение Будды. Из-за того, что Майтрейя сойдет в наш мир в будущем, его так же называют Буддой Будущего или Буддой Грядущего.

Каким же его изображали, Будду Грядущего? Из-за особенной иконографии его достаточно легко отличить от других героев буддийского канона. Рассмотрим иконографию на примере одной из самых знаменитых статуй седьмого века (рис.1). Ее высота – 5 метров, она покрыта тонким слоем бронзы (2-4 мм). Будда запечатлен восседающим на лotosовом пьедестале в позе созерцания: одна нога согнута в колене и закинута на другую. Его правая рука покоится на лодыжке, а левая согнута в локте, и пальцами он касается скулы. На нем настолько тонкое одеяние, кажется, что грудь обнажена. Но мы видим волнами ниспадающую ткань одеяния божества. На голове Майтрейи корона. У него очень тонкое, гибкое тело юноши. Лицо удивительно проработано: большие закрытые глаза, аккуратный нос, выразительные поднятые скулы и тонкие губы, застывшие в улыбке. В позе Будды Грядущего все дышит юностью: даже лицо, пусть и умиротворенное, все равно таит в себе веселье и озорство.

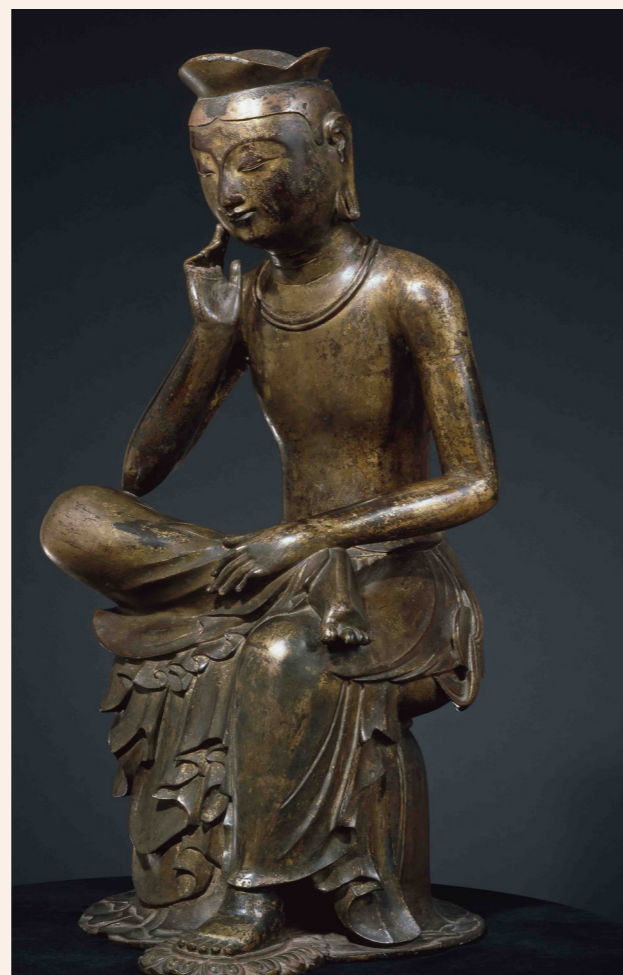


Рис. 1. Созерцающий бодхисаттва, Национальный музей Кореи, Сеул

Все сохранившиеся изображения Майтрейи периода Силла, следуют такой иконографии и передают юность, тонкость и красоту этого Будды.

Сравним скульптуру Будды Грядущего с тем, как изображали дру-

гих персонажей буддийского канона в эпоху Силла. Представленные на рисунках 2, 3 и 4 будда и бодхисаттва не так хорошо проработаны, как рассмотренное выше изваяние Майтрейи. Ткани, украшения вырезаны грубее, кажутся более «плоскими». Их лица выглядят либо совсем детскими (рис.4), либо их возраст трудно угадывается (рис.2,3). Почему Майтрейю изображали подчеркнуто прекрасным и юным? Для того, чтобы ответить на этот вопрос требуется решить следующие задачи:

1. Рассказать о значении и роли Майтрейи в буддийском каноне;
2. Описать иконографию Майтрейи в Индии;
3. Описать иконографию Майтрейи в Китае;
4. Посмотреть, как изменилась иконография Майтрейи в Корее, и с чем эти изменения могут быть связаны;
5. На основе полученной информации сделать вывод и ответить на ключевой вопрос.

#### Майтрейя в буддийском каноне

Майтрейя – одна из самых важных фигур в буддизме, его значение признает даже старейшая школа тхеравада, которая отрицает всех остальных бодхисаттв. Майтрея был выбран Буддой Шакьямуни в качестве своего преемника. В Лалитавистара сутре, описывающей жизнь Шакьямуни от его сошествия в мир людей и до паринирваны, рассказывается, как будущий Будда передает Майтрейе свою корону. Боги уговаривают Великого Учителя остаться на небесах, но тот отвечает им, что вместо него проповедовать учение будет Майтрейя, и он же станет следующим Буддой после того, как Сиддхартха Гаутама уйдет в Нирвану<sup>1</sup>.

В Чаккаватти-сиханада-сутре описано предсказание Будды Шакьямуни, в котором тот объясняет, когда точно и при каких обстоятельствах Майтрейя явится в мир людей, чтобы проповедовать истинное учение. По словам Гаутамы, в это время в мире будут царить блаженство и покой, не будет ни войн, ни голода, землей будет править справедливый король<sup>2</sup>. Наверное, именно

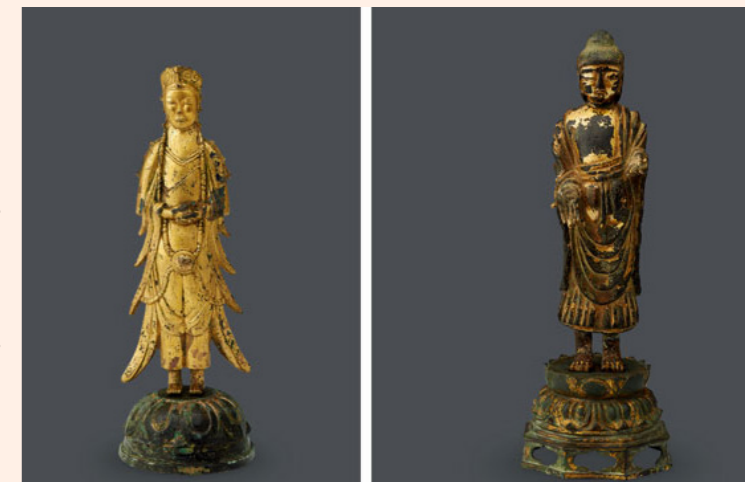


Рис. 2 и 3. Стоящий бодхисаттва и стоящий Будда



Рис. 4. Стоящий Будда

1. The Play in Full. Lalitavistara // Translated by the Dharmachakra Translation Committee. – New York, 2013. P. 33.

2. Чаккаватти Сиханада сутта. Львиный рык миродержца. [Электронный ресурс]. – URL: <https://dhamma.ru/canon/dn/dn26.htm> (дата обращения: 14.03.2020).

поэтому буддисты так ждали пришествия Майтрейи – с ним должны были прийти мир и благополучие. И, естественно, они готовились к этому событию: стремясь выразить свое почтение Будде Грядущего в полной мере, его часто изображали на картинах и в скульптуре.

### Иконография Будды Майтрейи в Индии

В сутре о Восхождении бодхисаттвы Майтрейи на небо Тушита, проповеданной Буддой, Шакьямуни объясняет, как будет выглядеть Будда Майтрейя после восхождения на небо. Тело Майтрейи будет золотого цвета, со всеми тридцатью двумя признаками высшего существа и восьмьюдесятью прекрасными качествами – физическими проявлениями красоты. На голове у него будет *ушниша* (трехмерный овал на макушке) и венец, украшенный огромным количеством украшений. Помимо этого, Шакьямуни упоминает, что Майтрейя будет сидеть на цветке лотоса, и ноги его будут скрещены<sup>3</sup>.

Изначально изображать Будду в человеческом облике было запрещено, поэтому индийские художники и скульпторы использовали различные символы для того, чтобы обозначить присутствие Будды на картине. Однако в 4 веке до н.э., когда Индии достигли завоевания Александра Македонского и культура Греции, стали появляться первые изображения Будды, устанавливаться канон буддийского искусства.

Греко-буддийские художники и скульпторы любили изображать Майтрейю. Обычно они наделяли его внешностью молодого принца, поскольку по преданию он, как и Сиддхартха Гаутама, до того, как стать Буддой, будет расти в семье правителей<sup>4</sup>. Также царскому изображению Будды Грядущего поспособствовало и то, что он стал ассоциироваться с «идеальным правителем вселенной» (Чакравартином) и монархией в целом<sup>5</sup>. Обычно его изображали либо стоящим, либо сидящим на троне со скрещенными ногами (рис.5).

Разберем индийскую иконографию Майтрейи на примере скульптуры, созданной примерно в 100-300 годах нашей эры на территории Гандхары (сейчас Пакистан). Эта скульптура хранится в Музее Азиатского Искусства в Сан-Франциско (рис.6, рисунок без ног). Она сделана из сланца, материала, достаточ-

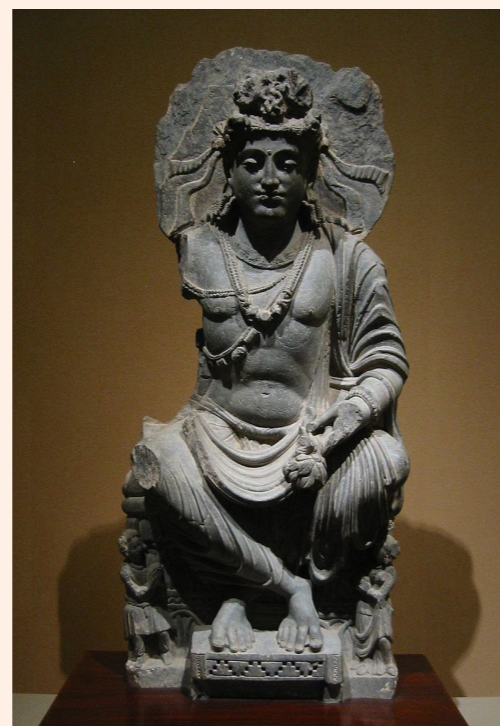


Рис. 5. Майтрейя сидящий на троне "по-европейски". Национальный музей Японии, Токио

но податливого для того, чтобы позволить скульптору идеально воспроизвести все необходимые детали. Изящно и правдоподобно вырезаны складки ткани, драпированной вокруг правого плеча бодхисаттвы и его бедер. Многочисленные украшения висят на груди мужчины, на шее – ожерелье, на запястье – два браслета и на голове – диадема. В руке бодхисаттва сжимает сосуд – в нем хранится эликсир бессмертия. В скульптуре выражено стремление к гармонии пропорций и натурализму. Тело мужчины мягкое, без мышц, волосы завиваются. Лицо Майтрейи молодое и красивое, но усы указывают на то, что представлен не подросток. На голове Майтрейи *ушниша*, как и было сказано в сутре, а на лбу изображен третий глаз. За головой Майтрейи – нимб.



Рис. 6. Статуя Майтрейи. Музей азиатского искусства, Сан-Франциско

### Иконография Майтрейи в Китае

Культ Майтрейи пережил свой расцвет в Китае во времена династии Северная Вэй (386-535). В это время общество Империи Хань было расколото на север и юг: на севере наследственное дворянство враждовало с варварской феодальной знатью, а на юге иммигрировавшие кланы пытались существовать в относительном мире с «порабощенными» южанами<sup>6</sup>. С наступлением новой эпохи появилась потребность в новой идеологии. В это время в стране начинается расцвет буддизма, и, в особенности, культа Майтрейи, чье скорое пришествие верующие ожидали с нетерпением.

На иконографию Майтрейи в Китае оказала сильное влияние индийская традиция, но изображение Будды Грядущего претерпело значительные изменения, поскольку должно было сосуществовать с уже укрепившимися конфуцианскими нормами. Обычно Майтрейю изображали в китайских одеждах. Если он был изображен после просветления (то есть после того, как стал Буддой), то сидел со скрещенными ногами, а если по задумке скульптора он все еще был бодхисаттвой, то сидел в позе созерцания – когда одна нога согнута и закинута на колено другой. До того, как эта поза стала классической для Майтрейи, в ней любили изображать Сиддхартху до просветления<sup>7</sup>. Связано это было с тем, что, по преданию, именно в этой позе Сиддхартха медитировал в первый раз.

Многие из статуй Майтрейи того времени найдены в Лунмынь, комплексе буддийских пещерных храмов в провинции Хэнань, созданы из известняка. Рассмотрим иконографию Будды Грядущего в Китае на примере одной из них (рис.7).

Статуя сделана из известняка, ее высота – 61 см. Она изображает худо-

3. Сутра Проповеданная Буддой о Восхождении Бодхисаттвы Майтрейи на Небо Тушита // сайт проекта "Сутры Будды Шакьямуни" [Электронный ресурс]. - URL: [https://buddha-sutras.io.ua/s1732405/sutra\\_propovedannaya\\_buddoy\\_o\\_voshojdenii\\_bodhisatvy\\_maitreyi\\_na\\_nebo\\_tushita](https://buddha-sutras.io.ua/s1732405/sutra_propovedannaya_buddoy_o_voshojdenii_bodhisatvy_maitreyi_na_nebo_tushita) (дата обращения: 07.04.2020)..

4. Joseph M. Kitagawa. The career of Maitreya, with special reference to Japan // History of religions. – Chicago: The University of Chicago Press, 1981. – Vol. 21. No. 2, P. 110.

5. Ibid. P. 111.

6. Wai Kam Ho. The Future Buddha Maitreya in a Northern Wei Stele // The Bulletin of the Cleveland Museum of Art. - Cleveland: Cleveland Museum of Art, 1960. - No 8. P. 183.

7. Wai Kam Ho. Op. cit. P. 188.

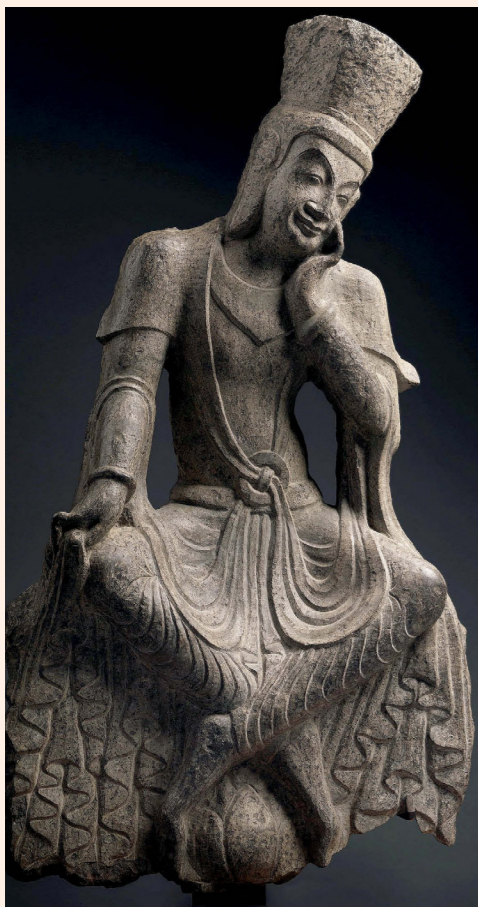


Рис. 7. Статуя Майтрейи со скрещенными ногами. Луньмьнь, провинция Хэнань, Китай

щавого мужчину. Исходя из того, что он сидит со скрещенными ногами, мы можем догадаться, что изображен Майтрейя, уже обретший просветление. На нем накидка из легкой, струящейся ткани, запахиивающаяся на животе. Ее полы продеты через кольцо и связаны в узел - так они сохраняются запахнутыми. На запястьях висят браслеты, на груди – массивное ожерелье. На голове Будды Грядущего корона, мочки ушей оттянуты вниз. Левая рука пальцами обхватывает ткань на колене, в то время как ладонь правой касается щеки. На лице увлеченное, развеселенное выражение, будто он наблюдает за чем-то интересным. Он улыбается, широкие брови приподняты вверх, глаза сощурены. Сложно сказать, какого возраста этот Будда – ни его молодость, ни красота не выделяются.

Китайский Майтрейя мало чем напоминает своего индийского предшественника: его фигура тонкая, выражение лица более игривое, волос не видно и оголено гораздо меньше участков кожи.

С индийским изображением Майтрейи китайскую статую связывают только похожие украшения (браслеты, ожерелье и корона) и струящаяся ткань.

Однако вместе с этим, сложно не заметить сходство этого Будды Грядущего с корейским аналогом (рис.8): тонкий торс, спадающая волнами с колен легкая ткань, одинаковое положение рук, вытянутые мочки ушей и такие украшения, как корона и браслеты.

### Особенности культа Майтрейи в Силла

Буддизм был принят в Силла Попхын-ваном (514-540) в шестом веке, когда правитель захотел ослабить власть клановой аристократии. Буддизм был идеальной идеологией для этого: ван объявлял себя Чакравартином<sup>8</sup>, великим правителем на земле, и тем самым сакрализировал свою власть, делая ее неприкосновенной.

Культ Майтрейи в Силла отличался от той формы поклонения, которая была принята в Китае и Индии. Если в Китае и Индии ожидали сошествия Будды Грядущего с небес Тушита в надежде на то, что он явит им истинное учение, то в Силла дела обстояли несколько иначе. Силласцы верили, что их страна – это земля Будды с кармической привязанностью к Майтрейе, и что он приходит туда время от времени в облики хварана. Первые упоминания о Будде Грядущем в Силла также связаны именно с хваранами<sup>9</sup>.

Хвараны (кор. 화랑, «цветочные юноши») – это институт по воспитанию силлаской молодежи, созданный при Чинхын-ване (526-576). Они были ядром будущей элиты. Красивых юношей пятнадцати-шестнадцати лет обучали всему, что должны были знать идеальные благородные мужи того времени: они могли сражаться, петь, танцевать, знали канонические тексты и поклонялись божествам моря и гор. После обучения они становились известными государственными деятелями и военачальниками, защищали страну во времена борьбы за гегемонию на полуострове<sup>10</sup>.

Этот институт вобрал в себя все разнообразие идеологий, на тот момент господствовавших в стране: шаманизм, конфуцианство и недавно проникший буддизм. Они почитали старших в лице родителей и правителя<sup>11</sup>, переодетыми в женщин танцевали ритуальные танцы<sup>12</sup> и обучались у буддийских монахов. Но как они связаны с культом Майтрейи и почему считались его воплощением? Ответ на этот вопрос можно найти в одном из отрывков в «Самгук юса». В нем сказано, что Майтрейя явился монаху Чинчжа в облике прекрасного юноши по имени Миси. Миси был привезен в Силла, награжден ваном и сделан лидером хваранов<sup>13</sup>. На протяжении семи лет он трудился в качестве лидера хваранов, сделал блестящую карьеру, а потом неожиданно исчез. Исходя из этого отрывка из «Самгук юса», мы можем сделать два вывода относительно того, каким Будду Грядущего представляли силласцы. Во-первых, это был красивый подросток. Во-вторых, этот подросток был одним из хваранов.

Майтрейя не должен был прийти и установить новый прекрасный мир. Силла сама по себе уже была его землей, он покровительствовал местному дворянству в расширении границ и поддержании мира внутри королевства. Его функции пересекались с функциями хваранов, которые были защитниками государства, обеспечивающими его процветание. Поэтому для силласцев Майтрейя был хвараном, а хвараны были Майтрейей<sup>14</sup>.

Поскольку эти прекрасные юноши защищали страну, отдать своего

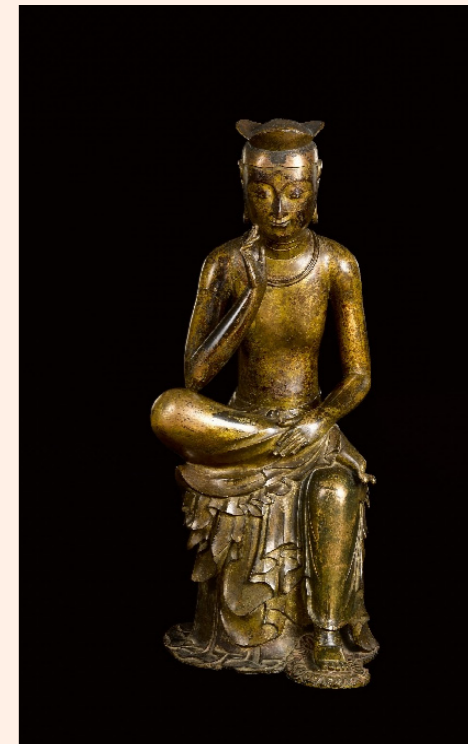


Рис. 8. Созерцающий бодхисаттва. Национальный музей Кореи, Сеул

8. Lee Junghee. *The Origins and Development of the Pensive Bodhisattva Images of Asia*. // *Artibus Asiae*. – Zurich: Artibus Asiae Publishers, 1993. Vol. 53. No. 3/4. P. 345.

9. Choe Yeonshik. *The cult of the pure land of Maitreya in Paekche and Silla in the Three Kingdoms Period*. // *Journal of Korean religions*. – Seoul: Sogang university press, 2015. Vol. 6. No. 1. P. 16.

10. Тихонов В. М. *История Кореи: В 2 т. Т. 1: С древнейших времен до 1904г.* – М.: Наталис, 2011. С. 113-132.

11. Ibid.

12. Курбанов С. О. *История Кореи: с древности до начала XXI века.* – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского Университета, 2009. С. 72-75.

13. Choe Yeonshik. *Op. cit.* P. 24.

14. Richard D. McBride. *Silla Buddhism and the Hwarang*. – Hawaii: University of Hawaii's Press, 2010. Vol. 4. P.60.

сына в хвараны было почетным делом. Но не все мальчики становились частью элитного сообщества, а многие даже и не доживали до этого момента. Если случалось так, что ребенок умирал преждевременно, в его гробнице или рядом с ней устанавливали статую Майтрейи. Это делалось для того, чтобы в следующей жизни мальчик переродился в этой же семье хваранов<sup>15</sup>.

Это объясняет то, почему порой статуи хваранов — это произведения высочайшего уровня: люди были готовы платить с надеждой на то, что их будущий сын стал частью элитного сообщества. Они хотели привлечь внимание Будды Грядущего и делали все, чтобы убедиться, что он будет покровительствовать их сыновьям, и в следующей жизни они явятся его воплощениями. А поскольку в Силла Майтрейя ассоциировался с хваранами, то не удивительно, что статуи получались необычайно красивыми и юными. Ведь изображался не столько канонный буддийский Майтрейя, каким его привыкли видеть в Индии или даже Китае, а привычный жителям Силла «цветочный юноша».

### Выводы

Будда Грядущего играл важную роль в буддийском каноне: он был наследником Будды, чьего сошествия на землю ждали. Это выделяло его среди прочих бодхисаттв, и поэтому ему посвящалось огромное количество произведений, как в Индии, так и в Китае.

Через Северную Вэй культ Майтрейи попал в Силла, но видоизменился. В сознании силласцев произошло наложение образа наследника Будды Шакьямуни, сложившегося из буддийских сутр и китайской иконографии, на образ хварана, прекрасного юноши 15-16 лет, что отразилось в скульптуре. От китайского облика остались украшения и благородные признаки: корона, браслеты, ожерелье и вытянутая мочка (которые сами китайцы позаимствовали у индийских изображений), а также поза и тонкое тело. И, в свою очередь, ассоциация с хваранами сделала силлаского Будду Грядущего вечно юным и прекрасным.

Более того, вера знати в то, что их сыновья смогут в следующей жизни стать хваранами, если на их гробнице установить статую Майтрейи, заставляла их вкладывать большие средства в создание скульптуры. Поэтому скульпторы Силла преуспели в создании изваяний Будды Грядущего. Эти произведения даже сейчас привлекают взгляд своей красотой и высокой техникой исполнения.

15. Richard D. McBride. *Domesticating the Dharma: Buddhist Cults and the Hwaôm Synthesis in Silla Korea*. // *History of Religions*. – Chicago: University of Chicago Press, 2012. Vol. 51, No. 4. P. 383.

### Список литературы

#### Источники:

Ирён. Оставшиеся сведения [о] трёх государствах (Самгук юса) / пер. с ханмуна, вступ. ст., коммент. Ю. В. Болтач, СПб.: ИД «Гиперион», 2018. – 896 с.

Сутра Проповеданная Буддой о Восхождении Бодхисаттвы Майтрейи на Небо Тушита // сайт проекта “Сутры Будды Шакьямуни” [Электронный ресурс]. – URL: [https://buddha-sutras.io.ua/s1732405/sutra\\_propovedannaya\\_buddoy\\_o\\_voshojdenii\\_bodhisattvy\\_maytreyi\\_na\\_nebo\\_tushita](https://buddha-sutras.io.ua/s1732405/sutra_propovedannaya_buddoy_o_voshojdenii_bodhisattvy_maytreyi_na_nebo_tushita) (дата обращения: 07.04.2020).

Чаккаватти Сиханада сутта. Львиный рык миродержца. [Электронный ресурс]. – URL: <https://dhamma.ru/canon/dn/dn26.htm> (дата обращения: 14.03.2020).

#### Литература на русском языке:

Курбанов С. О История Кореи: с древности до начала XXI века. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского Университета, 2009. – 744 с.

Тихонов В. М. История Кореи: В 2 т. Т. 1: С древнейших времен до 1904г. М.: Наталис, 2011. – 499 с.

#### Литература на английском языке:

Choe Yeonshik. The cult of the pure land of Maitreya in Paekche and Silla in the Three Kingdoms Period. // *Journal of Korean religions*. Seoul: Sogang university press, 2015. Vol. 6. No. 1.

Joseph M. Kitagawa. The career of Maitreya, with special reference to Japan // *History of religions*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981. Vol. 21, No. 2.

Lee Junghee. The Origins and Development of the Pensive Bodhisattva Images of Asia. // *Artibus Asiae*. Zurich: Artibus Asiae Publishers, 1993. Vol. 53, No. ¾.

Richard D. McBride. Domesticating the Dharma: Buddhist Cults and the Hwaôm Synthesis in Silla Korea. // *History of Religions*. Chicago: University of Chicago Press, 2012. Vol. 51, No. 4.

Richard D. McBride. Silla Buddhism and the Hwarang. Hawaii: University of Hawaii's Press, 2010. Vol. Wai Kam Ho. The Future Buddha Maitreya in a Northern Wei Stele // *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*. Cleveland: Cleveland Museum of Art, 1960. No 8.



Прошлое и будущее в пагодах  
Соккатхап и Таботхап

Период Объединенного Силла (668-935) можно назвать временем расцвета буддийского искусства на Корейском полуострове. Созданные тогда пагоды, монастыри и статуи и сейчас вызывают интерес у специалистов. В этой работе мы подробнее рассмотрим одно из этих произведений.

Речь пойдет о *Соккатхан* (кор. 석가탑, «пагода Шакьямуни») и *Таботхан* (кор. 다보탑, «пагода множества сокровищ») – двух пагодах-близнецах, «визитных карточках» *Пульгукса* (кор. 불국사, «монастырь буддийской страны»), одного из самых красивых и необычных буддийских монастырей на территории Южной Кореи. Обычно в корейских монастырях пагоды-близнецы выглядят одинаково, однако *Соккатхан* и *Таботхан* не похожи друг на друга. В нашей работе мы покажем, почему они такие разные. Мы опишем пагоды *Соккатхан* и *Таботхан*; рассмотрим причину и историю создания храма *Пульгукса*; объясним пагоды *Таботхан* и *Соккатхан* в контексте планировки храма; и ответим на главный вопрос.

### Описание пагод *Соккатхан* и *Таботхан*

Пагоды *Соккатхан* и *Таботхан* выглядят очень контрастно рядом друг с другом. Сложно сказать, что вызывает больший интерес: элегантная лаконичность *Соккатхан*, оригинальная сложность *Таботхан* или их сочетание. Однако не стоит забывать, что каждая из пагод заслуживает внимания не только, как часть необычного тандема, но и сама по себе. Потому что оба сооружения – прекрасный пример высокой техники мастеров Объединенного Силла.

Как уже было сказано, *Соккатхан* выполнена в лаконичном и сдержанном стиле (рис.1). По своему строению она мало чем отличается от обычных каменных пагод того времени. Она состоит из основания, трех ярусов и украшенной вершины.

*Соккатхан* выглядит довольно просто рядом с *Таботхан*, но это впечатление обманчиво. Если внимательно присмотреться к краям ярусов, то можно увидеть, что они представляют собой совершенно прямую линию. Однако из-за того, что по углам был добавлен острый выступ, создается впечатление, будто карнизы *Соккатхан* изогнуты вверх. Это придает пагоде



Рис. 1. Соккатхан, пагода Шакьямуни. Пульгукса, Кённджу

воздушности и невесомости<sup>1</sup>.

Помимо необычных ярусов также следует обратить внимание на вершину пагоды, украшенную восьмью лотосами. Скорее всего, эти диски в виде лотосов, «нанизанные» на вершину, соответствуют «алмазному трону»<sup>2</sup>. Согласно одной из сутр, «алмазный трон бутона» – это основа, которая охраняет от соблазнов и злобы этого мира бодхисаттву, пока он стремится стать Буддой. Именно восседая на ней, Будда Шакьямуни достиг просветления. То есть, пагода может символизировать как и любого бодхисаттву, так и самого Гаутаму Шакьямуни<sup>3</sup>.

Если *Соккатхан* выглядит, как классическая пагода Объединенного Силла, то *Таботхан* (рис.2) представляет собой необычное архитектурное сооружение как для того времени, так и для последующих периодов истории Кореи.

Пагода стоит на квадратном основании. К центру каждой стороны основания ведет лестница, по бокам которой расположены колонны. Всего у *Таботхан* пять ярусов, они все имеют разную форму и поддерживаются несколькими колоннами. На втором и третьем ярусе присутствуют низкие ограждения. В центре пагоды стоит колонна, которая проходит вверх сквозь все сооружение. Вершину пагоды венчают пять дисков в виде лепестков лотоса.

Чем же была вызвана необходимость такого нестандартного подхода? Обратимся к истории храма *Пульгукса*.

### История создания храма *Пульгукса*

Храм *Пульгукса* был построен по заказу монаха Ким Дэсона в 751 году. Согласно сохранившимся документам, монах задумал строительство в память о своих родителях. Настолько грандиозной постройкой он хотел почтить не только предков из своей нынешней жизни, но и из прошлой. Однако, Ким Дэсон не смог увидеть *Пульгукса* законченным: он умер до конца строительства, и завершение проекта взяло на себя государство. Строитель-



Рис. 2. Таботхан, пагода Многочисленных Сокровищ. Пульгукса, Кённджу

1. Yu Hong-june. Smiles of the Baby Buddha. – Seoul: Changbi Publishers, Inc, 1999. P. 78.

2. Go Yuseop. A Study of Korean Pagodas. – Seoul: Jogye Order of Korean Buddhism, 2017. P. 175.

3. Go Yuseop. Op. cit. P. 175.



ство заняло больше тридцати лет<sup>4</sup>.

*Пульгукса* строился во время правления вана Кёндока, который, стремясь повысить свой авторитет среди подданных и укрепить власть, строил монументальные буддийские сооружения<sup>5</sup>. Помимо этого, в «Самгук юса» сохранились записи, согласно которым Кёндок покровительствовал буддизму в надежде на то, что у него наконец-то появится сын, наследник престола.

Из этого можно сделать вывод, что *Пульгукса* хотели построить по трем причинам: монах Дэсон желал почтить память прошлых родителей и нынешних, а ван Кёндок надеялся, что высшие силы даруют ему сына. Таким образом, храм сочетает в себе три времени: прошлое (родители из прошлой жизни), настоящее (родители из нынешней жизни) и будущее (еще не родившийся ребенок).

### Планировка храма

*Пульгукса* можно разделить на три части:



Рис. 3. Схема храма Пульгукса, Кёнджу

**Тэунчжон** (зал Шакьямуни), центр храма, символизирует мир Шакьямуни. Именно там находятся *Соккатхан* и *Таботхан*.

**Кыннакчжон** (зал Рая) - символизирует Рай.

**Пирочжон** (зал Ваирокана) - символизирует мир правды<sup>6</sup>. (рис.3)

Планировка *Пульгукса* отражает философию буддийского учения, которая учит, что есть просветленные учителя – Будды, есть образ Рая (Нирва-

ны), которого можно достигнуть и есть всеобъемлющая правда (карма). Помимо этого душа существует в прошлом, в настоящем и в будущем. В этом храме все аспекты сосуществуют и представляют собой мир буддизма.

Во время строительства *Пульгукса* в Китае господствовали идеи буддийской школы Тяньтай<sup>7</sup>, в которой важное место занимала «Лотосовая сутра». В этом произведении описывается, как Шакьямуни Будда, сочувствующий всем живущим, излагает Дхарму. Считается, что именно благодаря этой сутре получили свое распространение храмы с двумя идентичными пагодами<sup>8</sup>.

В отношении храма *Пульгукса* это предположение кажется наиболее правдоподобным, так как на бронзовом диске рядом с пагодой *Таботхан* выгравировано изображение двух сидящих рядом Будд. Скорее всего, это изображение отсылает нас к 11 главе сутры, которая называется «Видение драгоценной ступы». В этой главе, когда еще живой Будда Шакьямуни начинает излагать «Лотосовую сутру», из ниоткуда вырастает пагода тысячи драгоценностей. В ней восседает давно отошедший в иной мир Будда Многочисленные Сокровища, который перед просветлением пообещал, что явится в виде ступы везде, где будут декларировать Лотосовую сутру, чтобы послушать. Когда Будда Многочисленные Сокровища наконец являет свое тело присутствующим, он предлагает Шакьямуни воссесть вместе с ним в ступе. Две стоящие рядом пагоды символизируют Будду Многочисленные Сокровища и Будду Шакьямуни за мгновение до того, как они воссели вместе<sup>9</sup>.

Если до этого были сомнения в том, можно ли однозначно интерпретировать пагоду *Соккатхан*, как олицетворение Шакьямуни, то теперь ясно, что таков был замысел создателей. На это указывает простота сооружения: лаконичность и сдержанность пагоды напоминают об иконографии Учителя, в которой нет излишеств.

Следуя легенде из «Лотосовой сутры», если *Соккатхан* – это Будда Шакьямуни, то тогда *Таботхан* – это Будда Многочисленные Сокровища, явившийся в виде ступы, чтобы послушать свое любимое произведение. Можно было бы сказать, что *Таботхан* выглядит так необычно именно потому, что символизирует обильно украшенную Ступу Многочисленных Сокровищ. Однако от других пагод *Таботхан* отличают не столько украшения, сколько форма. Следовательно, приведенное выше объяснение не работает.

Согласно концепции *Пульгукса*, пространство храма и элементы внутри него символизируют единство прошлого, настоящего и будущего. Пагода *Соккатхан* отображает настоящее – ее форма соответствует своему времени, и сама она символизирует Шакьямуни Будду, который на момент «Лотосовой сутры» еще жив и пребывает в настоящем.

7. Tiantai School in Encyclopedia of Buddhism. [Электронный ресурс]. – URL: <https://encyclopediaofbuddhism.org/wiki/Tiantai> (дата обращения: 16.12.19).

8. Go Yuseop. Op. cit. P. 77.

9. Ibid. P. 78.

4. Yu Hong-june. Op. cit. P. 55.

5. Ibid. P. 56.

6. Yoo Meong-jong. Temples of Korea. – Seoul: Discovery Media, 2009. P. 24.

В этом случае *Таботхан* может отражать либо прошлое, либо будущее. Поскольку Будда Многочисленные Сокровища, которого символизирует пагода, на момент событий сутры, уже давно отошел в Нирвану, достигнув просветления, значит, он остался в прошлом. Следовательно, *Таботхан*



Рис. 4. Ступа в Санчи

символизирует прошлое и истоки ее образа нужно искать тоже в прошлом.

Буддизм пришел в Корею из Китая, а в Китай – из Индии, соответственно, нужно проводить аналогии с сооружениями, возводившимися раньше на территории этих двух стран. В Китае пагоды – постройки башенного типа<sup>10</sup>, они не похожи по форме на *Таботхан*.

Некоторые специалисты считают, что пагода Тысячи Сокровищ создана по тому же типу, по которому создавали ступы в Индии в период *Махасангхика виная* (ок. III века до н.э.)<sup>11</sup>. Для того, чтобы проверить, так ли это, нужно сравнить *Таботхан* с одной из самых древних ступ в Индии, созданной по методу *Махасангхика виная* – ступой в Санчи.

Ступа в Санчи состоит из полукруглого купола (анда), усеченного на вершине, и тропы, огороженной перилами медхи, которая опоясывает ступу. (рис.4,5) Эта тропа возвышалась над землей, и взойти на нее можно было, поднявшись по двум лестницам, находящимся с южной стороны.

Помимо перил *медхи*, есть еще стена на уровне земли, которая прерывается четырьмя воротами, расположенными ровно по четырем сторонам света. Эти ворота богато украшены по сравнению со всей остальной постройкой: сохранились изображения четырех важнейших эпизодов из жизни Будды, животных, цветочного орнамента, людей и богов.

На вершине ступы – еще одни перила, расположенные квадратом, а на макушке – шпиль, на который «нанизаны» три диска. Каждый последующий диск меньше предыдущего<sup>12</sup>.

У *Таботхан*, как у Ступы в Санчи, есть лестницы, но они находятся не

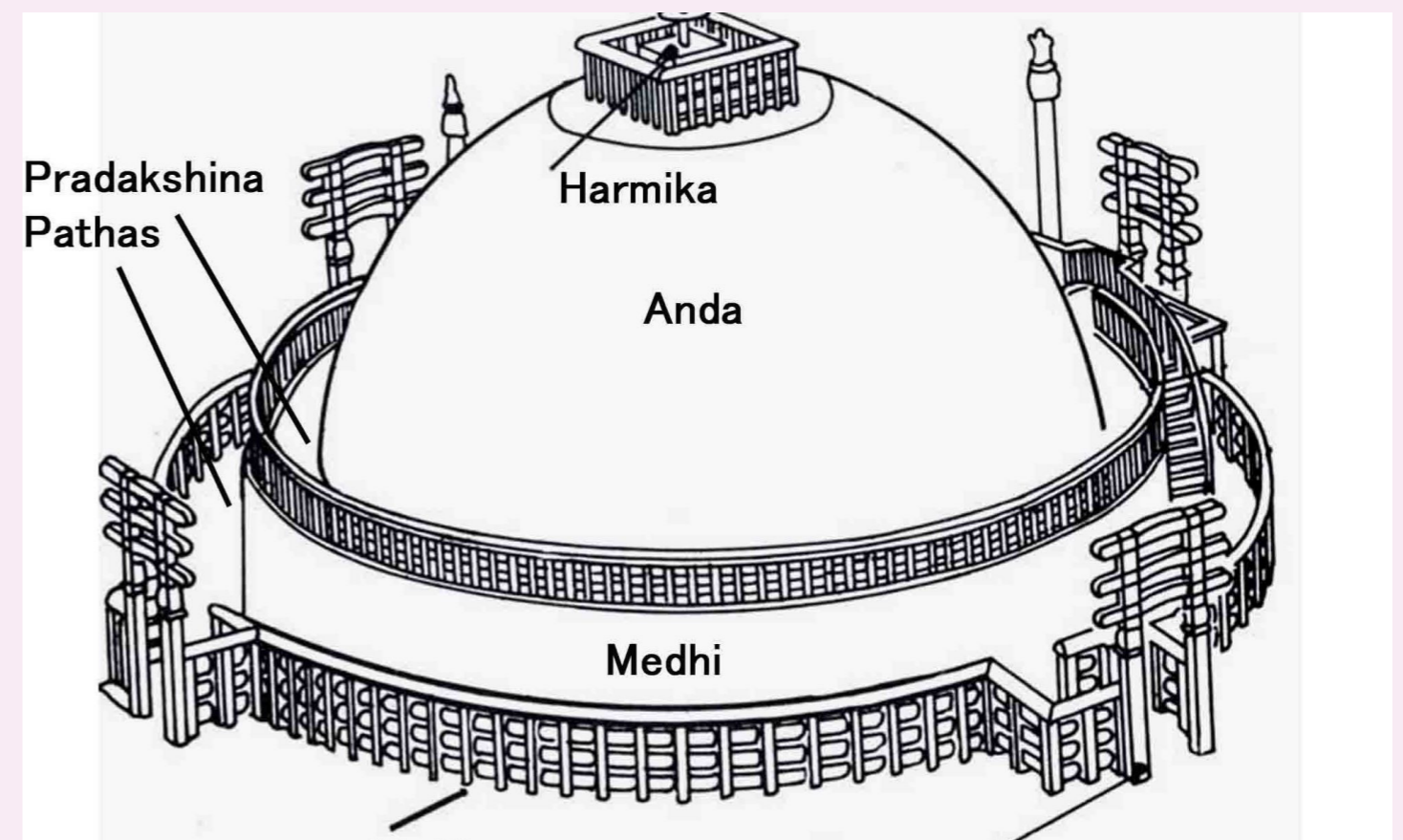
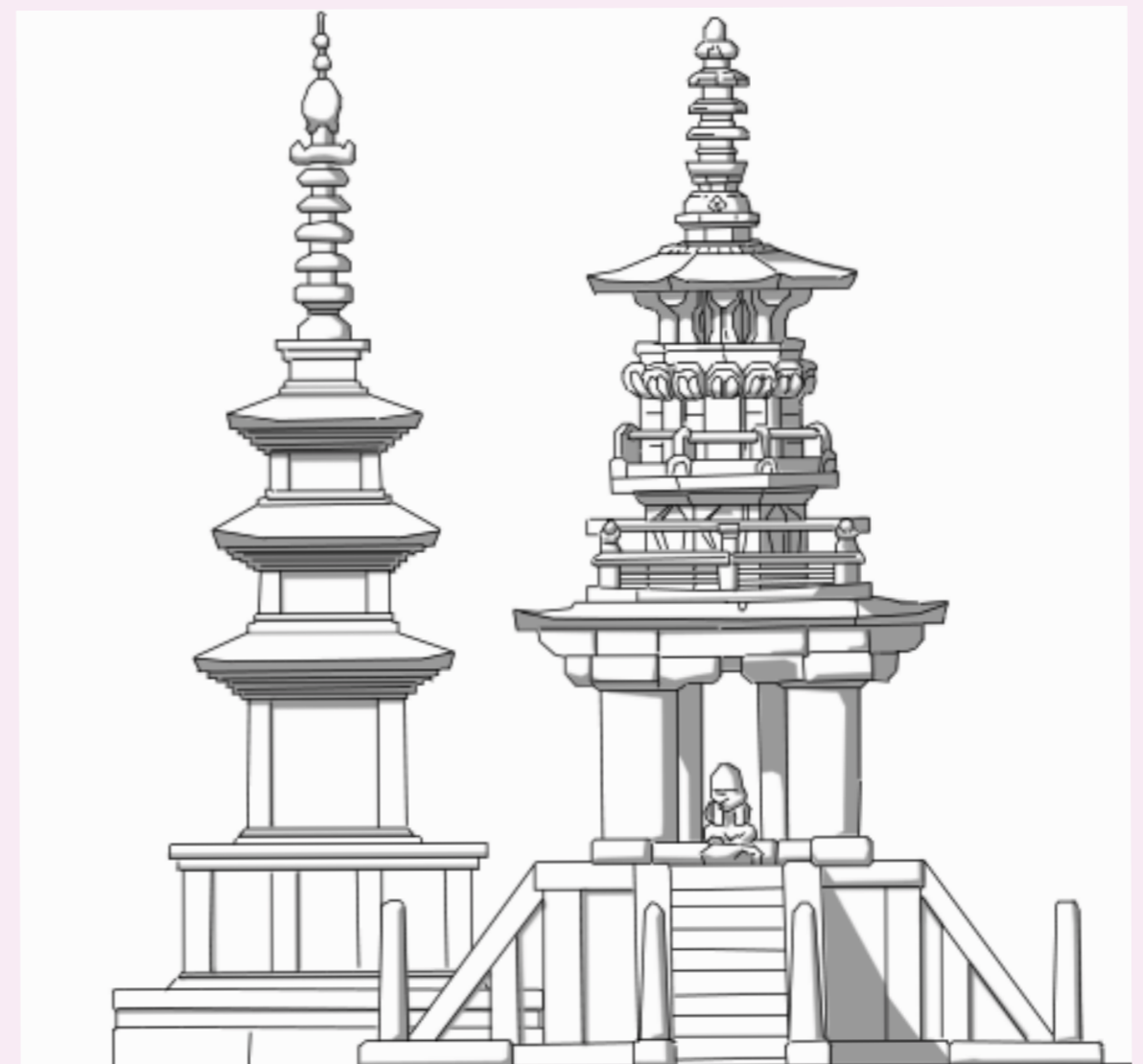


Рис. 5 и 6 схема Таботхан и Ступы в Санчи

10. Белозёрова В. Г. Традиционное искусство Китая. Том 1. Неолит – IX век. – М.: Липрес, 2017. С. 217.

11. Go Yoseop. Op. cit. P. 179.

12. Marshall J. A Guide to Sanchi. Calcutta: superintendent government printing, 1918. P. 31-35.

с одной стороны, а со всех четырех. При этом, по бокам каждой лестницы находятся столбы – *Таботхап*, как и индийская ступа, стоит в окружении четырех ворот. Однако, эти ворота не соединены между собой стеной, в отличие от тех, которые стоят в Санчи.

Ступа в Санчи «опоясана» двумя перилами: круглыми ближе к основанию и квадратными наверху. У пагоды *Таботхап* есть похожие перила, но расположенные в другом порядке: ограда в форме квадрата находится на нижнем ярусе, а восьмиугольная, больше похожая на круг, – на верхнем. Завершает Ступу шпиль с тремя дисками, а пагоду – сложно украшенная вершина.

Ступа в Санчи выглядит, как полусфера. У пагоды Тысячи Сокровищ, очевидно, нет такой же обтекаемой формы. Но из-за массивных лестниц, визуально увеличивающих периметр основания, и размеров ярусов создается ощущение округлости пагоды. Если визуально соединить крайние точки периметров основания, среднего квадратного яруса и самого высокого восьмиугольного яруса, то сооружение принимает овальную, обтекаемую форму.

Таким образом, основные элементы, которые отсутствуют в других пагодах, но ясно выражены в *Таботхап* (лестницы, ворота, перила на ярусах), пусть и не четко дублируют, но вполне совпадают с основными элементами Ступы в Санчи. Мастера, создававшие *Таботхап*, могли подражать индийской ступе. Это подтверждает догадку о том, что пагода Тысячи Сокровищ символизирует собой прошлое.

### Выводы

Пагоды *Таботхап* и *Соккатхап* являются визуальной репрезентацией философии храма *Пульгукса*, согласно которой прошлое, настоящее и будущее связаны и находятся в одном и том же пространстве.

*Соккатхап* символизирует Будду Шакьямуни, который на момент «Лотосовой сутры» все еще пребывает в чувственном мире. Это строение выражает собой настоящий момент, и именно поэтому выглядит, как классическая пагода своего времени.

*Таботхап*, наоборот, символизирует Будду Тысячи Сокровищ, который, согласно сутре, жил раньше Шакьямуни. Эта пагода является символом прошлого, что подчеркнуто ее формой – она очень напоминает первые ступы, появившихся на территории Индии в III веке до н.э. (ступа в Санчи).

Таким образом, обе пагоды являются выражением разных времен (прошлого и настоящего), чем и объясняются разительные отличия в их облике.

### Список литературы

#### Источники:

Ирэн. Оставшиеся сведения [о] трёх государствах (Самгук юса) / пер. с ханмуна, вступ. ст., коммент. Ю. В. Болтач. СПб.: ИД «Гиперион», 2018. – 896 с.

Сутра о бесчисленных значениях. Сутра о Цветке Лотоса Чудесной Дхармы.

Сутра о постижении деяний и Дхармы бодхисаттвы Всеобъемлющая Мудрость / пер. с кит. и комм. А. Н. Игнатович. М.: Янус-К, 1998. – 560 с.

#### Литература на русском языке:

Белозёрова В. Г. Традиционное искусство Китая. В 2 т. Т. 1. Неолит – IX век. – М.: Литрес, 2017. – 648 с.

#### Литература на английском языке:

Tiantai School in Encyclopedia of Buddhism. [Электронный ресурс]. – URL: <https://encyclopediaofbuddhism.org/wiki/Tiantai> (дата обращения: 16.12.19).

Go Yuseop. A Study of Korean Pagodas. Seoul: Jogye Order of Korean Buddhism, 2017. – 469 p.

Marshall J. A Guide to Sanchi. Calcutta: superintendent government printing, 1918. – 239 p.

Yoo Meong-jong. Temples of Korea. Seoul: Discovery Media, 2009. – 155 p.

Yu Hong-june. Smiles of the Baby Buddha. – Seoul: Changbi Publishers Inc, 1999. – 268 p.



# ШТА

Пещерный храм Соккурам как синтез  
архитектурных традиций соседних  
государств

Буддизм проник на территорию Кореи в IV веке. Пещерный храм *Соккурам* (кор. 석굴암) (рис.1), созданный в VIII веке в городе Кёнчжу<sup>1</sup>, является одним из значимых для буддизма произведений искусства. Этот храм был построен в период расцвета культуры Объединенного Силла<sup>2</sup>. *Соккурам* содержит в себе принципы возведения храмов, которых придерживались мастера соседних стран. Этот факт говорит о тесных связях Корейского полуострова с другими государствами. Про храм написано множество работ, но на данный момент не хватает сравнения принципов строительства *Соккурама* с храмами соседних стран. В данной работе будет предпринята попытка сравнить *Соккурам* с буддийскими сооружениями, построенными в Афганистане, Индии и Китае, что позволит выявить особенности корейского храма.



Рис.1 - Соккурам

*Соккурам* был построен по указу Кима Дэсона<sup>3</sup> (кор. 김대성, 700-774). По данным «*Самгук юса*»<sup>4</sup> (кор. 삼국유사, «Хроники трех королевств»), в 751 году Ким Дэсон заказал строительство *Пульгукса*<sup>5</sup> (кор. 불국사, «Монастырь буддийской страны»). В книге утверждается, что Ким Дэсон построил храм *Пульгукса* для родителей из настоящей жизни, а *Соккурам* посвящен родителям из прошлой жизни. Ким Дэсон умер раньше, чем была завершена работа, строительство храма *Пульгукса* и пещеры *Соккурам* были завершены королевской семьей к 774 году.

Прежде всего, стоит отметить, что *Соккурам* является единственной искусственной каменной пещерой в мире. В то время как горы Индии, Центральной Азии и Китая, обычно состоящие из известняка, благоприятны для возникновения пещер, горы Силла были гранитными. Именно поэтому корейские мастера создали искусственную пещеру, собрав ее из гранитных плит и покрыв землей. *Соккурам* состоит из прямоугольного аванзала и ротонды. Ротонда имеет куполообразный потолок: для строительства пещеры требовалось обрезать и подогнать под один размер множество громоздких и тяжелых камней, что говорит о мастерстве жителей Силла. Таким образом, 1300 лет назад жители Силла обладали высоким уровнем мастерства и

знаний, которые позволили возвести столь сложную конструкцию<sup>6</sup>.

Представления жителей Силла о том, как выглядели земля и небо, отражаются в архитектуре *Соккурам*. Аванзал в *Соккурам* имеет прямоугольную форму, символизирующую землю, а главная ротонда, сделанная в форме круга, представляла собой небо. В храме изображено 38 божеств, включая главного – сидящего Будду. Изначально в *Соккурам* было 40 буддийских изображений, но два из них были украдены японцами в колониальную эпоху (1910-1945). Во внутренней камере находится гранитная статуя Будды Шакьямуни<sup>7</sup> высотой 3,26 метра. Он сидит, скрестив ноги, на большом круглом пьедестале высотой 1,6 метра и смотрит на восток, тем самым обеспечивая защиту от вторжения через Восточное море, в том числе и японских пиратов, которые нападали во времена строительства храма. Будда принимает позу дхьяна мудра<sup>8</sup>, положив левую руку на левое бедро. Его правая рука лежит на правом колене, пальцы вытянуты в жесте бхумиспарша мудра<sup>9</sup>. Стена внутренней камеры образована симметрично расположенными прямоугольными плитами высотой 1,6 м. На них были нанесены изображения трех бодхисатв (Манджушри<sup>10</sup>, Самантабhadра<sup>11</sup> и Авалокитешвара<sup>12</sup>), двух дэвов (Брахма<sup>13</sup> и Индра<sup>14</sup>) и десяти учеников.

Прототипы формы залов *Соккурам* можно найти в храмовой архитектуре Индии и Китая. Схожими чертами являются: использование квадратного входа, маленькой круглой прихожей. Подобная схема использовалась в храмах, возведенных на полигоне Бамиан в Афганистане в VII–VIII веках. Существует версия о том, что корейские монахи были в регионе Бамиан во время путешествия по Южной Азии, однако нет доказательств того, что монахи вернулись обратно в Корею. Между Силла и северо-западной частью Индии могли существовать прямые связи, учитывая масштабы внутри азиатской дипломатии того времени<sup>15</sup>. Существует высокая вероятность того,

6. Yoo Myeong-jong. *Temples of Korea: Korea Buddhism, 17 Temples of Korea, Buddhism Terms*. Seoul: Discovery Media, 2009. P. 16.

7. Будда Шакьямуни (санскр. गौतमबुद्ध, «Пробужденный мудрец из рода Шакья») — духовный учитель, легендарный основатель буддизма.

8. Мудра Дхьяна (санскр. ध्यान, «медитация, концентрация») — мудра медитации, сосредоточенности. Обе руки покоятся внизу живота ладонями вверх, распрямленные пальцы правой руки над распрямленными пальцами левой, большие пальцы рук касаются друг друга, формируя «мистический треугольник».

9. Мудра Бхумиспарша (санскр. भूमिसिपर्श, «касание земли») олицетворяет Будду, берущего землю в свидетели. Правая рука касается земли кончиками пальцев рядом с правым коленом, либо же только указательным пальцем, опущенным вниз и касающимся земли, с левой рукой, обычно покоящейся на верхней части левого бедра, ладонью, развернутой вверх.

10. Манджушри (санскр. मञ्जुश्री, «великолепная слава») — в буддизме Махаяны и ваджраяны бодхисатва, «хранитель Рая на Востоке», легендарный сподвижник Будды Гаутамы. Манджушри — проводник и учитель будд прошлого, духовный отец бодхисатв.

11. Будда Самантабhadра (санскр. समन्तभद्र; «Всеблагой») — будда Дхармакайи, будда измерения пустотной природы ума.

12. Авалокитешвара (санскр. अवलोकितेश्वर, «Владыка взирающий») — бодхисатва, воплощение бесконечного сострадания всех будд.

13. Брахма (санскр. ब्रह्मा) — бог творения в индуизме.

14. Индра (санскр. इन्द्र) — властелин Сварги (рая), где царит радость ментального и физического бытия и отсутствует смерть.

15. Lee Soyoung, Leidy Denis Patry. *Silla: Korea's Golden Kingdom*. N.Y.: Metropolitan Museum of Art, 2013. P. 165.

1. Кёнчжу (кор. 경주시) — город, один из основных туристических центров Южной Кореи. Расположен в юго-восточной части провинции Кенсан-Пукто на берегу Японского моря.

2. Объединенное Силла (кор. 신라의 삼국통일) — государство, существовавшее на Корейском п-ове в период с 668 по 936 гг.

3. Ким Дэсон - премьер-министр Объединенного Силла при Кёндок-ване.

4. «Самгук юса» (кор. 삼국유사) — собрание легенд, преданий и исторических записей, относящихся к Трем государствам Кореи (ё, Пэкче и Силла), а также к другим периодам и государствам до, во время и после периода Трех государств.

5. Пульгукса (кор. 불국사) — буддийский монастырь в провинции Кёнсан-Пукто, в городе Кёнджу.

что за основу построения *Соக்குрам* мастера Силла могли взять планировку храма из Афганистана (рис.2,3). Но для Афганистана свойственно наличие нескольких гротов (рис.4), в то время как в Силла было создано лишь одно помещение, в оформлении которого проглядываются мотивы, свойственные храмам Бамиана. Форма помещения *Соக்குрам* похожа на пещеры возле Малого Будды (рис.5).

Пещера номер 11 имеет восьмиугольный план и куполообразный потолок (рис.6). Стены были ярко расписаны, однако бамианские фрески были серьезно повреждены во время Гражданской войны (1996-2001). Тем не менее, потолок сохранил очертания ранее расписанных контуров (рис.7). Можно предположить, что фактурность потолка *Соக்குрам*, созданная за счет особого способа наложения балок, создает тот же эффект, что и в пещере Бамиан (рис.8).

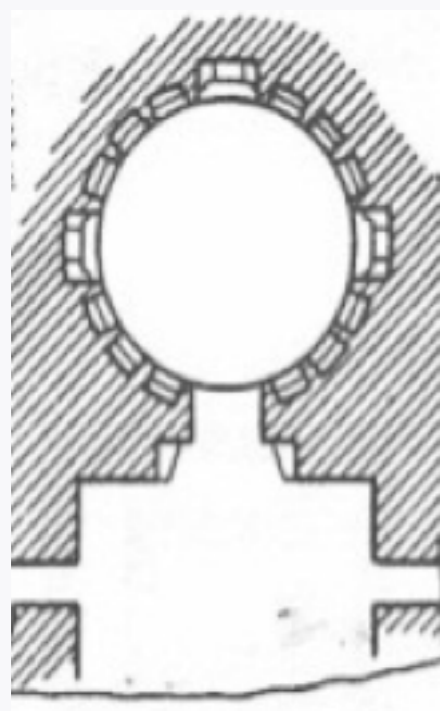


Рис.2. План храма Бамиан

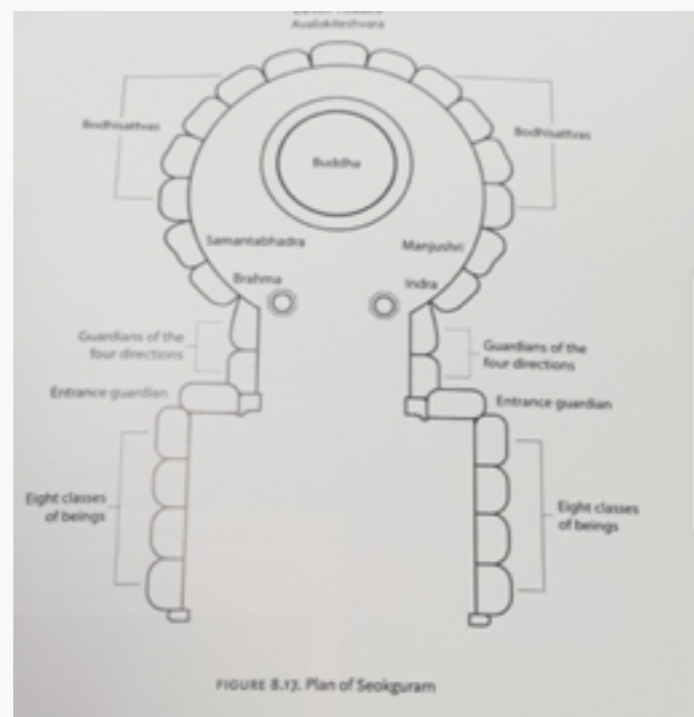


Рис.3. План храма Соக்குрам

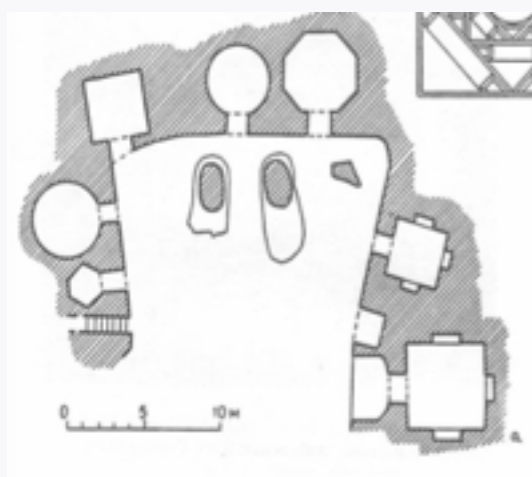


Рис.4. Планировка храма Бамиан

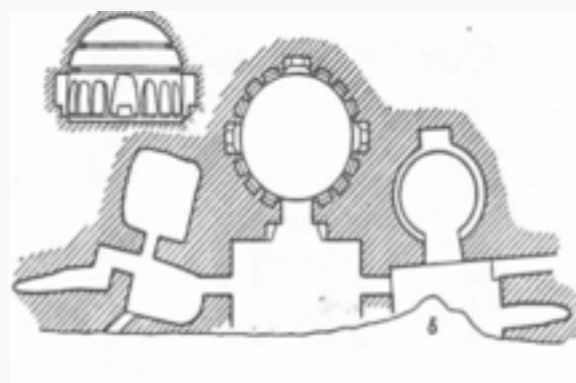


Рис.5. Гроты Бамиана возле Малого Будды



Рис.6. Пещера 11

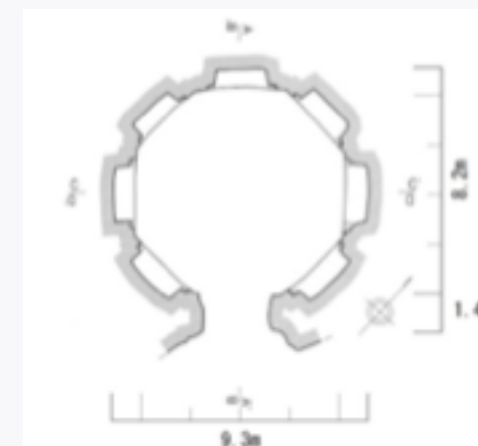


Рис.7. Потолки в пещере 11



Рис.8. Потолок Соக்குрам

Буддизм зародился в Индии, поэтому стоило ожидать, что корейские мастера прибегнут к заимствованию традиции возведения храмов у мастеров Индии. Искусствоведы выделяют несколько храмов, с которыми сравнивают *Соккурам*, остановимся на его сравнении с храмом Эллары<sup>16</sup>. В этой местности располагается всего 34 буддистских, индуистских и джайнских пещеры. На входе в буддийские пещеры мы видим защитников-инвансан (кор. 인왕상) (рис.9), которых можно встретить и на входе в *Соккурам* (рис.10). Храмы Индии шокируют изобилием колонн, которые плавно перетекают в арочный потолок (рис.11). Однако в *Соккурам* можно отметить лишь две колонны на входе, которые формируют единственную арку (рис.10). Помимо указанных фактов важно обратить внимание на то, что центральная статуя Будды Шакьямуни в *Соккурам* внешне отличается от индийской, потому что канонический образ Будды-индуса принял внешность, схожую с жите-

16. Эллора (маратх. वेरूळ) — деревня в индийском штате Махараштра, около 30 километров западнее города Аурангабад.

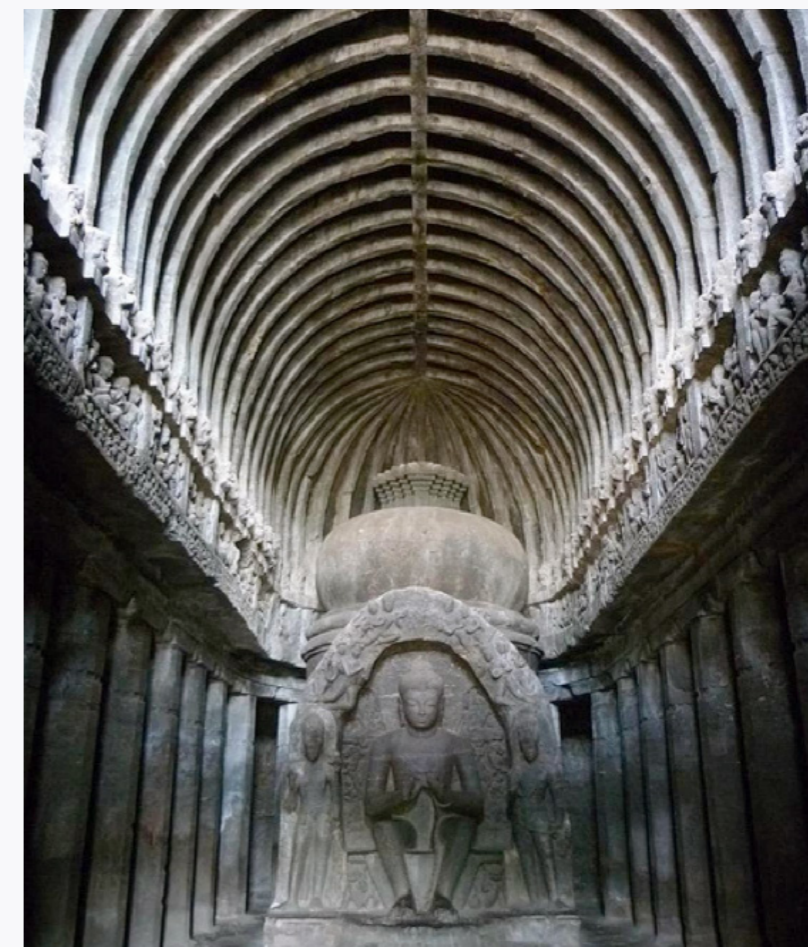


Рис. 11. Колонны и потолки храма Эллары

лями Восточной Азии. Однако архаты, располагающиеся позади центральной статуи, наоборот, внешне схожи с индусами (рис.12).

Китай имел тесные связи с Объединенным Силла, поэтому в *Соккурам* можно проследить черты влияния и Китая. В качестве сравнения возьмем буддийские пещерные храмы Сянтаншань<sup>17</sup>. Сянтаншань состоит из 36 пещер, которые делят на три группы: Северная, Южная и Сяосянтаншань. Остановимся на пещере номер 9 или «Северной пещере» из Северной группы<sup>18</sup>. Внутри пещеры по центру стоит колонна, на трех сторонах которой во всех нишах, кроме задней, располагаются Будды трех времен (рис.13); возле каждого из них расположена пара бодхисатв. Сравнивая статуи Шакьямуни из *Соккурам* и из Сянтаншань, можно заметить большую схожесть во внешности Будды (рис.14), чем при сравнении с афганскими и индийскими статуями. Ниши, высеченные в стенах, есть и в *Соккурам*, однако в отличие от китайского храма, в них помещены бодхисатвы (рис.15), а вместо центральной колонны расположена статуя Шакьямуни. Китайский храм изобилует узорами тройных лотосов (рис.16). Ореол позади Будды ярко расписан красками

17. Сянтаншань – пещерные храмы, расположенные к юго-западу от Ханьдяня на склонах Барабанной горы.

18. Андросенко, Р.А. Пещерные храмы Сянтаншань // Сборник материалов конференции «Китай и соседи». Институт Восточных Рукописей РАН. СПб, 2016. С. 8.



Рис. 9. Инвансан в храме Эллары



Рис. 12. Пример архата в Соккурам



Рис. 10. Инвансан и колонны на входе в Соккурам

(рис.14). В Соккурам же стены представляют собой блоки, на которых изображены буддийские божества, а в оформлении помещения отсутствуют краски.



Рис. 13. Будды в нишах храма Сянтаншань



Рис. 14. Шакьямуни в Сянтаншань



Рис. 15. Ниши с Бодхисатвами



Рис 16. Тройные лотосы на стенах Сянтаншань

Итак, все рассмотренные нами пещерные храмы имеют общую особенность – куполообразный потолок. Однако, в отличие от остальных пещер, Соккурам был искусственно создан мастерами Силла. Центральной фигурой во внутреннем убранстве является статуя Будды Шакьямуни. Соккурам соединил в себе черты каменного зодчества близлежащих стран и стал наглядным примером, доказывающим тесные связи Объединенной Силла с другими азиатскими странами. Однако силлаские мастера не остановились на простом заимствовании особенностей храмов соседних стран. Они создали храм в соответствии с природными условиями Корейского полуострова. В нем отразились особенности мировоззрения силласцев. Можно смело утверждать, что Соккурам является уникальным произведением искусства не только корейской, но и мировой архитектуры.

## Список литературы

### Источники:

- Всеобщая история архитектуры. Том 1. – М.: Стройиздат, 1970.  
 Коллекция Музея Бамиан [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.mukogawa-u.ac.jp/~bamiyan/exhibition/exhibition.html> (дата обращения: 12.12.2019).  
 Пещерные храмы Эллары [Электронный ресурс]. – URL: <https://countryscanner.ru/peshhernye-khramy-yellory/> (дата обращения: 04.11.2019).

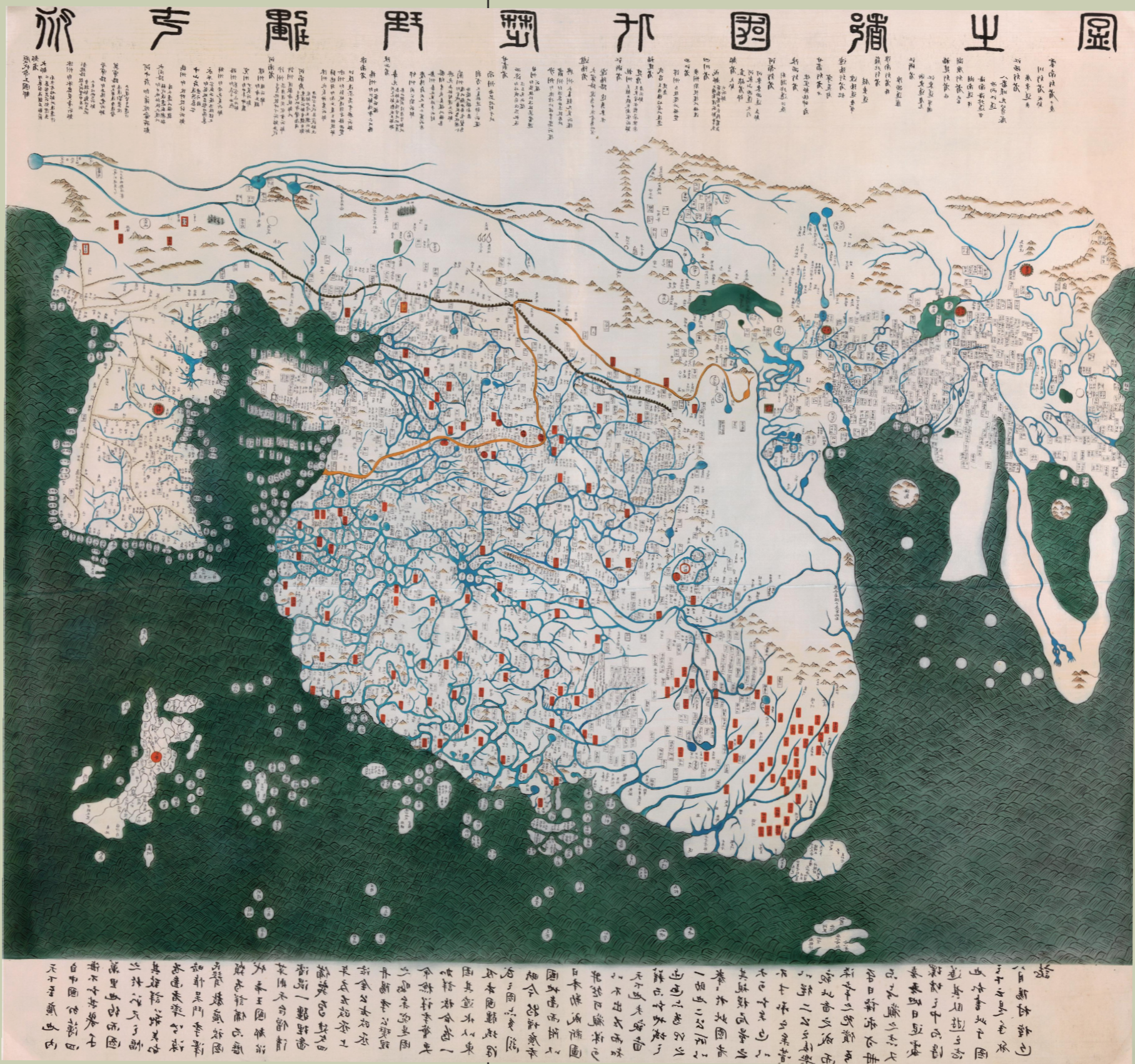
### Литература на русском языке:

- Андросенко, Р.А. Пещерные храмы Сянтаншань // Сборник материалов конференции «Китай и соседи». Институт Восточных Рукописей РАН. – СПб, 2016. С. 6-10.  
 Воронина, В.Л. Архитектура Афганистана. – М.: Стройиздат, 1970. - 512 с

### Литература на английском языке:

- Lee Soyoung, Leidy Denis Patry. Silla: Korea's Golden Kingdom. – N.Y.: Metropolitan Museum of Art, 2013. - 240 p.  
 Yoo Myeong-jong. Temples of Korea: Korea Buddhism, 17 Temples of Korea, Buddhism Terms. – Seoul: Discovery Media, 2009. - 155 p.





XV

Каннидо – самая старая корейская карта мира

С самых ранних времен географические карты являются неотъемлемой частью жизни человека<sup>1</sup>. Они позволяют ориентироваться в пространстве и дают обобщенное представление о поверхности Земли. Благодаря картам, нарисованным в различные исторические периоды, мы можем узнать, какое у людей было представление о мире, или же о том, какие государства существовали ранее. Данная работа посвящена первой корейской карте мира, которая была создана в XV веке.

Карта носит название *Ёктэ чживанг хонил каннидо* (кор. 역대지왕혼 일강리도), что в переводе означает «Карта исторических императоров, королей, объединенных границ и ландшафтов». Также она известна и под другим названием – *Хонил канни ёктэ кукточжи* (кор. 혼일강리역대국도지), «Карта объединенных регионов, территорий и исторических стран и столиц», далее карта будет упоминаться как *Каннидо* (кор. 강리도). Карта была

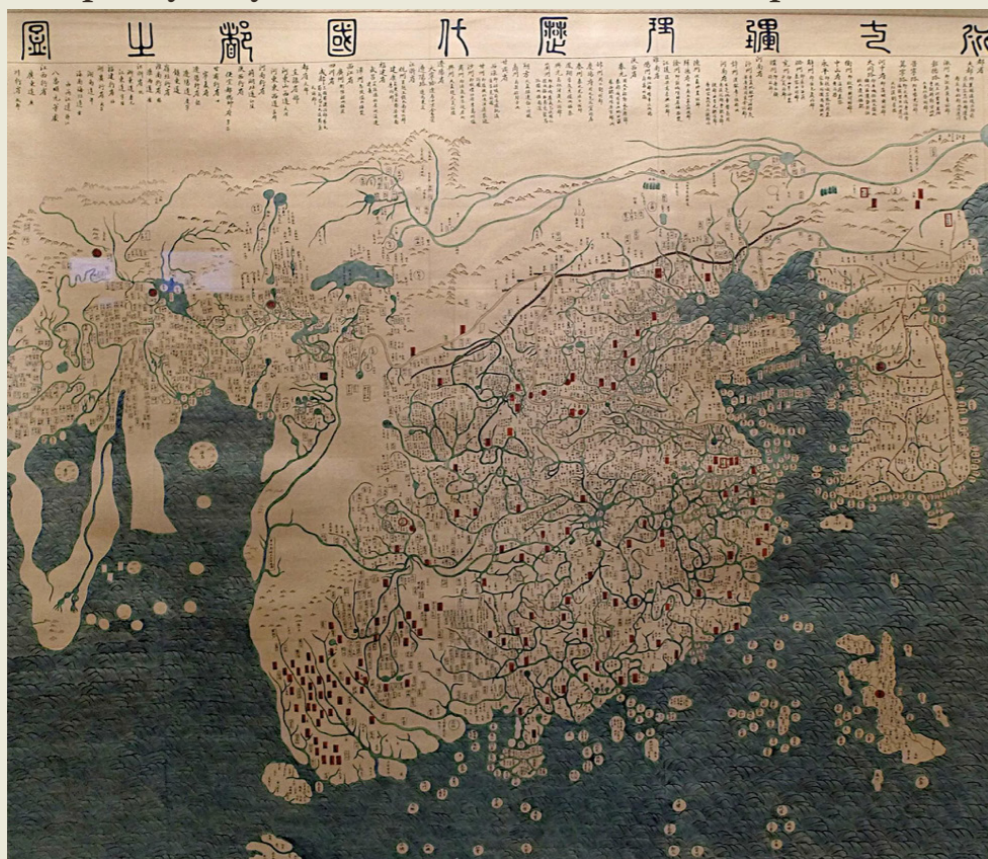


Рис.1 Карта Каннидо «Рюоку», вторая половина XV в.

создана в 1402 году во времена правления вана Тхэджона (кор. 태종, 1400–1418)<sup>2</sup> и является старейшей работой, сохранившейся в восточноазиатской картографической традиции<sup>3</sup>. Авторами карты *Каннидо* являются Ли Хве

1 Фархутдинова Д.Р. Значение и использование географических карт // *Международный научный журнал «Символ науки»* №16-3, 2016. Стр 281. [Электронный ресурс] <https://cyberleninka.ru/article/n/znachenie-i-ispolzovanie-geograficheskikh-kart/viewer> Дата обращения: 09.05.2020.

2 Тхэджон (кор. 태종) (1367 – 1422) — правитель корейского государства Чосон. Правил с 1400 по 1418 годы.

3. Kenzheakhmet N. *The place names of Euro-Africa in the Kangnido* // Astana: University Astana, 2017. P. 107.

(кор. 이회, 1354–1409)<sup>4</sup> и Квон Гын<sup>5</sup> (кор. 권근, ?? – ??)<sup>6</sup>.

Оригинала карты, нарисованной в 1402 году, не сохранилось, однако в Японии существуют две ранее написанные копии *Каннидо*. Одна из данных копий хранится в Библиотеке Омия в университете Рюоку (г. Киото), а другая в храме Хонкодзи<sup>7</sup> (г. Симабара). Карта *Каннидо* «Рюоку» (рис. 1) является более ранней копией, она была создана в 1470-х годах, и считается более детально проработанной<sup>8</sup>. Мы рассматриваем карту *Каннидо* «Рюоку», поскольку она считается более точной копией.

Карта *Каннидо* «Рюоку» была написана на шелке цветными красками, размер которого составляет 164 x 171,8 см. На карте представлено 4 428 топонимов вместе с надписями, а также оригинальное предисловие одного из авторов карты – Квон Гына<sup>9</sup>. Предисловие расположено в нижней части *Каннидо* «Рюоку». Ниже приведена важная часть данного предисловия:

«Мир очень широк. Мы не знаем, сколько десятков миллионов ли<sup>10</sup> существует от центра Китая до внешних границ четырех морей, но при сжатии и отображении их на листе фолианта размером в несколько футов действительно трудно достичь точности; вот почему [в результате карты] картографов обычно были либо слишком неточными, либо слишком упрощенными. Но Шин Чао Куан Пэй Тю [Карта обширного охвата громкого учения [цивилизации]] Ли Цзэмина из Умэня является одновременно детальной и всеобъемлющей; в то время как для преемственности императоров и королей сквозь время Хунь-ай Чжан-ли Тю [Карта интегрированных регионов и территорий], составленная тяньтайским<sup>11</sup> монахом Цин Цзюнем, является детальной и завершённой. В 4-й год эпохи Цзяньвэнь<sup>12</sup> (1402 г.) левый министр Чин [Ши-Хэн] из Санчжу и правый министр Ли [Му] из Тяняна в моменты отдыха от своих руководящих обязанностей провели сравнительный анализ этих карт и приказали Ли Хуэй, военнослужащему, тщательно сопоставить их и затем объединить в одну карту. Что касается района к востоку от реки Ляохэ и территории нашей собственной страны, то в карте Цзэмина было много пробелов и пропусков, поэтому Ли Хуэй дополнил и расширил карту нашей страны, а также добавил Японию, сделав ее совершенно новой, прекрасно

4. Ли Хве – государственный служащий. По причине его временного изгнания ваном Тхэджоном Ли Хве смог вернуться в столицу лишь в 1402 году. На момент создания карты работал юридическим секретарем.

5. Квон Гын – ученый, учился в Китае. В последние годы жизни ему было предложено присоединиться к созданию карты. Также известен как Квон Кун (Kwon Kun).

6. Davis H. *op. cit.* p. 1.

7. Kenzheakhmet N. *op. cit.* p. 107.

8. *Ibid.*

9. Davis H. *Map of Historical Emperors and Kings and of Integrated Borders and Terrain* #236, 2011. p. 3.

10. Ли – единица длины. в древности ли (里) составляла 300 или 360 шагов (步, бу), стандартизированное метрическое значение — 500 метров. В китайских идиомах тысяча или десять тысяч ли означают очень долгий путь.

11. Тяньтай — одна из школ китайского буддизма. Школа имеет название «Лotosовая школа» по причине высокого почитания Лotosовой сутры. Школу основал монах Чжиси в эпоху Суй (581–618).

12. Цзяньвэнь — второй император Китая династии Мин. Правил с 24 июня 1398 до 1402 года.

организованной и достойной восхищения. Действительно, можно познать мир, не выходя за порог! Глядя на карты, можно узнать земные расстояния и получить помощь в работе для правительства. Осознать масштабность заботы и присмотра за этой картой нашими двумя господами можно по величине ее объема и размера...»<sup>13</sup>

На основе предисловия можно сделать вывод: карта была создана путем объединения и редактирования двух более ранних китайских карт, созданных Ли Цзэмином и Цин Цзюнем (1328-1392). Данные карты были созданы в Китае примерно в 1330-х годах и были привезены в Корею корейским посланником Ким Сахёном<sup>14</sup> (1341–1407) в 1399 году<sup>15</sup>. Предполагается, что благодаря карте Цин Цзюня в *Каннидо* применены китайские единицы измерения. Указание областей и столиц более ранних династий осуществлялись с помощью текстовых заметок и картографических инструментов<sup>16</sup>. А благодаря карте Ли Цзэмина в *Каннидо* получилось изобразить не китайские территории, другие государства<sup>17</sup>. Но поскольку территория Кореи была не так тщательно проработана на двух вышеуказанных картах, то также можно сделать второй вывод: помимо двух китайских карт также, возможно<sup>18</sup>, использовалась карта Ли Хуэя, на которой отдельно была изображена Корея.

На *Каннидо* представлены Китай, Корея, Европа, Япония и даже Персия (рис.2). Анализ 4 428 топонимов и надписей на *Каннидо*, проведенный в Университете Рюкоку, показывает, что половина из них первоначально были разделены на 37 групп, которые создавались с помощью определенных китайских иероглифов. Из этих 4 428 топонимов и надписей 640 находятся в западной части мира. Однако Европа, изображенная на *Каннидо* (рис. 3), изучена не до конца в связи с тем, что топонимы в этой части карты до сих пор остаются не расшифрованными. Это, возможно, связано с тем, что в распоряжении у художников и создателей карты были переведенные уже на китайский язык персидские, арабские и тюркские источники<sup>19</sup>, и китайцы просто копировали названия, написанные на другом языке. Также с этими источниками, вероятно, связан тот факт, что изображение реки Нил и Каспийского моря в *Каннидо* нарисованы согласно арабским и персидским картографическим традициям Птолемея о том, как выглядел Нил и море<sup>20</sup>.

Также на карте *Каннидо* изображена Африка (рис.3). Ее изображение считается довольно необычным, поскольку на карте до открытия мор-

ского пути в Индию (1497-1499) Васко да Гамой<sup>21</sup> уже имеется изображение южных берегов Африки. По всей видимости, Африка была нарисована на одной из китайских карт, взятых для составления *Каннидо*<sup>22</sup>. Знания об Африке появились у китайцев в связи с длительными китайско-арабскими торговыми отношениями<sup>23</sup>. Благодаря различным рассказам и обменом товаров и картин китайцы смогли накопить значительную часть ценной ин-



Рис.2 Карта Каннидо «Рюкоку» с обозначениями мест

формации, касающейся Индийского океана и Африканского континента<sup>24</sup>.

Другой особенностью данной карты являются непропорционально нарисованные материки и страны. Можно увидеть, как выделяется огромный по размеру Китай в самом центре *Каннидо*; Корея занимает почти всю восточную Азию, а Япония изображена на юго-востоке (рис.4). Европа и Африка вместе выглядят меньше Китая. Такая непропорциональность между странами и материками обусловлена несколькими факторами: во-первых, поскольку *Каннидо* создавалась с помощью двух китайских карт, то пространство на карте соответствует китайским представлениям о том, что Ки-

13. Ledyard G. Cartography in Korea // *The History of Cartography*, vol.2, bk.2, p.235-245.

14. Также известен как Чин Шихен.

15. Ledyard, G., *The Kangnido: A Korean World Map, 1402* // Jay A. Levenson, Washington DC: National Gallery of Art, 1991. p. 330.

16. Ibid.p. 237.

17. Ibid.

18. Ibid.

19. Ibid.p. 230.

20. Kenzheakhmet N. op. cit. p.112.

21. Васко да Гама (дата смерти 1524) первым открыл морской путь в Индию (1497-1499) вокруг Африки.

22. Kenzheakhmet N. op. cit. p.111

23. Ibid.

24. Ibid. p. 112.

тай – «срединное государство»<sup>25</sup>. И в данном случае корейцы не могли изменить пространство на карте по двум причинам: во-первых, они не могли изменить территории или материки, так как на руках имелись лишь эти две китайские карты, и других представлений о том, как выглядит мир у них не имелось. Во-вторых, у Кореи с Китаем были выстроены отношения по принципу «садэ»<sup>26</sup>, что дословно означает «служение старшему».

Согласно традиционным представлениям о мире, которые существовали в Восточной Азии – вселенная едина, а китайский император является единственным императором во всем мире, который управляет «Поднебесной», то есть всем, что под небом. И центром этой «Поднебесной» является Китай, который также называют «срединным государством». Такое представление о мире можно объяснить с помощью концентрических кругов (рис.4). Покинув самый главный круг с «Поднебесной», мы оказываемся в следующем – в круге полуварваров. Полуварвары признают императора правителем вселенной и отправляют ему дань. Правители в таких полуварварских государствах обладали определенной властью внутри страны, но без разрешения импера-

25. Абрамова Н.А. Традиционная китайская культура и формирование социокультурного пространства Китая. Вестник ЧитГУ №8, 2010. С.30.

26. Кожневникова А.Д. Принцип «Садэ» в корейско-китайских отношениях: история и современность // Международный студенческий научный вестник № 6, 2015. [Электронный ресурс]: <http://www.eduherald.ru/ru/article/view?id=13401> (дата обращения: 10.05.2020).



Рис.3. Каннидо. Европа и Африка.

тора не могли начинать какие-либо серьезные изменения. Последним кругом является круг варваров, которые не признавали Императора владыкой вселенной<sup>27</sup>. Корея относится ко второму кругу, кругу полуварваров. Данные представления о мире заложены в принципе «садэ»<sup>28</sup>. Таким образом, поскольку корейцы признавали императора и «Поднебесную», они просто не могли сделать Китай на карте меньше, несмотря на явное несоответствие территории Китая и других государств.



Рис.4 Представление Китая о мире. Пример на кругах. В центре Китай, затем полуварвары, после варвары.

Второй причиной непропорциональности является тот факт, что на момент написания карты художники и составители карты владели лишь определенными источниками, количество которых было ограничено. И поскольку сами составители карты не отправлялись в какие-либо морские походы, то на карте Каннидо заметны географические неточности<sup>29</sup>. И последней причиной непропорциональности могло служить полотно, которое оказалось слишком маленьким по размеру. Поэтому некоторые материки, например, Япония, нарисованы не совсем правильно, вместо северо-запада ее территория располагается на юго-востоке<sup>30</sup>.

Итак, первой корейской картой мира считается Ёктэ чживанг хонил каннидо или просто Каннидо, которая была создана в начале XV века с по-

29. Kenzheakhmet N. op. cit., p. 116.

30. Kenzheakhmet N. op. cit., p. 116

мощью двух ранее созданных китайских карт. Оригинала карты не сохранилось, однако имеются две копии, одна из которых считается довольно точной – ее называют *Каннидо* «Рюоку», и сейчас она хранится в городе Киото в университете Рюоку. Каннидо считается уникальной картой в картографии, поскольку она была создана до начала морских походов Чжэн Хэ<sup>31</sup> (1371-1433) и периода великих географических открытий (XV- XVIII вв), однако на ней уже изображены еще не открытые материки, например Африка<sup>32</sup>. Также можно выделить несколько особенностей первой корейской карты *Каннидо*: карта создана людьми, которые никогда не путешествовали; на карте имеется множество топонимов и названий, однако перевод затруднителен, поскольку в китайцы просто копировали названия с других языков, не переводя на китайский; она непропорциональна по многим причинам, в особенности из-за философии, которой придерживались и корейцы, и китайцы. Благодаря *Каннидо* можно отследить, какие торговые отношения у Китая и Кореи были с другими государствами.

## Список литературы

### Источники

Карта Каннидо Рюоку [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.myoldmaps.com/late-medieval-maps-1300/236-yoktae-chewang-honil/236-kandingo.pdf> (дата обращения: 8.05.2020)

### Литература на русском языке

Абрамова Н.А. Традиционная китайская культура и формирование социокультурного пространства Китая // Н.А. Абрамова. – Чита: Вестник ЧитГУ №8, 2010. – С. 28-32.

Кожевникова А.Д. Принцип «Садэ» в корейско-китайских отношениях: история и современность. Международный студенческий научный вестник № 6, 2015.[Электронный ресурс]: <http://www.eduherald.ru/ru/article/view?id=13401> (дата обращения: 10.05.2020).

Фархутдинова Д.Р. Значение и использование географических карт. Международный научный журнал «Символ науки» №16-3, 2016. [Электронный ресурс]: <https://cyberleninka.ru/article/n/znachenie-i-ispolzovanie-geograficheskikh-kart/viewer> (дата обращения: 09.05.2020).

### Литература на английском языке

Davis H. Map of Historical Emperors and Kings and of Integrated Borders and Terrain #236, 2011. – 29 p.

Kenzheakhmet N. The place names of Euro-Africa in the Kangnido // N. Kenzheakhmet. – Astana: University Astana, 2017. – pp. 106-126.

Ledyard G. The Kangnido: A Korean World Map, 1402 // Jay A. Levenson, Washington DC: National Gallery of Art, 1991. – pp. 329-332.

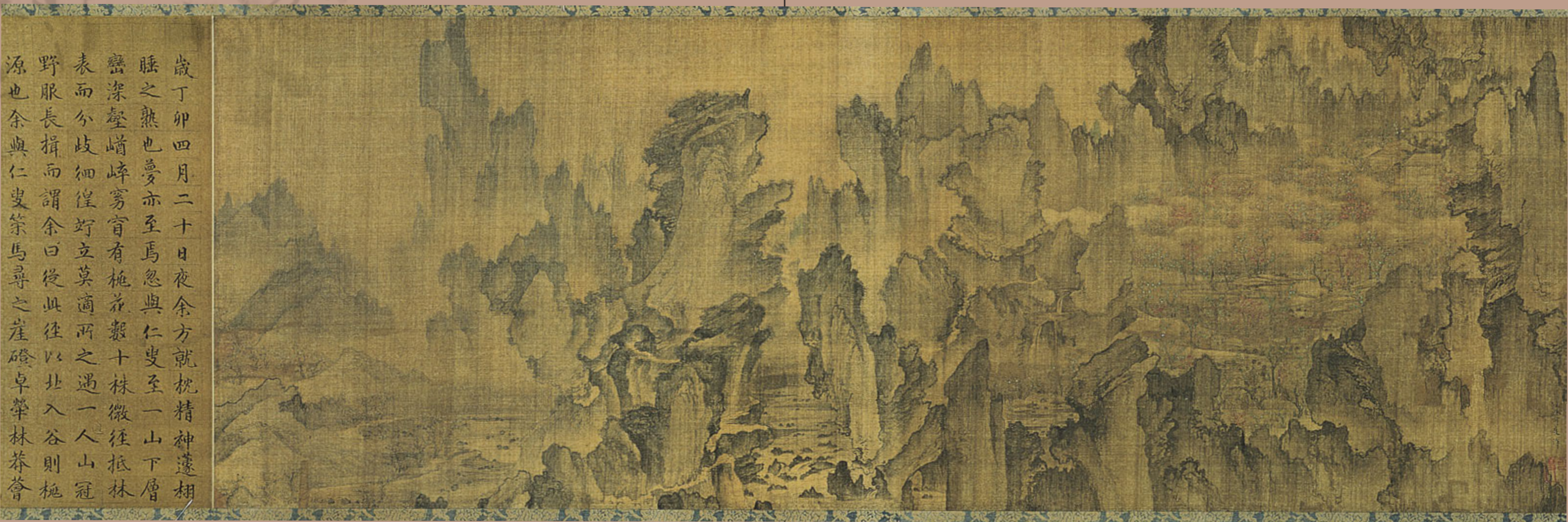
Ledyard G. Cartography in Korea // The History of Cartography, vol.2, bk.2, pp. 235-245.

### Видео-материал

А.Н. Ланьков. (2020) Китай и Корея: институциональный анализ истории и современности взаимодействий [Онлайн лекция]. // YouTube. 20 апреля. (<https://www.youtube.com/watch?v=SmmAoUPnPy0>) Просмотрено. 04.06.2020.

31. Чжэн Хэ (1371 – 1433) – адмирал империи Мин, путешественник, флотоводец и дипломат. С его именем связаны семь плаваний китайского флота в Юго-восточную Азию и Индийский океан с 1405 по 1433 года. Поскольку на момент создания карты Китай являлся «покровителем» Кореи, то в данной работе указан именно китайский поход.

32. Kenzheakhmet N. *op. cit.*



歲丁卯四月二十日夜余方就枕精神遠相  
睡之熟也夢亦至焉忽與仁叟至一山下層  
巒深壑峭崿窈窕有桃花數十株微徑抵林  
表而分歧細徑竚立莫適所之遇一人山冠  
野服長揖而謂余曰從此徑以北入谷則桃  
源也余與仁叟策馬尋之崖磴卓犖林莽蒼

XV

Ан Гён. Свиток «Путешествие во сне  
в Персиковый сад»

В 1447 году художник Ан Гён (кор. 안견, годы жизни ??-??) создал свиток «Путешествие во сне в Персиковый сад» (кор. 몽유도원도). На нем изображен литературный образ Персикового сада, о котором говорится в произведении Тао Юаньмина (365 – 427) «Персиковый источник». Ан Гён был знаком с художественными традициями китайских династий Сун (960 – 1279) и Мин (1368 – 1644) и на их основе сформировал стиль пейзажной живописи раннего Чосона, получивший название *Ангёнпха* (кор. 안견파, «Школа Ан Гёна»)¹. Данный свиток является единственным датированным произведением Ан Гёна и представляет высокое мастерство художника.

Многие специалисты изучали как творчество Ан Гёна в целом, так и данное произведение в частности. Однако, эссе посвящено не только анализу содержания картины, но также ее сравнению с поэмой Тао Юаньмина. В эссе будет рассмотрен вопрос: чем образ Персикового сада Ан Гёна отличается от литературного образа Тао Юаньмина?

Картина написана тушью и водяными красками на шелке. Она представляет собой свиток размером 38.7 см в длину и 106.5 см в ширину. В правой части свитка находится название картины *Монъюдовондо* (кор. 몽유도원도, «Путешествие во сне в Персиковый сад») и на синей ткани красными иероглифами написаны стихи принца Анпхёна (1418 – 1453), по чьему заказу была создана картина (рис.2). Стихи посвящены изображенному Персиковому саду.

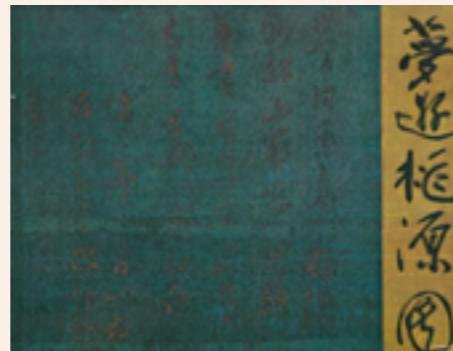


Рис. 2. Название свитка и стихи принца Анпхёна

В левой части свитка находится большой колофон (рис.3), в котором написаны причины создания работы: принц Анпхён во сне посетил Персиковый сад, и, проснувшись, захотел запечатлеть свое путешествие². В создании колофона принимали участие около двадцати известных интеллектуалов того времени, а сам свиток был написан художником за три дня³.



Рис. 3. Описание сна принца Анпхёна. Часть колофона

Известно, что Ан Гён был особо чтим принцем Анпхёном: в коллекции картин принца было много произведений китайских художников, а Ан Гён был единственным корейским художником⁴.

На свитке изображено два мира: реальный и мир - утопия. В левой части картины (рис.4) простираются небольшие холмы, деревья и река, а вдали сквозь туман виднеются несколько высоких скал. Правая часть



Рис. 4. Левая часть свитка. Изображение реального мира

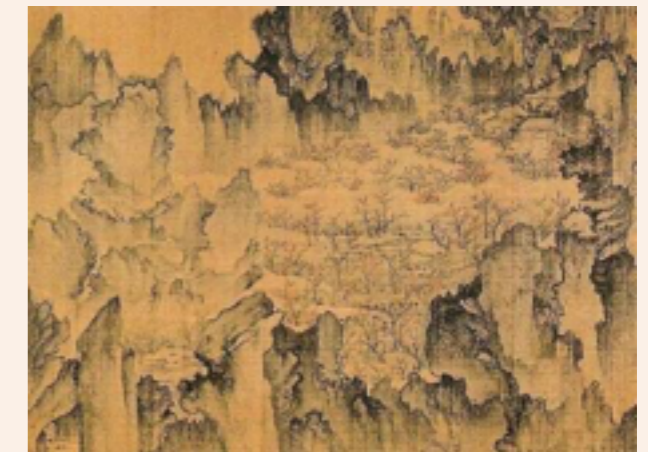


Рис. 5. Правая часть свитка. Изображение Персикового сада

свитка (рис.5) заполнена могучими горами причудливой формы, которые окружают персиковый сад на туманном холме. Рядом с садом изображено два водопада, а в самом саду цветут яркие цветы и стоят несколько домов, примыкающих друг к другу. Левая часть свитка представляет собой изображение реального мира, а правая часть — Персикового сада, который является отсылкой к поэме китайского поэта Тао Юаньмина «Персиковый источник». Главный герой поэмы, рыбак из Улина, случайно оказался в саду цветущих персиковых деревьев и увидел людей, которые жили вдали от государственных смут, ни в чем не нуждались, ведь их одаривала богатствами природа, и они были счастливы. Этот мир оказался рыбаку лучшим местом на Земле, но, вернувшись домой, он не смог снова найти дорогу в этот сад. Персиковый источник стал утопией для многих интеллектуалов, стремившихся уйти от службы, социальных волнений и наслаждаться уединением⁵.



Рис. 6. Река в середине свитка

В середине свитка (рис.6) изображена река, чей водный поток стремительно несется через камни. Она является границей двух миров — реального и мифического и разделяет свиток на две части. Стоит учитывать, что герой произведения «Персиковый источник» попал в Персиковый сад через реку — она является «воротами» в мир - утопию.

По замыслу художника путешествие должно начинаться с левой части свитка: будучи в реальном мире, зритель мысленно садится в лодку, плывет по течению реки и оказывается в чудесном саду персиковых деревьев, расположенном на широком холме и окруженном высокими горами. Посмотрите, какой длинный и тернистый путь должен проделать герой к прекрасному миру: дорога пролегает по реке, сквозь опасные скалы, теряется в них, и найти ее, действительно, непросто.

Ан Гён изобразил правую и левую части свитка в разной перспективе. Пейзаж в левой части картины расстилается перед зрителем, будто он стоит на земле и смотрит вперед, а в правой части Персиковый сад открывается с

1. Хохлова Е.А. Пейзажная живопись раннего Чосона: не «как?», а «почему?». С. 125.

2. Хохлова Е.А. Ук. соч. С. 58-59.

3. Там же.

4. Jungmann B. Sin Sukju's Record on the Painting Collection of Prince Anpyeong and Early Joseon Antiquarianism. P. 115.

5. Хохлова Е.А. Корейский панорамный пейзаж XV–XVII вв. С. 59.

высоты, и он может увидеть и водопад, и домики, и величие гор, окружающих сад.

Специалисты отмечают, что Ан Гён, создавая свиток, вдохновлялся работами китайских живописцев и многое заимствовал из их произведений<sup>6</sup>. Корейский исследователь Ан Хвичжун считает, что данный свиток похож на работу художника Го Си (1020 – 1090) «Ранняя весна»<sup>7</sup>. Действительно, в картине Ан Гёна можно найти художественные элементы из китайской живописи: пространство строится посредством нескольких планов, подчеркивая масштаб изображения, туманная дымка стелется вдаль, придавая объем и глубину пейзажу, горы не похожи на корейские — высокие, с крутыми склонами<sup>8</sup>.

Изучив картину, мы невольно задаем вопрос: похож ли Персиковый сад Ан Гёна на литературный образ Тао Юаньмина? Передал ли Ан Гён точный образ сада? Чтобы ответить на данный вопрос, нам нужно подробнее познакомиться с произведением китайского поэта.

Тао Юаньмин так описывал Персиковый сад:

*«...Но вот он сделал несколько десятков шагов, и взору его открылись яркие просторы — земля равнины, широко раскинувшейся, и дома высокие, поставленные в порядке.*

*Там были превосходные поля и красивейшие озёра, и туты, и бамбук, и многое ещё, межи и тропинки пересекали одна другую, петухи и собаки перекликались между собою.*

*Мужчины и женщины, — проходившие мимо и работавшие в поле, — были так одеты, что они показались рыбаку чужестранцами; и старики с их пожелтевшей от времени сединой, и дети с завязанными пучками волос были спокойны, полны какой-то безыскусственной веселости...»<sup>9</sup>*

Мы видим, что у Тао Юаньмина сад роскошен и богат, в нем беззаботно живут люди, занимаясь различными видами труда. Сами жители говорят, что они ушли от жестокостей Циньского императора несколько веков назад и создали свой «отрезанный от мира край»<sup>10</sup>. У китайского поэта Персиковый сад символизирует идеальное общество, свободное от жестокого правления и государственных податей<sup>11</sup>. Оно изолировано от внешнего мира, постоянно и неизменно. В нем отсутствует понятие «времени», поэтому люди живут в гармонии и счастье. Из-за такого постоянства сад получил название «Персикового», ведь персик — символ долголетия и вечности. Тао Юаньмин создал утопичное общество, которое не существует в нынешнем

мире<sup>12</sup>. Может показаться, что сад у китайского поэта является местом небожителей, в котором живут бессмертные. Однако профессор Чан Лонши утверждает, что жители сада — простые смертные люди, так как они не придерживаются даосского образа жизни<sup>13</sup>.

Если мы сравним поэму с произведением Ан Гёна, то заметим, что на свитке художника отсутствуют люди, а домов изображено очень мало. К тому же, принц Анпхён в колофоне отмечает, что во сне увидел Персиковый сад именно таким — заброшенным и безлюдным<sup>14</sup>. Это не похоже на литературный образ Тао Юаньмина. Какие же мотивы были у художника при создании свитка?

Персиковый сад художника представляет собой не утопию, не идеальный мир, в котором счастье каждого человека связано с обществом<sup>15</sup>. На мой взгляд, у Ан Гёна Персиковый сад представляет собой рай, совершенное место, находящееся вне общества. В свитке Ан Гён передал постоянство природы, так как, по сравнению с короткой человеческой жизнью, она неизменна. Из-за этого сад находится в таком «запущенном» образе: обветшалые домики, заросший сад, отсутствие людей показывают, что в саду царствует не человек, а природа.

Почему же Ан Гён нарисовал Персиковый сад, где отсутствует человек, а царствует природа? Кроме того, художник изобразил не просто Персиковый сад, он также представил ведущий к нему путь.

Возможно, стоит согласиться с мнением Ан Хвичжуна: Персиковый сад был местом уединения для принца Анпхёна<sup>16</sup>. Уже в то время, в 1447 году, при дворе было беспокойно, поэтому принц, стремившись уйти от надвигавшихся междоусобиц, пожелал получить свиток с изображением Персикового сада, где он мог мысленно удалиться от смут, успокоить душу, остаться наедине с природой и насладиться покоем. Для того, чтобы не потерять путь в сад, Ан Гён изобразил дорогу.

Однако стоит сказать, что принц не один посетил Персиковый сад во сне — в колофоне он писал, что совершил путешествие вместе с несколькими интеллектуалами. Если принц желал уединиться и уйти от реальности, для чего ему нужна была компания и почему он написал об этом в колофоне?

На данный вопрос отвечает корейский исследователь Ан Дэхи. Он утверждает, что Персиковый сад является символом идеального конфуцианского государства, в котором отсутствуют смуты и перемены<sup>17</sup>. Принц Анпхён, будучи третьим сыном вана Седжона (1418 – 1450) и потенциальным наследником престола, увидел во сне идеальное государство и пожелал запечатлеть его, тем самым заявляя о своей готовности к политической

6. Глухарева О.Н. Искусство Кореи с древнейших времен до конца XIX века. С. 162.

7. Jungmann B. Op. cit. P. 107

8. Глухарева О.Н. Ук. соч. С. 161.

9. Эйдлин Л. Тао Юаньмин. С. 312.

10. Там же.

11. Zhang Longxi. The Utopian Vision, East and West. P. 17.

12. Zhang Longxi. Op. cit. P. 17.

13. Ibid. P. 18.

14. Nelson Susan E. On through to the beyond: The Peach Blossom Spring as Paradise. P. 29.

15. Zhiyi Yang. Return to an Inner Utopia: Su Shi's Transformation of Tao Qian in His Exile Poetry. P. 346.

16. Jungmann B. Op. cit. P. 116.

17. Хохлова Е.А. Ук. соч. С. 60.



борьбе за власть<sup>18</sup>. Возможно, поэтому в создании свитка приняли участие известные интеллектуалы того времени — это поднимало авторитет принца Анпхёна в будущей борьбе.

К сожалению, трудно сказать, что действительно хотел изобразить Ан Гён. Мы догадываемся, основываясь на изучении свитка и колофона, однако они не дают точных ответов. Можно сказать с уверенностью лишь одно — данный свиток стал образцом живописи для многих последующих художников, а сам сюжет Персикового сада, несмотря на различные интерпретации, сохранял актуальность на протяжении нескольких веков.

Ан Гён, будучи придворным художником, нарисовал свиток «Путешествие во сне в Персиковый сад» по желанию принца Анпхёна. Персиковый сад является отсылкой к литературному образу поэмы «Персиковый источник» китайского поэта Тао Юаньмина. Однако Ан Гён изобразил заброшенный и безлюдный Персиковый сад, который не относится к идее утопии, идеального общества, связанного с китайским произведением. Ан Гён передал идеальный мир природы, ее постоянство, по сравнению с человеческим миром. Сложно сказать, какие причины побудили принца Анпхёна заказать подобный пейзаж. Одни исследователи утверждают, что Персиковый сад являлся «убежищем» принца от суеты и государственных дел, другие считают, что сад содержал стремление принца участвовать в политической борьбе и создать идеальное конфуцианское государство, похожее на образ сада в свитке. Так или иначе, свиток повлиял на живопись раннего Чосона и стал одним из главных произведений данного периода.

## Список литературы

### Источники

Ан Хвичжун. Хангук кыримэ чонтхон [Традиция корейской живописи]. / А. Хвичжун. — Сеул: Сахве пхённон, 2014. с. 104–105.

Эйдлин Л. Тао Юаньмин / Л. Эйдлин // В кн.: Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии. Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Том 16. М.: Художественная литература, 1977. - 927 с.

### Литература на русском языке

Глухарева О.Н. Искусство Кореи с древнейших времен до конца XIX века / О.Н. Глухарева // Москва: «Искусство», 1982. - 255 с.

Хохлова Е.А. Корейский панорамный пейзаж XV–XVII вв. / Е.А. Хохлова // Научный электронный журнал Артикульт. 2018. № 32. — С. 56-70.

Хохлова Е.А. Пейзажная живопись раннего Чосона: не «как?», а «почему?» / Е.А. Хохлова // В кн.: Корейский полуостров в эпоху перемен. М.: ИДВ РАН, 2016. С. 122-132.

### Литература на английском языке

Jungmann B. Sin Sukju's Record on the Painting Collection of Prince Anpyeong and Early Joseon Antiquarianism / B. Jungmann // Archives of Asian Art. Vol. 61. 2011. P. 107-126.

Nelson Susan E. On through to the beyond: The Peach Blossom Spring as Paradise / Susan E. Nelson // Archives of Asian Art. Vol. 39. 1986. P. 23-47.

Zhang Longxi. The Utopian Vision, East and West / Longxi Zhang // Utopian Studies. Vol. 13, No. 1. 2002. P. 1-20.

Zhiyi Yang. Return to an Inner Utopia: Su Shi's Transformation of Tao Qian in His Exile Poetry / Yang Zhiyi // T'oung Pao. Vol. 99. 2013. P. 329-378.

18. Хохлова. Е. А. Ук. соч. С. 60

萬二千峯皆骨山何人用

意寫真顏象香浮

動扶桑外

積氣確諸

世界

間

裁原

芙蓉素

半林松

柏陰玄閣微令脚

踏頂今過身似枕邊看石性

甲題  
寅本

金剛全圖

通



Кёмчжэ Чон Сон.  
Свиток «Общий вид Алмазных гор»



Рис. 1. Чон Сон. «Общий вид Алмазных гор», 1734. Бумага, тушь, водяные краски. 130,8х94 см. Музей искусств «Лиум» корпорации «Самсунг», Сеул

В 1734 году художник Чон Сон нарисовал свиток «Алмазные горы», который стал одним из значимых произведений в истории корейской живописи. На нем изображены находящиеся в КНДР горы Кымган, написанные в жанре *чингён сансухва* (кор. 진경산수화, жанр пейзажа «подлинного вида»). Этот жанр выделяется тем, что на картинах рисуют исконный корейский пейзаж в оригинальной технике. Чон Сон был пионером пейзажа *чингён*, а данный свиток представляет высокое мастерство художника и считается одним из главных в его творчестве.

Живопись Чон Сона и его биография стали предметом исследований многих специалистов. Данный свиток отдельно не рассматривали, поэтому эссе посвящено анализу содержания картины, которое позволит раскрыть идею художника. Для этого будут рассмотрены два вопроса: какую идею Чон Сон хотел передать в своей картине? Для кого был сделан свиток?

Начнем с описания свитка. На картине изображены Алмазные горы (рис. 1) - они практически полностью заполняют пространство свитка. Горы Кымган находятся в Канвондо и делятся на внутренние и внешние горы:

в левой части картины вершины внутренних гор (рис.2) обрамлены лесом, а правую часть занимают голые пики внешних гор (рис.3). На свитке в его нижней части мы видим храм Чан Ан (кор. 장안사), а выше по скалам находятся два храма: храм Чон Ян (кор. 정양사) и храм Пё Хун (кор. 표훈) (рис.4), Алмазная терраса и водопады.

Горы и скалы изображены по-разному: их вершины то острые, то круглые и мягкие, то нарисованы по отдельности, то стоят цепочкой друг за другом. Они тянутся к самой высокой точке Кымгансан - пику Пиробон (рис.5).

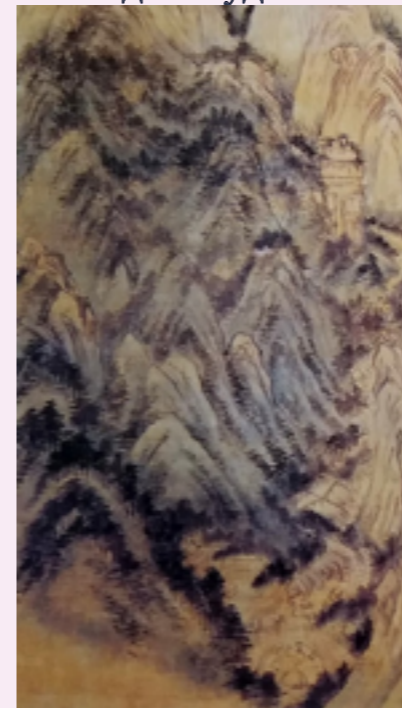


Рис. 2. Внутренние горы



Рис. 3. Внешние горы

Если рассматривать отдельные части свитка, можно заметить, что каждая гора и скала нарисованы по-своему. Композиция гор похожа на форму шара: по краям свитка они закругляются и направлены к пику Пиробон, будто зритель смотрит на горы через лупу. Ким П.К., специалист по живописи Чон Сона, пишет, что художник работал в Бюро Астрономии, где почерпнул у иностранных послов новые представления о художественных приемах<sup>1</sup>.

Картина написана тушью и цветными красками на бумаге. Она представляет собой свиток размером 130,8 см в длину и 94 см в ширину. Можно представить, насколько масштабно изображение Алмазных гор. В левом верхнем углу свитка находится название картины *Кымгансанчондо* (кор.

1. Jungmann B. Pathways to Korean Culture. Painting of the Joseon Dynasty, 1392-1910. P. 141.



Рис. 4. Храмы Кымгансан

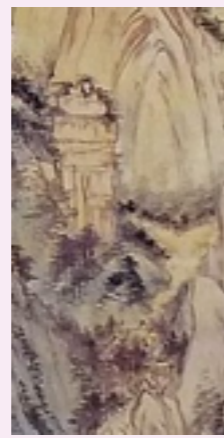


Рис. 5. Пик Пиробон

금강산전도, «Общий вид Алмазных гор») и псевдоним художника Кёмчжэ (рис.6) - Чон Сон не писал настоящее имя на своих работах. В правом верхнем углу находится

стихотворение, посвя-

щенное Алмазным горам, и под стихотворением колофон, датирующий создание картины зимой 1734 года (рис.7). Если присмотреться к левой и правой надписям, можно заметить, что иероглифы написаны по-разному. В левой части подтверждается надпись художника — он писал именно с таким небольшим наклоном влево<sup>2</sup>. В правой части иероглифы аккуратные, прямые и написаны мельче — возможно, надпись сделана другим человеком: другом художника или заказчиком<sup>3</sup>. Но если мы обратимся к стихотворению и колофону, то заметим, что надпись была сделана не сразу — прошел определенный промежуток времени, и, вероятно, автор не встречался с художником лично<sup>4</sup>.

Надпись свидетельствует о том, что картина написана зимой: в стихотворении Алмазные горы носят свое зимнее название *Кэголсан* (кор. 개골산), а в колофоне стоит иероглиф, обозначающий «зиму» (кит. 冬) (рис.8). Но на самой картине нет свидетельств этого времени года: мы видим, что по вершинам гор раскинуты деревья, а в центре композиции течет река — она изображена в движении. Вероятно, автор надписи мог ошибиться и в дате, которая стоит в колофоне, и настоящим годом создания свитка является не 1734 год<sup>5</sup>.

Знакомясь с картиной, мы невольно задаем вопрос: что хотел выразить художник? Чон Сон изобразил Алмазные горы детально, будто создал обширную «карту», созерцая которую, можно «посетить» все знаменитые места Кымгансан. Пейзажи такого рода были популярны в ранний и средний Чосон: считалось, что панорамные картины могли заменять путешествие в настоящие горы<sup>6</sup>. Такие панорамные пейзажи были вымышленными и изображали китайскую природу. Вполне вероятно, Чон Сон решил изобразить панорамную «карту» Алмазных гор — его пейзаж приближен к действительному, хоть и экспрессивен, и показывает знаменитые места

Кымгансан. Но почему художник обратился к родной корейской природе и почему изобразил панораму именно Алмазных гор? Известно, что друзья Чон Сона состояли в высшем кругу чиновников, являлись известными учеными, поэтами и художниками. Именно они «ввели моду» на родные корейские пейзажи. Находясь под их влиянием, Чон Сон посвятил свое творчество изображению корейских ландшафтов, особенно горам Кымган<sup>7</sup>. Алмазные горы были одним из почитаемых и популярных мест для корейцев. Хохлова Е.А., специалист по жанру *чингён сансхва*, пишет, что поход в горы Кымган «дарил духовное освобождение, отвлекая от повседневности и суеты»<sup>8</sup>. Известно, что Чон Сон несколько раз посещал Алмазные горы — он навещал друга, живущего рядом с ними<sup>9</sup>. Судя по его разнообразным изображениям Кымгансан, горы производили на него сильное впечатление и вызывали эмоции. Вероятно, целью художника было не просто изобразить панорамный вид гор, а передать те чувства, которые он испытывал при виде них. Хохлова Е.А. подтверждает этот факт, считая, что пейзажи Чон Сона созданы в состоянии эмоционального возбуждения: целью пейзажа «подлинного вида» являлось раскрытие *чхонги* — «небесного механизма природы», ее гармонии, тайны, которые можно почувствовать только во время созерцания природы и передать в состоянии вдохновения<sup>10</sup>.

Получается, в свитке Чон Сон хотел раскрыть *чхонги* Алмазных гор — передать свои эмоции и чувства, на основе которых можно понять их суть, их внутренний дух. На картине изображены известные места Кымгансан не из-за того, что художник нарисовал «карту», которая показывает панорамное изображение Алмазных гор, а потому что эти места раскрывают горы, дают ощутить те эмоции, которые чувствовал художник, когда путешествовал по ним. Свиток написан не для простого созерцания гор, а для того, чтобы вызвать чувства и эмоции у зрителя, погрузить его в картину и передать «жизненную энергию» гор.

2. Jungmann B. Op. cit. P. 141.

3. Ibid.

4. Ibid.

5. Ibid.

6. Хохлова Е.А. Корейский панорамный пейзаж XV–XVII вв. С. 56.

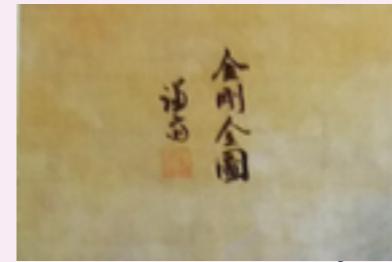


Рис. 6. Название свитка и псевдоним художника

Кымгансан.

Но почему художник обратился к родной корейской природе и почему изобразил панораму именно Алмазных гор? Известно, что друзья Чон Сона состояли в высшем кругу чиновников, являлись известными учеными, поэтами и художниками. Именно они «ввели моду» на родные корейские пейзажи. Находясь под их влиянием, Чон Сон посвятил свое творчество изо-

бражению корейских ландшафтов, особенно горам Кымган<sup>7</sup>. Алмазные горы были одним из почитаемых и популярных мест для корейцев. Хохлова Е.А., специалист по жанру *чингён сансхва*, пишет, что поход в горы Кымган «дарил духовное освобождение, отвлекая от повседневности и суеты»<sup>8</sup>. Известно, что Чон Сон несколько раз посещал Алмазные горы — он навещал друга, живущего рядом с ними<sup>9</sup>. Судя по его разнообразным изображениям Кымгансан, горы производили на него сильное впечатление и вызывали эмоции. Вероятно, целью художника было не

просто изобразить панорамный вид гор, а передать те чувства, которые он испытывал при виде них. Хохлова Е.А. подтверждает этот факт, считая, что пейзажи Чон Сона созданы в состоянии эмоционального возбуждения: целью пейзажа «подлинного вида» являлось раскрытие *чхонги* — «небесного механизма природы», ее гармонии, тайны, которые можно почувствовать только во время созерцания природы и передать в состоянии вдохновения<sup>10</sup>.

Получается, в свитке Чон Сон хотел раскрыть *чхонги* Алмазных гор — передать свои эмоции и чувства, на основе которых можно понять их суть, их внутренний дух. На картине изображены известные места Кымгансан не из-за того, что художник нарисовал «карту», которая показывает панорамное изображение Алмазных гор, а потому что эти места раскрывают горы, дают ощутить те эмоции, которые чувствовал художник, когда путешествовал по ним. Свиток написан не для простого созерцания гор, а для того, чтобы вызвать чувства и эмоции у зрителя, погрузить его в картину и передать «жизненную энергию» гор.

Был ли у художника заказчик? Для кого был нарисован свиток? Об этом нет сведений: Чон Сон не оставил после себя письменных источников, а его современники ничего не писали про этот свиток.

Можно предположить, что Чон Сон нарисовал свиток по заказу. Известно, что в 1712 году одна из картин художника была отправлена вместе

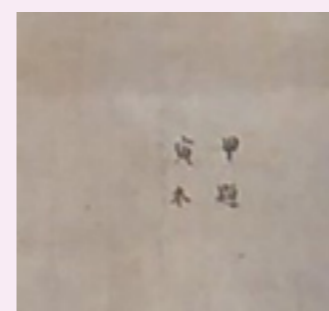


Рис. 8. Колофон

7. Хохлова Е. А. Концепция пейзажа чингёнсансхва Кёмджэ Чон Сона. С. 133.

8. Там же.

9. Kim Paik Kumja. Op. cit. P. 337.

10. Хохлова Е. А. Ук. соч. С. 133-134.

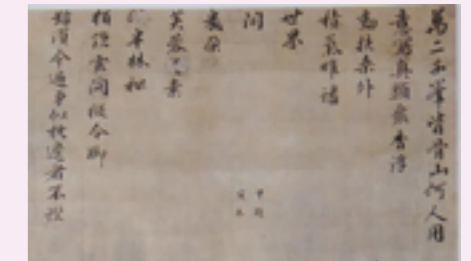


Рис. 7. Стихотворение и колофон

с корейским посольством в Китай<sup>11</sup>. Это означает, что художник был знаменит среди высших кругов корейского общества, и его картины имели высокую цену. Так как в живописи Чон Сона нет подобных изображений Алмазных гор, данный свиток стоил очень дорого, поэтому, предположим, что заказчик был богатым человеком – скорее всего, высокопоставленным чиновником, который из-за службы не мог часто путешествовать в Алмазные горы, но высоко чтит и ценит их. Вероятно, он хотел получить картину, которая бы заменяла настоящие горы и которую он мог созерцать, мысленно отправляясь в путешествие по ним.

Есть ли вероятность, что свиток был нарисован художником для самого себя? Возможно, свиток не был заказан, а был создан художником в порыве вдохновения после очередного путешествия по горам Кымган. Картина отличается от других — обычно Чон Сон рисовал панорамы отдельных мест Кымгансан и не писал такие обширные композиции. Картина написана детально, потому что художник старался воспроизвести свой маршрут по горам и передать свои воспоминания и эмоции, а для более полной передачи чувств Чон Сон изображает горы с разных перспектив. Можно предположить, что художник решил «подытожить» опыт написания гор Кымгансан и свести воедино все изображенные им панорамы в один обширный вид Алмазных гор. Известно, что Чон Сон держал в руке кисть на протяжении всей своей жизни<sup>12</sup>. Возможно, он постоянно искал новые техники и художественные приемы, и данный свиток был одним из его «экспериментов» в развитии творчества.

Чон Сон, в отличие от предыдущей живописной традиции, которая обращалась к китайской природе, первым начал изображать родные ландшафты, став пионером жанра *чингён сансухва*. В свитке «Общий вид Алмазных гор» Чон Сон через свои эмоции и чувства хотел раскрыть суть гор, их энергию. Сказать, для кого был сделан свиток, непросто: художник не оставил письменных источников, но можно предположить, что картина нарисована либо по заказу, либо художник заказал ее в порыве вдохновения для себя. Свиток раскрывает творческий потенциал Чон Сона и является одним из значимых работ в истории корейской живописи.

## Список литературы

### Источники

Коллекция Музея искусств «Лиум» корпорации «Самсунг [Электронный ресурс]. – URL: <http://leeum.samsungfoundation.org> (дата обращения: 20.12.2019).

### Литература на русском языке

Хохлова, Е. А. Корейский панорамный пейзаж XV–XVII вв. / Е.А. Хохлова // *Артикульт*. 2018. № 32. — С. 56-70.

Хохлова, Е. А. Концепция пейзажа чингёнсансухва Кёмджэ Чон Сона / Е.А. Хохлова // *Проблемы Дальнего Востока*. 2018. № 2. — С. 132-138.

Хохлова, Е. А. Становление корейского пейзажа «подлинного вида» (чингён сансухва) в первой половине XVIII века / Е.А. Хохлова // *Москва*, 2019. — 29 с.

### Литература на английском языке

Jungmann B. Pathways to Korean Culture. Painting of the Joseon Dynasty, 1392-1910 / B. Jungmann. // L.: Reaktion Books, 2014. — 392 p.

Kim Paik Kumja. Chong Son (1676—1759): His Life and Career / Kumja Kim Paik // *Artibus Asiae*. 1992. No. 3/4. P. 329–343.

11. Kim Paik Kumja. *Op. cit.* P. 337.

12. *Ibid.* P. 340.



XVIII

Банкет в честь годовщины свадьбы в Чосон

Корейский альбом «Банкет в честь 60-летней годовщины свадьбы» (кор. 혼인 60주년 기념 잔치) служит источником информации о том, как проходили свадьбы в Чосон<sup>1</sup> в XVIII веке. В эпоху Чосон было не много праздников, которые пышно отмечали, исключением была свадьба. Большое значение придавалось празднованию 60-ой годовщины. Это связано с тем, что 60-ый год знаменует завершение китайского календарного цикла, поэтому 60-летие свадьбы является одним из знаковых событий в жизни человека<sup>2</sup>. Празднование годовщины свадьбы почти полностью повторяет первую свадебную церемонию. На пир приглашали всех родственников: дети желали долгих лет жизни родителям, развлекали их и весело проводили время с другими гостями. В нашей работе мы предпримем попытку проанализировать «Банкет», разберем особенности быта корейцев в Чосон и рассмотрим, как конфуцианство влияло на повседневную жизнь.

На картинах изображены банкет в честь долголетия (кор. 수연례, «суёлле») и церемония празднования 60-ой годовщины свадьбы (кор. 회혼례, «хвехолле»). Данное произведение представляет собой альбом, состоящий из пяти картин, размер которых составляет 37,9 см на 24,8 см. Работа выполнена на шелке цветными красками. Альбом хранится в Государственном музее Республики Корея (кор. 국립중앙박물관). Художник рассказывает историю с помощью кисти и красок, документируя события праздника. К сожалению, нет записей о том, кому посвящено данное произведение. На первой картине все только собираются на праздник, на второй – муж и жена кланяются друг другу, а сам банкет изображен на оставшихся трех фрагментах (рис.1).

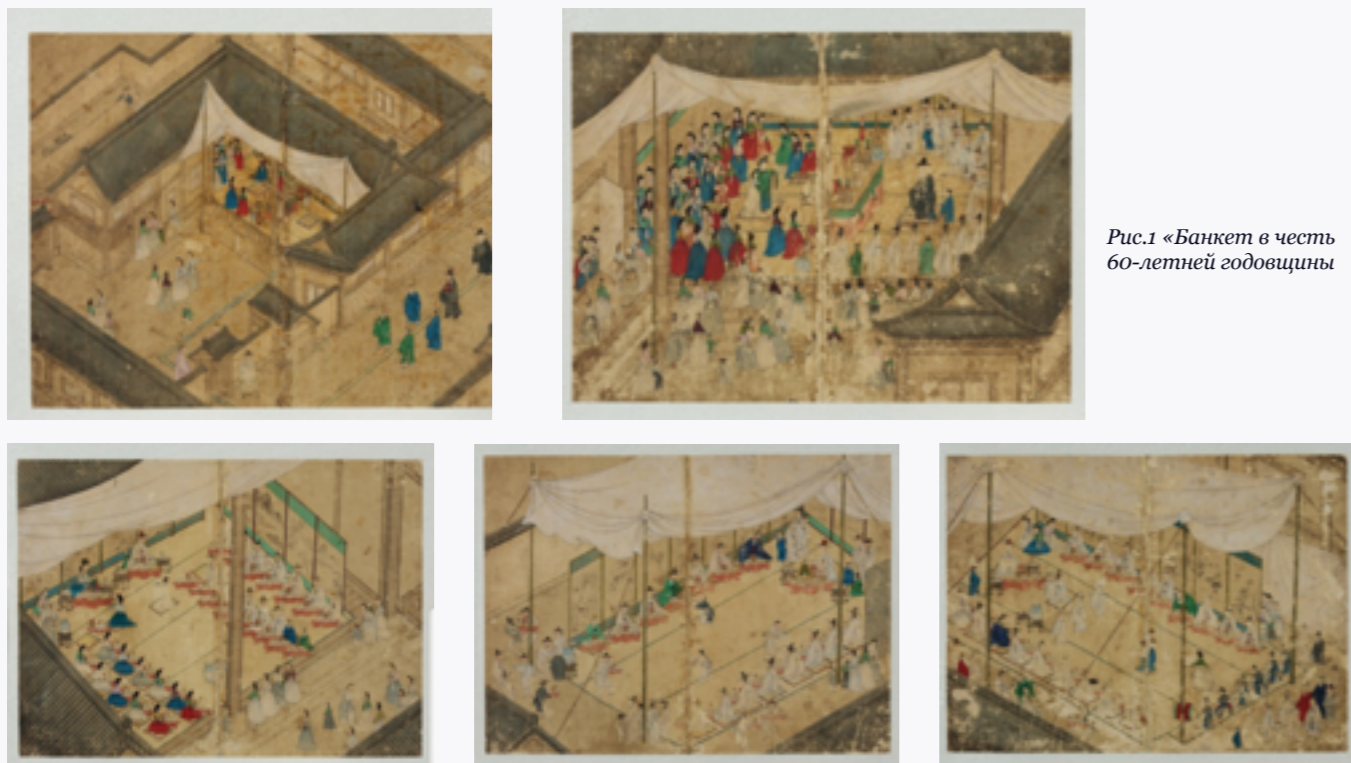


Рис.1 «Банкет в честь 60-летней годовщины»

1. Чосон (кор. 조선) — корейское государство, существовавшее с 1392 до 1897 года. В этот период страной правила династия Ли.

2. Самсонов Д.А. Корейский этикет: опыт этнографического исследования. СПб.: Наука, 2013. С. 65.



Рис.2

Начнем с разбора первой картины (рис.2). Праздник еще не начался, и гости лишь собираются на пир, пока женщины обустривают место для проведения церемоний. Справа мы видим мужчин, приглашенных на празднование годовщины свадьбы, и среди них - виновник торжества. Он одет в черный ханбок (кор. 한복, традиционная корейская одежда) с изображенными на груди белыми журавлями, что говорит о высоком чиновничьем статусе<sup>3</sup>. У него в руках утка, символизирующая супружеское счастье, а курица в руках мужчины спереди может являться символом родительской любви. В центре – служанки беседуют между собой и приглядывают за детьми. Гости в ярких ханбоках ожидают супругов в зале для проведения обряда. В левом верхнем углу мы видим двух слуг, которые проверяют готовность блюд.



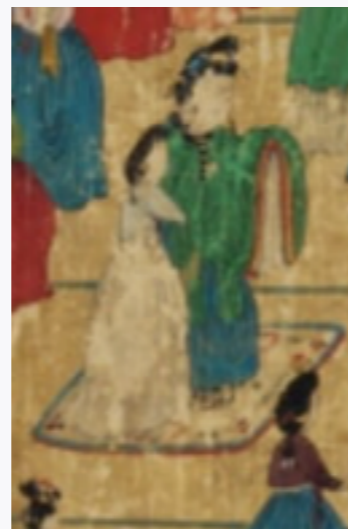
3. Елисеева И.А. Искусство и культура Кореи. Путеводитель по постоянной экспозиции. Государственный музей востока. М.: Государственный музей Востока, 2010. С.112–116.





Рис.3

На второй картине (рис.3) начинается обряд поклонения четы, об этом можно судить по позе супруги, поднявшей руки перед лицом. Она одета в *вонсам* (кор. 원삼, церемониальный женский наряд) зеленого цвета с синей юбкой. Такой *вонсам* могли надевать либо женщины королевских кровей, либо женщины высокого статуса<sup>4</sup>. Ранее по одежде супруга мы определили, что он является высокопоставленным чиновником, и жена соответствует мужу. Вокруг супругов собрались гости и слуги. Все заинтересованы в происходящем: девушки слева наблюдают из окна, пытаются рассмотреть церемонию, служанки встали на узенькую ступеньку, а также некоторые служанки, стоящие в нише, подняли детей на спины, чтобы им лучше было видно происходящее. Яркие наряды девушек приковывают взгляд зрителя, который вскоре находит центральную фигуру данной картины – супругу. Также с противоположной стороны в окружении мужчин в белых *ханбоках* на контрасте выделяется жених в черном одеянии.

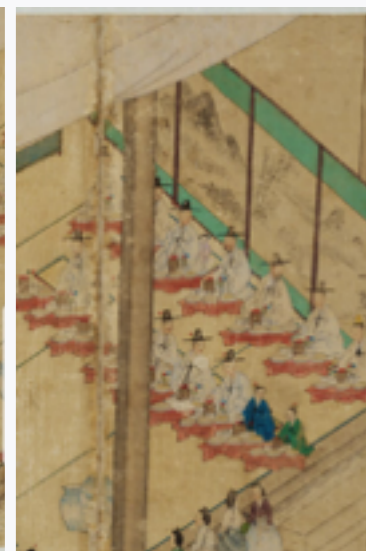


4. Виды ханбоков [Электронный ресурс] – [http://www.formalhanbok.com/en/sub/sub1\\_02.html](http://www.formalhanbok.com/en/sub/sub1_02.html) (дата обращения: 27.04.2020).



Рис.4

На третьей картине (рис.4) супруги одеты в простые одеяния: муж – в белый *ханбок*, жена – в синюю юбку *чхима* (кор. 치마) и голубую кофточку *чогори* (кор. 저고리). Рядом с ними, скорее всего, сидят их внуки, а дети кланяются родителям, произносят тосты. По обе стороны расположились гости: со стороны супруги сидят девушки, а со стороны супруга – мужчины. Отличительной чертой корейских банкетов являются персональные столики с едой и напитками, в то время как в Европе во время пира гости сидят за общим столом<sup>5</sup>. Помимо гостей на банкете присутствуют служанки, которые раздают угощения для гостей или же просто наблюдают за происходящим со стороны. За спинами мужчин стоит ширма с изображением «гор и вод» (кор. 산수도, *сансудо*). Некоторые мужчины повернулись в сторону ребёнка на правой части листа, который хочет рассмотреть, что происходит на банкете. А другая часть мужчин засмотрелась на служанку, поднявшую подол юбки во время танца. Служанки рядом с ней в нише также весело проводят время.



5. Shin Michael. *Everyday Life in Joseon-Era Korea: Economy and Society // The Organization of Korean Historians.* Leiden.: Boston, 2014. P. 233..





Рис.5

В четвертой части альбома (рис.5) пир продолжается, но уже без женщин, мы видим лишь трех служанок, выглядывающих из-за ширм: они присматривают за детьми. На каждом столе стоит множество блюд, и слуги-мужчины беспрерывно продолжают разносить еду и напитки. Большинство гостей одеты в неброские одежды, и лишь двое крайних молодых людей выделяются головными уборами. Обычно *кат* (кор. 갓, «тип корейской традиционной шляпы») черного цвета, но у юношей они желтые. На предыдущих фрагментах подобное уже встречалось. На самом деле, это соломенная шляпа, которую носили мальчики до того момента, как им было позволено надеть традиционный черный *кат*, и называлась она *чхорип* (кор. 초립)<sup>6</sup>. За спинами гостей стоит ширма, расписанная «благородными растениями» (кор. 사군자, «*сакунчжа*»), которые особенно ценились среди конфуцианцев.



6. мужские головные уборы Кореи. [Электронный ресурс] [https://m.blog.naver.com/PostView.nhn?blogId=tnfmk&logNo=220104203596&proxyReferer=https:%2F%2Fm.search.naver.com%2Fsearch.naver%3Fquery%3D%25EC%25B4%2588%25EB%25A6%25BD%25EC%259D%2580%2B%25ED%259D%2591%25EB%25A6%25BD%25EC%259D%25B4%2B%25EB%25B3%25B4%25ED%258E%25B8%25EC%25A0%2581%25EC%259C%25BC%25EB%25A1%259C%2Bwhere%3Dm%26sm%3Dmob\\_hty.idx%26qdt%3D1](https://m.blog.naver.com/PostView.nhn?blogId=tnfmk&logNo=220104203596&proxyReferer=https:%2F%2Fm.search.naver.com%2Fsearch.naver%3Fquery%3D%25EC%25B4%2588%25EB%25A6%25BD%25EC%259D%2580%2B%25ED%259D%2591%25EB%25A6%25BD%25EC%259D%25B4%2B%25EB%25B3%25B4%25ED%258E%25B8%25EC%25A0%2581%25EC%259C%25BC%25EB%25A1%259C%2Bwhere%3Dm%26sm%3Dmob_hty.idx%26qdt%3D1) (дата обращения: 21.04.2020).



Рис.6

На последней картине (рис.6) супругу продолжают произносить тосты, но по сравнению с предыдущим фрагментом альбома к банкету присоединяются *кисэн*<sup>7</sup>. По левую сторону от мужа сидят три девушки, одна из которых ведет беседу с гостем. Еще две девушки танцуют в центре, развлекая мужчин. Это можно заметить по развивающимся подолам юбок. Девушкам аккомпанируют музыканты, одетые в черные *ханбоки*, затянутые синими поясами. Картина плохо сохранилась, но мы можем предположить, на каких инструментах играют приглашенные артисты. Музыкант слева играет на барабане *бук* (кор. 북), а его сосед – на *кальго* (кор. 갈고). У третьего музыканта плохо виден инструмент, но, возможно, это *сэнхван* (кор. 생황). Оставшиеся музыканты играют на духовых – *тэгым* (кор. 대금) и *пхири* (кор. 피리).



7. *Кисэн* (кор. 기생) — в Корее артистка развлекательного жанра. Первый слог слова означает «артистка», «певичка», второй — «жизнь». Это были куртизанки, обученные музыке, танцам, пению, поэзии, поддержанию разговора — всему тому, что было необходимо для развлечения мужчин из высших классов на банкетах и вечеринках. Они подавали еду, напитки, за деньги оказывали интимные услуги, но не были проститутками как таковыми.

## Список литературы

## Источники:

Виды ханбоков [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.formalhanbok.com/en/sub/sub1\\_02.html](http://www.formalhanbok.com/en/sub/sub1_02.html) (дата обращения: 27.04.2020).

Коллекция Государственного музея РК [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.museum.go.kr/site/main/relic/search/view?relicId=1492>. (дата обращения: 27.04.2020)

Чосон, мочжаэ нара – намсонпхён (Чосон, страна шляп – мужские) [Электронный ресурс]. – URL: [https://m.blog.naver.com/PostView.nhn?blogId=tnfmk&logNo=220104203596&proxyReferer=https:%2F%2Fm.search.naver.com%2Fsearch.naver%3Fquery%3D%25EC%25B4%2588%25EB%25A6%25BD%25EC%259D%2580%2B%25ED%259D%2591%25EB%25A6%25BD%25EC%259D%25B4%2B%25EB%25B3%25B4%25ED%258E%25B8%25EC%25A0%2581%25EC%259C%25BC%25EB%25A1%259C%26where%3Dm%26sm%3Dmob\\_hy.idx%26qdt%3D1](https://m.blog.naver.com/PostView.nhn?blogId=tnfmk&logNo=220104203596&proxyReferer=https:%2F%2Fm.search.naver.com%2Fsearch.naver%3Fquery%3D%25EC%25B4%2588%25EB%25A6%25BD%25EC%259D%2580%2B%25ED%259D%2591%25EB%25A6%25BD%25EC%259D%25B4%2B%25EB%25B3%25B4%25ED%258E%25B8%25EC%25A0%2581%25EC%259C%25BC%25EB%25A1%259C%26where%3Dm%26sm%3Dmob_hy.idx%26qdt%3D1) (дата обращения: 21.04.2020).

## Литература на русском языке:

Елисеева, И.А. Искусство и культура Кореи. Путеводитель по постоянной экспозиции. – М.: Государственный музей востока, 2010. – 160 с.

Самсонов, Д.А. Корейский Этикет: Опыт Этнографического Исследования. – СПб.: Наука, 2013. – 144 с.

## Литература на английском языке:

Cheon Jin-gi. Encyclopedia of Korean Rites of Passage. – Seoul: National Folk Museum of Korea, 2017. P. 86-91.

Shin Michael. Everyday Life in Joseon-Era Korea: Economy and Society // The Organization of Korean Historians. – Leiden: Boston, 2014.



북, «бук»



대금, «тэгым»



생황, «сэххван»



피리, «пхири»



갈고, «кальго»

Подводя итог анализа картины, мы увидели особенности корейского быта и проведения празднеств в эпоху Чосон. Годовщина свадьбы отмечалась в большом кругу гостей, сопровождалась музыкой, танцами. Исходя из увиденного, можно сказать, что жизнь корейцев в те времена прочно опиралась на конфуцианские нормы, что проявлялось во внешнем виде, поведении корейцев и проведении мероприятий. На картинах мы видим:

- почитание старших;
- проявление сыновьей почтительности;
- четкое разделение людей на статусы, которые можно определить по внешнему виду человека;
- изображения «благородных растений», символизирующие качества истинного конфуцианца, и изображения «гор и вод», как стремление познать мир и природу, стали основными украшениями дома.

Картина показывает нам значимость брака, необходимость почитания родителей. Можно утверждать, что задача художника состояла не только в документировании событий при помощи кистей и красок, но и в наставлении о том, как следует вести себя в конфуцианском обществе.



XVIII

Восьмистворчатая ширма Ли Хённока  
как отражение вкусов кореской элиты  
XVIII-XX вв.

В Музее искусства Востока в Сан-Франциско находится восьми створчатая складная ширма жанра *чхэккори* (кор. 책거리, «ширма с изображением книг и канцелярских принадлежностей»), написанная придворным художником Ли Хённоком (р.1808-?). *Чхэккори* сформировалось в начале XVIII столетия и до начала XX в. было одним из самых популярных направлений корейской живописи. *Чхэккори* также иногда называют *чекка-до* (кор. 책가도, «живописное изображение стеллажа с книгами») или *мунбан-до* (кор. 문방도, «живописное изображение принадлежностей кабинета учёного»). Основная особенность *чхэккори* состоит в том, что объектом произведения выступают книги, антиквариат, канцелярские принадлежности, цветы и фрукты.

Истоки *чхэккори* в Корее из-за отсутствия какой-либо достоверной документации до сих пор не ясны. Однако, большинство специалистов едины во мнении, что это произошло под влиянием Цинской художественной традиции. Происхождение *чхэккори* скорее всего связано с китайскими шкафами *добаогэ* (кит. 多宝格, «стеллаж несметных сокровищ»)¹. Шкафы *добаогэ* состояли из многоуровневых стеллажей, которые варьировались



Рис. 1. Ли Хённок. «Восьмистворчатая ширма», 1860 г. Бумага, тушь, краски. 162.8x33.5 см. Музей искусства Востока, Сан-Франциско

по размеру и форме, чтобы показать различные предметы коллекционирования. *Чхэккори* представляют собой нарисованные шкафы *добаогэ*, заполненные различными предметами, в том числе антиквариатом, цветами и фруктами, чья символика также схожа с китайской традицией. При этом стоит отметить, что в Китае подобные изображения не являлись отдельным жанром живописи, в то время как в Корее *чхэккори* стало самостоятельным художественным направлением со своими специфическими особенностями, о которых и пойдёт речь в этом эссе. На примере восьмистворчатой складной ширмы Ли Хённока мы рассмотрим художественные особенно-

1. Елисеева.И.А. «Книги и принадлежности кабинета учёного» в корейской живописи позднего периода эпохи Чосон. Корейская декоративная живопись XIX-XX века // Территория земных надежд. С. 165.

сти корейских *чхэккори* и попытаемся определить факторы, повлиявшие на формирование данного направления.

Восьмистворчатая ширма Ли Хённока (кит. 李應祿) представляет собой нарисованное изображение шкафа, каждая панель которого составляет 162.8 на 33.5 см. Внушающие размеры могут говорить нам о том, что целью художника была имитация китайского шкафа *добаогэ* в полном размере. В то время как свитки и художественные альбомы были маленького формата, и их можно было выставлять напоказ лишь изредка, экраны *чхэккори* были большими и обычно располагались в *саранпане* (кор. 사랑방), то есть в комнате для приёма гостей на мужской половине дома. Известно также, что особый интерес к *чхэккори* проявлял ван Чончжо (1752-1800), и за его тронем стояла именно ширма *чекка-до* вместо привычной ширмы «Солнце, луна и пять горных пиков»².

На шестнадцати из двадцати шести полок ширмы изображены книги. Все книги нарисованы под разным углом, а стопки стоят одна на другой, чтобы придать картине объёмности. Они также отличаются по размеру и цвету, что делает ширму более красочной и не однотипной. Если смотреть на ширму издали, может показаться, что это реальный шкаф, так точно и натурально переданы полки и изображенные на них предметы (рис.2). Помимо книг мы можем увидеть «четыре друга кабинета учёного» *мунбан сау* (кор. 문방사우), или «четыре драгоценности кабинета интеллектуала» *мунбан сабо* (кор. 문방사보), такие как тушь, кисть, бумага и тушечница. Именно они являлись обязательными принадлежностями комнаты *саранпан*. Подобные предметы подчеркивают род занятий и образованность хозяина данной ширмы.



Рис. 3. Фрагмент два павлиньих пера и коралловая ветвь

Кроме книг и канцелярских принадлежностей, на ширме можно увидеть большое количество предметов антиквариата, импортированных из Китая. Керамические изделия, имитирующие бронзовые сосуды и изделия из полихромной эмали с декоративными узорами облаков. А также знаменитые своей тонкой хрустящей глазурью изделия периода Сун (960 — 1279) Гуань³. Кро-

2. Kim Sunglim. *Chaeongeori: Multi-Dimensional Messages in Late Joseon Korea*, 2015. С. 7.

3. Фарфор Гуань (*Guan ware*), название которого можно перевести как «императорский», производился на фабрике, принадлежащей лично китайскому императору. Изделия Гуань характеризуются тонкой блестящей глазурью, а также трещинам.



Рис. 2. Фрагмент

ме этого, можно увидеть многоцветные эмалевые банки, чайные чашки и рифленые блюда. Другие декоративные предметы, такие как нефритовый кулон в форме летучей мыши, висящий на лаковой подставке, кисточка из рога носорога или бамбука и курильницы также являются китайскими предметами роскоши.

Рисовали эти предметы не только с целью показать своё материальное благосостояние и вкус. В предметах антиквариата также заключались различные символы и благоприятные пожелания. В фарфоровой вазе, имитирующей бронзовый сосуд на нижней полке в дальней панели, стоит два павлиньих пера и коралловая ветвь. Согласно Книге Перемен<sup>4</sup>, павлин является птицей девяти добродетелей и олицетворяет один из трех высших чинов гражданской службы. Коралл также считается драгоценным предметом, который китайские чиновники носили на своих шляпах в виде пуговиц. Таким образом, коралловая ветвь и павлиньи перья обычно трактуются как стремление к достижению высшего должностного ранга как в китайской, так и в корейской живописи (рис.3).

Два пальчатых цитрона, которые также называют «руки Будды» и гранаты в чаше в самом центре ширмы тоже символичны. «Руки Будды» как будто удерживают гранат, который с его многочисленными семенами символизирует плодородие или изобилие. Пальчатые цитроны в сочетании с гранатом, могут быть прочитаны как надежда на богатство и большое потомство<sup>5</sup> (рис.4).



Рис. 4. Фрагмент два пальчатых цитрона и гранат

4. Книга Перемен («И цзин») - сокровенные научные знания о закономерностях развития материи и чередования всего сущего в нашей Вселенной. Наиболее ранний из китайских философских текстов.

5. Kim Sungrim. *Chaekgeori: Multi-Dimensional Messages in Late Joseon Korea*, 2015. С. 14.



Рис. 5. Император Юнчжен в библиотеке дворца Юаньминъюань. (1722-1735) Дворцовый музей, Пекин

Рассмотрев данную ширму, мы можем увидеть, что корейцы многое переняли из китайской художественной традиции: шкаф с ассиметричными полками для выставления напоказ различных предметов, китайский антиквариат, а также символику. Однако влияние китайской традиции на корейские *чхэккори* не значит, что в живописи идет чистое подражание. Так, например, в Китае сюжеты «сто древних» и «четыре сокровища интеллектуала» разрабатывались главным образом в декоративно-прикладном искусстве и не являлись самостоятельным направлением. Они были лишь дополнением к произведениям жанра «люди и предметы» (кит. *жэнью*)<sup>6</sup>. Примером может послужить портрет пятого маньчжурского императора династии Цин Юнчжэна (1722-1735). Он изображен на фоне шкафа *добаогэ*, на полках которого стоит курильница, различные украшенные сосуды, книги, коробки и другие предметы антиквариата. Как мы видим, данный шкаф служит лишь дополнением к основному портрету, показывая благосостояние императора, его вкус и ученость. В Корее же адаптация новых мотивов в живописи привела к образованию устойчивого сюжетного типа *чхэккори*.

Почему же в Корее не создавались реальные шкафы с предмета-

6. Елисеева.И.А. «Книги и принадлежности кабинета учёного» в корейской живописи позднего периода эпохи Чосон. *Корейская декоративная живопись XIX-XX века // Территория земных надежд*. С. 167

ми коллекционирования по типу китайских шкафов *добаогэ*? Во-первых, ширмы *чхэккори* могли использоваться сразу по двум назначениям: для декора, и для зонирования пространства. В реалиях Чосона XVIII-XX веков ставить массивные шкафы в домах было крайне проблематично, ширмы же решали две проблемы сразу. Они являлись как предметом роскоши и могли украсить помещение, так и предметом полезным в повседневной жизни, например, с помощью ширм можно было зонировать пространство. Во-вторых, несмотря на проникновение культуры коллекционирования из Китая, неоконфуцианские устои оставались главенствующими. Вплоть до XVII века под влиянием неоконфуцианской идеологии в Корее господствовал скромный, аскетичный образ жизни. Одной из основополагающих была концепция *ванмуль санчжи*, согласно которой времяпровождение с вещами, не несущими конкретно-практической пользы, лишает воли, ведёт к утрате концентрации духа и мешает нравственному и психическому самосовершенствованию<sup>7</sup>. Со временем благодаря частым миссиям в Пекин и знакомству с китайской литературой корейцы начинают интересоваться антикварными вещами, многие из которых явно противоречили неоконфуцианским установкам. В связи с этим в 1838 г. королевский двор вводит запрет на вывоз из Китая таких вещей, как: драгоценные камни, золото, серебро, ювелирные украшения, редкие птицы, цветы, обезьяний мех, часы и западную посуду. Таким образом, культура коллекционирования пресекалась со стороны корейской власти из-за несоответствия неоконфуцианской идеологии. По этой причине корейцы не просто не имели возможности изготавливать шкафы *добаогэ*, им просто нечего было выставить, в то время как в Китае культура коллекционирования существовала уже на протяжении нескольких веков.

Мы также можем увидеть господство неоконфуцианской идеологии, если посмотрим на корейские *чхэккори* в целом. В отличие от китайских шкафов, на которых красуются драгоценные, диковинные предметы, полки корейских *чхэккори* по большей части заполнены книгами. Именно они были главным сокровищем корейской образованной элиты. Один ученый позднего Мин писал: «люди, приехавшие из Чосона, больше всего любят книги. Они каждый день ходят по магазинам со списками книг, разных жанров, которых нет в Корее, и скупают их вне зависимости от цен»<sup>8</sup>. Таким образом неоконфуцианство, являясь идеологической базой корейского общества того времени, формировало систему ценностей в изобразительном искусстве. Книги являются главным элементом корейских *чхэккори*. Тем самым, представленные на ширмах книги показывали начитанность и вкус хозяина и поднимали его в статусе среди таких же образованных соотечественников.

Чтобы подтвердить свою мысль о том, что идеология государства имеет влияние на принятие и осмысление художественной традиции, приведу в пример Таиланд.

7 Елисеева.И.А. Указ. соч. 161

8. Там же.. С. 168

Во время правления короля Нанклао<sup>9</sup> в художественной культуре Таиланда произошли значительные изменения с появлением королевского предпочтения китайскому искусству. Король Нанклао построил и восстановил более 40 буддийских храмов, используя китайские проекты, символику и материалы. Цветы, птицы, сцены из китайских легенд и «шкафы древностей» заменили традиционную сиамскую иконографию на фресках. Если рассмотреть главный буддийский храм того времени Ват Ратча Орасарам<sup>10</sup>, можно увидеть влияние Цинской художественной традиции. Верхние стены *убосота*<sup>11</sup> разделены на 296 панелей, каждая из которых содержит различные китайские элементы, такие как цветы, деревья, курильницы, вазы и зеркала. Все эти предметы расположены в китайских шкафах *добаогэ*. Предметы, выставленные на этих полках, по большей части артефакты, представляющие собой благоприятные эмблемы, использовавшиеся в период Цин, например, вазы с золотыми рыбками, кораллы, летучие мыши, бабочки, стрекозы и даже единороги. Все эти эмблемы символизируют счастье, богатство, долголетие, большое потомство и другие благоприятные пожелания. Такие изображения, заимствованные из Цин, можно найти только в буддийских храмах Таиланда, так как их главным посылом было пожелание всего хорошего для избранных, тех людей, кто приходил в храм помолиться Будде<sup>12</sup>.

Если сравнивать китайскую культуру изображения антиквариата, перенятую Таиландом, и корейские *чхэккори*, можно увидеть довольно сильные различия. В Таиланде отсутствуют изображения книг и канцелярских принадлежностей, зато есть огромное количество фруктов, цветов и животных с положительной символикой. В Корее же преобладают изображения предметов интеллектуального досуга. Несмотря на то, что обе страны переняли одну и ту же художественную культуру Цинского Китая, Корея восприняла ее через неоконфуцианство, а Таиланд через призму буддизма, что сделало искусство каждой страны по своему уникальным.



Рис. 6. Фреска Ват Ратча Орасарам, Таиланд

9. Нанклао (1824-1851) - третий сиамский монарх династии Чакри.

10. Ват Ратча Орасарам - один из самых старых буддийских храмов в Бангкоке.

11. Убосот (тайск. พระอุโบสถ) основное сооружение в буддийском храме, где размещается основная святыня (чаще всего, статуя Будды).

12. Kittikhun Janyaem. Symbolic and Cultural Meanings of the Chinese Home Decoration Theme in the Early Rattanakosin Murals of the Reign of King Nangklao in Wat Ratcha Orasaram, 2017

Подводя итог, надо отметить, что несмотря на различия в художественной традиции Китая, Кореи и Таиланда, основным элементом всех стран является шкаф. Шкаф может быть настоящим и хранить в себе антиквариат, как в Китае. Он может изображаться на ширмах, где главными были предметы интеллектуального досуга, как это делали в Корее. Или же шкафы рисовали на фресках храмов и передавали благоприятные пожелания верующим, как это было принято в Таиланде. Несмотря на то, что визуально шкафы могут быть похожи, их наполнение может быть совершенно разным. Это зависит от того, что каждая из культур считает ценным. Для маньчжурских императоров было важно произвести хорошее впечатление на ханьских подданных своей ученостью и богатством. Для Таиланда было необходимо заимствование китайской благоприятной символики для обогащения буддийской художественной традиции и привлечения новых верующих. В Корее же главной идеологией было неоконфуцианство из которого вытекала любовь к книгам и канцелярским принадлежностям, которые являлись главными желанными объектами корейской интеллектуальной элиты.

### *Список литературы*

#### *Источник:*

Коллекция Музея искусства Востока в Сан-Франциско [Электронный ресурс] – URL: <http://searchcollection.asianart.org/view/objects/asitem/nid/13843> (дата обращения: 20.05.2020)

#### *Литература на русском языке*

Елисеева, И.А. «Книги и принадлежности кабинета учёного» в корейской живописи позднего периода эпохи Чосон. Корейская декоративная живопись XIX-XX века // Территория земных надежд, 2018. - 300 с.

#### *Литература на английском языке*

Kim Sungrim. Chaekgeori: Multi-Dimensional Messages in Late Joseon Korea, 2015. P. 3-20.  
Kittikhun Janyaem. Symbolic and Cultural Meanings of the Chinese Home Decoration Theme in the Early Rattanakosin Murals of the Reign of King Nangklao in Wat Ratcha Orasaram, 2017. P. 25.



XIX

Корейские зеркала кармы —  
отражение души



Буддизм начал распространяться в Корее в IV веке, и к моменту основания династии Чосон (1392-1897) он уже имел огромное влияние. Однако буддизм стал подавляться – было сокращено количество храмов, школ, буддийских монахов отправляли в горы и ограничивали их посещение городов<sup>1</sup>. Преследование буддизма прекратилось в конце XVI века, когда монахи помогли отразить японское вторжение в 1592-1598 годах, буддизм начал возрождаться, но по-прежнему находился в тени неоконфуцианства. Некоторые правители покровительствовали буддизму. Благодаря этому сохранилось немало обрядовых элементов, связанных с буддизмом. Одним из примеров являются зеркала кармы (кор. 업경대).

Обычно подобные изделия изготавливались из дерева, само зеркало – из бронзы. Стандартный размер таких зеркал около 50 - 60 см, но есть зеркала размером более 1 м. Само зеркало делали круглой или овальной формы, и оно было словно «объято» пламенем. Пламя, обрамляющее зеркало может интерпретировать разными способами: первый – языки пламени символизируют преисподнюю, ад; второй – символическое представление чего-то негативного, то, что приносит человеку страдания<sup>2</sup>. Прикреплялось это зеркало к трехъярусному постаменту, вся эта конструкция крепилась на спине животного.



Рис. 1. Зеркало кармы, Чосон. Дерево с расписной отделкой. 77,5x57 см. Государственный музей Кореи, Сеул



Рис. 2. Зеркало кармы, Чосон. Дерево с расписной отделкой. 77,5x57 см. Государственный музей Кореи, Сеул

Это животное - хаэчи (*haechi/haetae*; кор. 해태) – корейский аналог китайского льва-стража *сечжи* (*xiezhi*; кит. 獬豸). Его часто изображали в виде льва с мускулистым, покрытым чешуей телом, с рогом во лбу и колокольчиком на шее. Одна из способностей этого мифического существа – умение отличать правильное от неправильного, и часто оно ассоциируется

1. Курбанов С. О. История Кореи. С древности до начала XXI в. СПбГУ, 2018. С. 149-150.

2. Morgan Diane. *Essential Buddhism: A Comprehensive Guide to Belief and Practice*. Praeger, 2010. P. 83.

со справедливостью и законом<sup>3</sup>. Зеркала украшены множеством элементов, которые окрашивались минеральными красками.

На обратной стороне некоторых зеркал есть изображение санскритской буквы, звука «ом» (рис.3). Данный звук был мистической мантрой, широко использовался в ритуалах и считался священным. Звук также символизирует Будду – его тело, речь и ум<sup>4</sup>.

Чтобы лучше понять предназначения данного обрядового предмета, для начала



Рис. 3. Зеркало кармы, XIX в. Дерево с расписной отделкой. 98,2 X 36,4 см Национальный музей Кореи, Сеул

обратимся к самому понятию кармы в буддизме, а также непосредственно к значению «зеркал кармы». Во-первых, стоит отметить, что привычное нам понятие кармы как своеобразного правосудия или же судьбы, в буддизме трактуется немного иным способом. Понятие кармы в буддизме никак не связано с «моральной справедливостью» или «вознаграждением и наказанием» – это намеренное, сознательное действие, совершенное с определенным умыслом, который может быть, как хорошим, так и плохим. То есть карма – совокупность всех поступков и действий, совершенных человеком на протяжении всей жизни, на основе чего все эти действия зеркально отразятся в этом или следующих рожденьях, как причинно-следственная связь. По этой причине в буддизме есть поверье, что все люди в момент своей смерти вынуждены стоять перед зеркалом кармы, которое показывает все грехи, которые они совершили в течение своей жизни, на основе чего определялось по какому пути они пойдут после перерождения<sup>5</sup>.

Зеркала кармы помещали в храмах, связанных с загробной жизнью, где молятся за умерших, в залы с изображением Кшитигарбхи или Десяти королей Ада (рис.4). Кшитигарбха – это бодхисаттва, воплощающий силу обета спасения живых существ. Кшитигарбха дал обет не становиться Буддой до тех пор, пока все живые существа не будут спасены. Особым полем деятельности Кшитигарбхи являются адские миры, так как именно там живые существа страдают больше всего и нуждаются в поддержке<sup>6</sup>.

3. Heo Kyun. *Animals In The Palaces* [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://artsandculture.google.com/theme/animals-in-the-palaces/xQIy6nRWUZs6JA> (Дата обращения: 30.04.2020).

4. *Encyclopedia Britannica 2013* [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.britannica.com/topic/Om-Indian-religion> (Дата обращения: 18.04.2020).

5. Wayman Alex, *Buddhist Insight: Essays*. Motilal Banarsidass Publ., 1990. P. 184.

6. Бодхисаттва ада. *Сутра основных обетов бодхисаттвы Кшитигарбхи*. Перевод с китайского и комментарии Поповцева Д. В. СПб. 2002, С 17-19.



Рис.4. Кшитигарбха и Десять королей Ада, XVIII в. Шелк, тушь и краски. 157,48 x 203,2 x 2,22 см.  
Частная коллекция

Концепция «Десять королей Ада» или же «Десяти судилищ Ада» сложилась в Китае под влиянием буддизма. В буддийской религиозной традиции ад считается низшей ступенью всего сущего в череде рождений. Пребывание в нем является предельным выражением идеи страдания. Истоки системы «Десяти судилищ Ада» связаны с бодхисаттвой Кшитигарбхой. Концепция такова: загробный мир состоит из десяти адов, возглавляемых десятью царями. Согласно буддийской доктрине, существуют шесть живых существей: божество, человек, демон, животное, голодный дух и обитатель ада. Души раскаявшихся оставались в чистилище до момента перерождения в другой форме; в зависимости от решения десяти царей они могли переродиться в виде людей, животных и т.д. Прежде чем получить разрешение на переселение в следующую жизнь, каждую неделю в течение семи недель каждый другой король испытывает душу. А судить им как раз и помогало зеркало кармы<sup>7</sup>. Это зеркало должно было отражать и судить хорошие и плохие поступки людей, которые те совершили за время своей жизни. Исходя из этого, решалась дальнейшая судьба человека, а также вопрос о его попадании в загробный мир или же форма его дальнейшего перерождения.

Подводя итог, можно сказать, что зеркала кармы использовались корейцами как ритуальные предметы. Зеркала кармы служили основным инструментом для определения дальнейшей судьбы человека после смерти: получит ли он награду (достойное перерождение) или же наказания (пребывание в аду). Зеркала кармы и сегодня изготавливаются в Республике Корея, в буддийских храмах продолжают использовать их.

## Список литературы

### Источники:

Encyclopedia Britannica 2013 [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.britannica.com/topic/Om-Indian-religion> (Дата обращения: 18.04.2020).

Нео Кюн. Animals In The Palaces [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://artsandculture.google.com/theme/animals-in-the-palaces/xQIybnRWUZs6JA> (Дата обращения: 30.04.2020).

### Литература на русском языке:

Бодхисаттва ада. Сутра основных обетов бодхисаттвы Кшитигарбхи. Перевод с китайского и комментарии Поповцева Д. В. СПб. 2002. – 227 с.

Курбанов С. О. История Кореи. С древности до начала XXI в. СПбГУ, 2018. – 537 с.

### Литература на английском языке:

Goodrich A.S. Chinese Hells. The Peking Temple of Eighteen Hells and Chinese Conceptions of Hell. St. Augustin, 1981. – 167 p.

Morgan Diane. Essential Buddhism: A Comprehensive Guide to Belief and Practice. Praeger, 2010 – 260 p.

Wayman Alex, Buddhist Insight: Essays. Motilal Banarsidass Publ., 1990. – 470 p.

7. Goodrich A.S. Chinese Hells. The Peking Temple of Eighteen Hells and Chinese Conceptions of Hell. St. Augustin, 1981. P. 36-40.



Картина Текхведо. Анализ жанровой живописи

Картина «Текхведо» (кор. 대쾌도) художника Хесан Юсук (кор. 혜산 유숙) была написана в 1846 году, и на данный момент хранится в Музее искусств Сеульского национального университета. На картине показаны различные сцены борьбы, одна из которых называется *тхэккён* (кор. 택견)<sup>1</sup>. Данное произведение свидетельствует о том, что в эпоху позднего Чосона (сер. XVIII - XIX вв.) уже существовала борьба *тхэккён* (택견), поэтому оно часто встречается в спортивных журналах или книгах, посвященных корейской традиционной борьбе. Мы рассмотрим не только сцену борьбы, но и произведение в целом и попробуем понять, что художник хотел донести с помощью картины «Тэкхведо» (кор. 대쾌도).

Размер картины составляет 105 сантиметров на 54 сантиметра, она была написана минеральными красками. Произведение можно условно разделить на три части: верхнюю (рис.2), среднюю (рис.3) и нижнюю (рис.4).

В верхней части картины (рис.2) изображены холмы, горы и деревья, а также человек, который выглядывает из-за холма. По его походке и заинтересованному взгляду можно понять, что он идет по своим делам, однако что-то более важное и интересное отвлекает его от этого. Его взгляд устремлен в центр картины – в сторону сада (рис.3), который располагается недалеко от ворот Кванхимун (кор. 광희문)<sup>2</sup>. Оттуда люди наблюдают за чем-то с возвышенной части ворот.



Рис.2 Хесан Юсук – Текхведо. Верхняя часть

В центральном блоке картины (рис.3) написаны сцены борьбы<sup>3</sup> *тхэккён* и *ссырым*<sup>4</sup>. Состязания *тхэккён* и *ссырым* во времена Чосон считались формой спортивных игр, которые чаще всего проводили на различных ярмарках<sup>5</sup>.



Рис.3 Хесан Юсук – Текхведо. Середина

Вокруг игроков собрались люди, которые пришли посмотреть на борьбу. Борцы в светло-зеленых одеяниях (рис.3) заняли позицию. У одного из игроков поднят носок, а у второго пятка, носок второй ноги у каждого из игроков смотрит в сторону. Другая команда также заняла позицию, однако она заметно отличается от ниже представленной нам команды в светло-зеленых одеяниях. Борцы схватились, держат друг друга за ткань, а расстояние между ними практически отсутствует.

Вокруг участников сидят зрители. Люди в белом – это представители низшего сословия<sup>6</sup>, а мужчины в шляпах *кат* (кор. 갓)<sup>7</sup> и цветных одеяниях относятся к привилегированному классу *янбан*. Несмотря на разные социальные статусы, люди нарисованы на картине вместе, они совсем близко друг от друга и словно не замечают статус сидящих рядом людей. Люди нарисованы естественно, что можно заметить по позам и поведению. Так, например, у одного из зрителей закатаны штаны, что в те времена считалось неприличным<sup>8</sup>.

3. Tony Kemerly, Ph.D., Steve Snyder. Taekwondo Grappling Techniques: Hone Your Competitive Edge for Mixed Martial Arts. Clarendon: Tuttle Publishing, 2009. P. 8.

4. На картине однозначно представлено два вида спорта. В *тхэккён* партнеры стремятся сбить друг друга на землю ногами, стараясь подбить опорную ногу, толкнуть противника ногой или, захватив его ногу рукой или ногой, свалить. *Ссырым* – борьба на поясах, в которой запрещены удары и допускаются только броски с применением корпуса, бедер, рук и ног. Более подробное описание позиций и правил *ссырым* и *тхэккён* можно найти в работе Асмолова К.В. Панорама корейских боевых искусств // Минск: Кэмп, 1992., где расписаны отличительные черты каждого из вышеупомянутых видов спорта.

5. Асмолов К.В. Панорама корейских боевых искусств. [Электронный ресурс]. [http://world.lib.ru/k/kim\\_o\\_i/ak1.shtml](http://world.lib.ru/k/kim_o_i/ak1.shtml) (дата обращения: 28.11.2019).

6. Пан Хван Дю. Этнография Кореи. Пхеньян: издательство литературы иностранных языков, 1990. С. 84

7. Тип корейской традиционной шляпы, которую носили мужчины вместе с ханбоком.

8. Ан Чжесин, Чжан Гёнтхэ, Го Юнён, И Сонно. Указ. соч. С.39.

1. *Тхэккён* (кор. 택견) – корейское боевое искусство, в котором преобладают удары ногами и высокие прыжки.

2. Ан Чжесин, Чжан Гёнтхэ, Го Юнён, И Сонно. Хесан Юсук (1827-1873) «Текхведо» пошнын тхэккённый ихе (Понимание *тхэккён* с помощью картины Хесана Юсука «Текхведо»). Сеул: Хангугчхвеюкхвакхве, 2015. С. 27.

## Список литературы

## Источники

Картина «Текхведо» [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.museum.go.kr/site/main/relic/search/view?relicId=1819> (дата обращения: 22.10.2019)

## Литература на русском языке

Асмолов, К.В. Панорама корейских боевых искусств. [Электронный ресурс] – URL: [http://world.lib.ru/k/kim\\_o\\_i/ak1.shtml](http://world.lib.ru/k/kim_o_i/ak1.shtml) (дата обращения: 28.11.2019).

Курбанов, С.О. История Кореи: с древности до начала XXI в / С.О. Курбанов. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2009. – 744 с.

Пан Х. Этнография Кореи / Х. Пан. – Пхеньян: издательство литературы иностранных языков, 1990. – 121 с.

## Литература на английском языке

Culin Stewart. Korean Games: With Notes On The Corresponding Games of China And Japan / S Culin. Pennsylvania.: University of Pennsylvania, 1895. – 264 p.

Kemerly Tony Ph.D., Snyder Steve. Taekwondo Grappling Techniques: Hone Your Competitive Edge for Mixed Martial Arts / Ph.D., Tony Kemerly, Steve Snyder. Clarendon: Tuttle Publishing, 2009. – 208 p.

Yoonn Yul-Soo. Tales of Korean folk paintings Minhwa // translated by Kang Seon-Jin. Seoul: Design House Publishers, 2005. – 310 p.

## Литература на корейском языке

Ан Чжесин, Чжан Гёнтхэ, Го Юнён, И Сонно. Хесан Юсук(1827-1873)ый «Текхведо» по-иньин тхеккёный ихе (Понимание тхэккён с помощью картины Хесана Юсука «Текхведо»). Сеул: Хангугчхвеюккхвахакхе, 2015. – С. 25-35.

Ким Сокхён. Ёкса нонмун чжип // Сборник статей по истории. Пхеньян, 1959. вып., 3. – С. 11-15.



Рис.4. Хесан Юсук – Текхведо. Нижняя часть

В нижней части картины изображен торговец вином. Справа в нижнем углу *янбан* (кор. 양반)<sup>9</sup> одет в ярко-красное одеяние (рис.4). Он неторопливо движется к торговцу в компании буддийского монаха. Слушает собеседника и совсем не обращает внимания на борьбу. Одежда *янбана* контрастирует с основными цветами картины: мягким желтым и прохладным синим.

В центре нижней части картины несколько людей у паба покупают выпивку. Они перешептываются и готовы достать кошельки. Вся картина буквально «дышит», а ее герои готовы ожить в любой момент.

Из произведения мы узнаем больше о быте 19 века, а также о том, что такие виды борьбы, как *ссырым* и *тхэккён*, являлись развлечением у чосонцев. Благодаря нарисованным предметам появляется возможность представить образ жизни людей эпохи Чосон, во что они были одеты, как развлекались и отдыхали.

Также на картине представлены люди различных сословий, которые сидят рядом друг с другом. Мы узнаем, что представители разных возрастных групп и социальных статусов могли контактировать друг с другом во время различных мероприятий и спортивных игр, несмотря на социальное расслоение во времена позднего Чосона. На картине царят мир, гармония, и веселье. Возможно, это настроение и целостность и пытался донести до нас художник.

9. Янбан - Представитель высших сословий в Коре, в частности в эпоху Чосон. Определение взято из книги Ким Сокхён. Ёкса нонмун чжип (Сборник статей по истории). Пхеньян, 1959. вып., 3.

XIX

Образ тигров в корейских сказках и  
живописи минхва



В XIII-XIX века в Корее становится популярен жанр живописи – *минхва* (кор. 민화, «народная живопись»). Если раньше картины создавались признанными придворными художниками для аристократии и императорской семьи, то начиная с XIII века живопись становится более доступной для простого населения<sup>1</sup>. Термин *минхва* используется для обозначения живописи, созданной неизвестными художниками для простых людей<sup>2</sup>. Среди всего многообразия сюжетов были особенно популярны: изображения цветов и птиц, лотосов, кабинета ученого. *Минхва* могли оформлять в виде ширм, свитков, а также изображения могли просто наклеивать на дверь, как оберег от злых духов. Картины в данном жанре служат источником информации, так как в них выражены желания, надежды, страхи корейского народа<sup>3</sup>.

Одним из наиболее распространенных сюжетов в народной живописи является изображение тигра, самого опасного животного на Полуострове (рис.1). Хищников изображали весьма специфическим образом. На картинах мы не увидим свирепое и кровожадное животное, причиняющее много бед населению. Наоборот, корейский тигр выглядит дружелюбным и безобидным, он расплывает в широкой улыбке, глаза животного зачастую смотрят в разные стороны, а клыки не внушают никакого страха. Интересно установить особенности характера тигров, а в этом может помочь фольклор Корейского полуострова, наполненный символикой.

В Корее тигр всегда считался царем зверей, самым опасным и сильным хищником, поэтому его изображение символизировало правителя и его семью<sup>4</sup>. По одной из интерпретаций образа тигра, животное олицетворяет корейских чиновников, *янбанов* (кор. 양반). Существуют сюжеты *минхва*, в которых могущественный тигр изображен вместе с кроликом, который в свою очередь символизирует угнетенное население<sup>5</sup> (рис.2). Скорее всего, это отсылка к корейской народной сказке «Как заяц тигра перехитрил»<sup>6</sup>. В основе незамысловатого сюжета лежит история о том, как зайцу несколько раз удалось обманом спастись от голодного хищника. В сказке, как и в живописи, герой предстает глупым и наивным. С виду опасный и страшный, тигр не может



Рис. 1. "Сороки и тигр", XIX в. Бумага, тушь, краски. 94x60 см.

перехитрить зайца и утолить голод. В сказке также высмеивается жадность зверя, когда тот съедает раскаленный камень, веря, что это еда.

Еще одним подтверждением того, что тигр – это символ бесчестных *янбанов*, является сказка «Хитроумный заяц»<sup>7</sup>. История с похожим сюжетом повествует о том, как зайцу удалось обмануть оленя и тигра, чтобы получить лакомство. В обеих сказках заяц предстает положительным персонажем, несмотря на то что ему удастся проучить коварного тигра достаточно жестокими методами. Таким образом, через фольклор корейский народ пытается противостоять коррумпированным нечестным чиновникам, которые только кажутся могущественными, а на самом деле большинство из них не в состоянии справиться со своими обязанностями. С развитием народной живописи сюжеты с тиграми становятся все более популярными, так как они интерпретируют актуальные на тот момент волнения корейского народа.

Помимо вышеупомянутого сюжета с зайцем в *минхва* были популярны изображения тигра с сорокой под большой сосной (рис.3). Картины наполнены разнообразной символикой, которую можно по-разному трактовать. Прежде всего, корейцы верили, что сорока – вестница добрых новостей, а сосна считалась главным деревом на Корейском полуострове, символизирующим долгую жизнь и благополучие<sup>8</sup>. Однако герои данного сюжета также встречаются нам и в фольклоре, например, в сказке о тигре и дровосеке, который вытащил зверя из ямы<sup>9</sup>. Тигр вместо обещанного исполнения желания решает съесть своего спасителя. К счастью для дровосека, спор разрешает сорока, которая хитростью заманивает хищника обратно в ловушку. В этой сказке сорока, действительно, словно символ хороших новостей, придумывает способ спасти дровосеку жизнь. А тигр, как и в предыдущей сказке, выглядит глупым и смешным. Ни в одной интерпретации этого сюжета в живописи *минхва* мы не увидим злобного тигра, внушающего страх. Однако сорока, как и заяц, может олицетворять простое население Кореи<sup>10</sup>.

Если воспринимать образ тигра в *минхва* как высмеивание пороков



Рис. 2. "Тигр и заяц" XIX в. Бумага, тушь, краски.

7. Указ. соч. С. 343-345.

8. Е. Н. Филимонова. Символика растений в переводных произведениях. «Благородные» растения (на материале переводов с корейского и китайского языков). Сб. статей / Отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. - М.: МАКС Пресс, 2003. С. 29-30.

9. Yeolsu Yoon, Wonjun Nam. Op. cit. P. 213.

10. Юн Елсу. Характерные особенности корейской народной живописи минхва. Корейская декоративная живопись XIX – начала XX века // Территория земных надежд, 2018. С. 148.

4. Francis Mullany. Symbolism in Korean Ink Brush Painting, 2006. P. 150.

5. Yeolsu Yoon, Wonjun Nam. Op. cit. P. 214.

6. Феи с Алмазных гор: Корейские нар. сказки / Пер. с корейск./Сост. и вступ. ст. В. Пак. – М.: Худож. лит., 1991.

С. 338-341.

янбанов, то становится понятно, почему хищник изображался глупым и наивным. Тем не менее, важно обратить внимание на то, что тигр символизировал не только правительство и привилегированное сословие. С древних времен на Корейском полуострове тигра считали священным животным, защитником от злых духов и природных катаклизмов<sup>11</sup>. Поэтому, несмотря на то что тигр являлся самым опасным хищником, нападающим на людей, он обладал авторитетом. Изображения с ним служили не только украшением для интерьеров простого населения, но и оберегами от несчастий и злых духов. Под влиянием шаманских идей популярностью пользовались не только изображения хищника, но и разнообразные обереги из клыков и костей животного. Люди верили, что могущество и сила тигра спасут от нечисти. Теперь снова возникает вопрос: почему корейцы, уважая тигра, изображали его простодушным персонажем? Дело в том, что именно с помощью доброжелательного образа тигра корейцы пытались противостоять своим страхам.



Рис.3. "Тигр и сорока", XIXв

Тигр в народной живописи минхва представляет собой сложный многогранный образ, для раскрытия которого необходимо ознакомиться с символикой, фольклором и верованиями корейского народа. Обобщив, можно сказать, что хищник олицетворяет власть правителя, янбанов, а также дикой природы. Нередко на протяжении всей истории правительство превышало полномочия, поэтому люди были вынуждены отстаивать свои интересы, в том числе через народную живопись и фольклор. Поэтому корейский тигр в минхва практически не изображался в том виде, в котором он встречался в природе.

11. Yeolsu Yoon, Wonjun Nam. Op. cit. P. 19.

## Список литературы

### Литература на русском языке:

Феи с Алмазных гор: Корейские нар. сказки / Пер. с корейск. / Сост. и вступ. ст. В. Пак. – М.: Худож. лит., 1991. – 383 с.

Юн Елсу. Характерные особенности корейской народной живописи минхва. Корейская декоративная живопись XIX – начала XX века // Территория земных надежд, 2018.

Е. Н. Филимонова. Символика растений в переводных произведениях. «Благородные» растения (на материале переводов с корейского и китайского языков). Сб. статей / Отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. – М.: МАКС Пресс, 2003.

### Литература на английском языке:

Eom So Yeon. Korean Culture Heritage // Fine Arts // Minhwa: A Precious Look at Traditional Korean Life, 1994.

Francis Mullany. Symbolism in Korean Ink Brush Painting, 2006. - 414 p.

Yeolsu Yoon, Wonjun Nam. Handbook of Korean Art // Folk Painting, 2002. - 373 p.





XX

Ханок Пэк Инчже

В последнее время многие традиционные корейские дома *ханок* (кор. 한옥) выполняют роль музеев и выставочных комплексов. Они используются, чтобы подчеркнуть корейский колорит, служат фоном, декорацией для выставляемых предметов искусства, таких как керамики, мебели, картин.

В то время как *ханок* Пэк Инчже не является местом проведения экспозиций, а сам по себе представляет культурную и историческую ценность, как архитектурный объект, и является главным символом деревни Пукчхон (рис.1). *Ханок* Пэк Инчже (кор. 백인제가옥), расположенный в традиционной деревне Пукчхон в Сеуле, назван в честь своего последнего хозяина врача Пэк Инчже, который передал его государству в качестве музея.



Рис. 1. Ханок Пэк Инчже

Он кажется обычным образцом корейской архитектуры, но есть определенные особенности во внутреннем и внешнем виде *ханока*. Традиционный на первый взгляд, он имеет множество новшеств, строительных решений, не характерных для Кореи того времени и позаимствованных из архитектурных стилей других стран, которые гармонично сочетаются между собой.

*Ханок* был построен в 1913 году по заказу Хан Санрёна (кор. 한상, 1880-1947), одного из самых влиятельных банкиров периода японской оккупации (1910-1945) (рис.2). Территория усадьбы на то время составляла 3000 кв.м. Подобный размах обуславливался не тем, что хозяин хотел жить на широкую ногу или же у него была большая семья, а тем, что усадьба выполняла как жилую, так и представительскую функцию: в ней проводились банкеты и размещались гости из-за рубежа, в основном из Японии.

Из воспоминаний Хан Санрёна известно, что в новом доме он хотел не только с удобством проводить деловые встречи, но и показать зарубежным гостям очарование корейской культуры. А также, что Корея открыта к модернизации и экспериментам<sup>1</sup>. Для этого он привнес в корейскую архитектуру нетрадиционные решения, соответствующее западному стилю жизни.

Главной особенностью данного *ханока* является «приоритет парадной части». Известно, что при строительстве сначала были возведены помещения для гостей, а только потом комнаты для хозяев дома. Данная архитектурная традиция размещать парадные залы в центре усадеб, вокруг которых строились остальные комнаты пришла из Японии, а именно из

«спально-дворцового» стиля японских аристократов *Синдэн-дзукури*<sup>2</sup>. Главным строением японской резиденции был «спальный дворец», по сторонам от которого строились равноудаленные комплексы дополнительных сооружений, которые назывались «противоположные хоромам». Обычно они располагались под прямым углом к «спальному дворцу», с севера на юг, и соединялись с ним крытыми «однопросветными галереями». Таким образом, все строения располагались так, что в южной части резиденции образовывался внутренний двор, а на юге двора был сад.

Большинство элементов подобного плана было перенято и воспроизведено при строительстве *ханока* Пэк Инчже. В отличие от традиционных *ханоков*, где помещения для приема гостей *саранчэ* (кор. 사랑채) и жилые покои хозяев *анчэ* (кор. 안채) были разделены на два отдельно стоящих помещения, в *ханоке* Пэк Инчже эти два пространства соединены коридором, как и остальные подсобные помещения. Данное архитектурное решение было предпринято для удобства перемещения в доме, когда хозяин мог с легкостью навестить гостей, не выходя на улицу (рис.3).

Если говорить о внутреннем строении *ханока*, то он также становится более японским. Так, например, в доме жилые комнаты примыкают одна к другой, что свойственно японской архитектуре. Присутствуют двухкомнатные помещения. Одним из принципиальных нововведений является непосредственная близость туалетов со спальнями. Раньше в Корею считалось, что туалетные помещения — место с темной энергией, поэтому не следует держать их в доме. Однако из-за стремления подстроиться под гостей, привыкших к удобствам и комфорту, традиция строить туалеты за пределами жилой части дома не была соблюдена<sup>3</sup>.

Важно отметить, что несмотря на ряд серьезных изменений в планировке дома, во внутреннем убранстве *ханока* существует четкое разделение помещений для гостей и хозяйских комнат. В покоях для гостей можно увидеть просторные помещения, пол которых отделан длинными досками по типу паркета, свойственными японскому стилю. В отдельных комнатах присутствует *татами*<sup>4</sup>. Каждый элемент декора подчеркивает богатство и утонченность хозяев дома (рис.4).

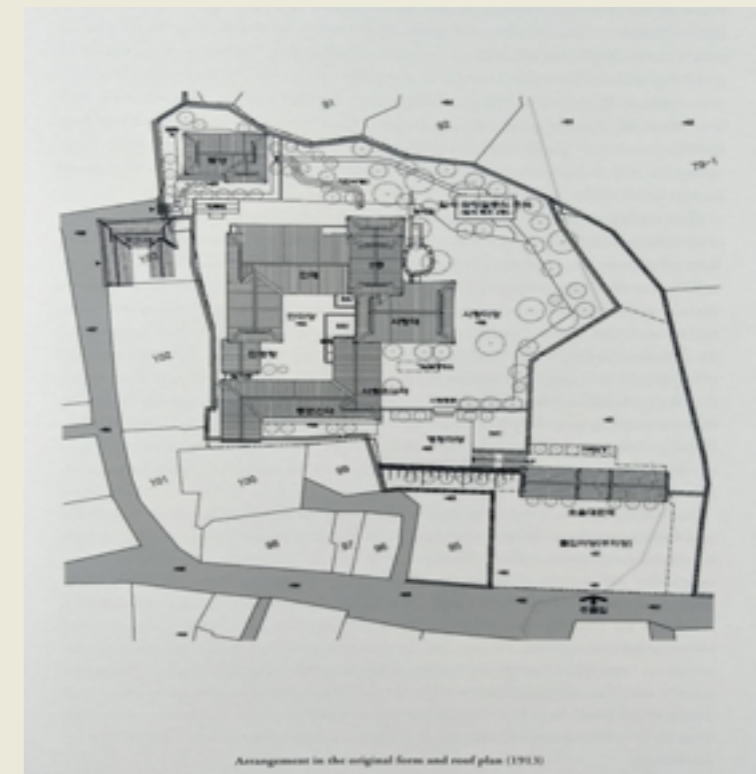


Рис. 3. Первый план дома (1913 г.)



Рис. 2. Хан Санрён (1880-1947г.)

1. Kang Hong-bin. Baek In-Je House museum, 2016. P.104.

2. Kang Hong-bin. Op.cit. P.112.

3. Ibid. P.64.

4. Татами — маты, которыми в Японии застилают полы домов традиционного типа.

Заглянув же в покои хозяев (рис.5), можно подумать, что мы вернулись в Чосон<sup>5</sup> XIX века: белые паромасляные стены, такой же светлый пол, заклеенные бумагой окна. Мебель проста и функциональна, в комнате только самые необходимые вещи. Здесь нет даже намека на роскошь и особый комфорт, так ярко представленных на гостевой половине дома. Таким образом, покои хозяев остаются традиционными.



Рис.4. Саранчэ

Ряд изменений затрагивает не только строение дома и его внутреннее наполнение, но и внешний вид усадьбы. Чтобы подчеркнуть современный дух корейской архитектуры, в строительстве были использованы новые для того времени материалы. Первое, что привлекает внимание на территории усадьбы — это использование красного кирпича. Забор, дымоход, фундамент, даже пространство под крышей обложено красным кирпичом. В данном случае ханок не строили из кирпича, а просто декорировали, чтобы привнести новизну и оригинальность в деревянные постройки (рис.6).



Рис. 5. Анчэ



Рис. 6. Кирпичный забор

Еще одним материалом, придающим современности ханоку, является стекло. В начале XX века остекление начинало пользоваться популярностью среди богатых слоев корейского населения. Отличительной особенностью ханока Пэк Инчже является то, что со стороны саранчэ стекло имеет серо-зеленый оттенок, чтобы предотвратить проникновение сильного сол-

5. Чосон (кор. 조선) — корейское государство, существовавшее с 1392 до 1897 года. В этот период страной правила династия Ли.

нечного света в жилые помещения (рис.7).



Рис.7. Остекленная терраса

Следующим важным традиционным элементом, потерпевшим изменения, был сад. Территория, выделенная под сад, почти не уступает пространству, занимаемому постройками. Это обуславливается тем, что, если в европейской традиции сад служит дополнением к архитектурному сооружению, в восточной традиции он играет такую же роль, как и само строение, так как у корейцев считалось, что только природа способна дать человеку и обществу жизненную силу и вдохновение, поэтому ни одна корейская усадьба не могла обойтись без уголка дикой природы. Именно дикой, а не искусственно выращенной, потому что природа с позиции конфуцианской эстетики совершенна и полна сама по себе<sup>6</sup>.

Однако сад Пэк Инчже создан именно под влиянием японской парковой традиции, эстетика которого носит совершенно иной характер. Она отражает внутренний мир образованного человека. Японцы воспринимали природу через себя, поэтому в основу японской модели сада положены не законы дикой природы, а модусы человеческой психики<sup>7</sup>. В саду Пэк Инчже можно встретить многие элементы, характерные для японской парковой традиции: аккуратно подстриженные деревья, прикорневые круги которых обложены камнями, каменные дорожки на совершенно ровных лужайках. Идеальный порядок и никакой спонтанности или дисгармонии (рис.9, 10).



Рис.8. Современный план дома

6. Белозерова В.Г. Сады Кореи и взаимодействие дальневосточных культур. — РГГУ, 2001. С.4.

7. Там же.

Как видно на плане (рис.8) весь сад как бы огибает *саранчхэ* с трёх сторон, чтобы гости могли любоваться облагороженной человеческими руками природой из своих комнат и застеклённых террас. Такого рода сад создаёт впечатление организованности и цивилизованности корейских хозяев в глазах зарубежных гостей. Хан Санрён сумел показать Западу в лице Японии, что и в Корее умеют подчинять себе природу, упорядочивать её элементы, что на тот период шло вразрез с устоявшейся конфуцианской идеологией гармоничного сосуществования с дикой природой<sup>8</sup>.

Рис.9.  
Сад

Рассматривая данный архитектурный феномен в контексте окружающей действительности Кореи того времени — эпохи японской оккупации, становится понятной цель создания этого архитектурного симбиоза двух культур Кореи и Японии. Хозяин дома Хан Санрён, один из самых влиятельных банкиров Кореи периода японской оккупации, не желая терять свою выгоду от сотрудничества с захватившими страну японцами, попытался подстроиться под них и стать «своим среди чужих». Это видно из самой прояпонской планировки *ханока* Пэк Инчже, не только всей его фасадно-парадной, основной части, но даже садово-парковой придомовой территории, отданной на откуп японской архитектурно ландшафтной традиции. Хозяйская часть дома, выполненная в традиционном корейском стиле, занимала второстепенное положение, что подчеркивалось не только планировочными решениями и использовавшимися при отделке традиционными материалами, но и минимализмом, сугубой функциональностью в предметах интерьера, выполненными в строгом классическом стиле, без признаков роскоши. Таким образом, хозяин дома, потакая тщеславию высоких японских гостей, демонстрировал свою лояльность и, возможно, надеялся получить в ответ их признание и благосклонность.

Однако, несмотря на, казалось бы, несомненные плюсы и прогрессивные черты, как в использовавшихся материалах (кирпич, стекло и т.д.), так

8. *A glimpse into Korea. The Academy of Korean Studies Press, 2011. P.128.*



Ханок. Вход



Рис.10. Сад

и в планировке (туалеты рядом с жилыми помещениями и т.д.) данный про-японский проект так и не получил широкого распространения и значительно не изменил в то время традиционного корейского дома. На мой взгляд, причина этого не в очевидной существенно большей материальной затратности проекта, относительно традиционного корейского дома. Такое строительство было по карману и другим состоятельным корейцам, да и конкуренция между богатыми людьми: «кто богаче», «успешнее», существовала и тогда, и сейчас. Причина нераспространенности этого проекта возможна в том, что подобная «мимикрия» могла расцениваться в традиционном корейском обществе как слабость, преклонение перед оккупантами и пример недостойный для подражания. И лишь с течением времени, сменой поколений и постепенной дезактуализацией тяжелого негативного опыта в памяти корейского народа, связанного с оккупацией страны японскими интервентами, уникальность этого архитектурного проекта приобрела ту историческую и культурную ценность, которая есть и вызывает интерес у людей, интересующихся культурой и историей Кореи в наши дни.

### *Список литературы*

#### *Литература на русском языке*

Белозерова, В.Г Сады Кореи и взаимодействия дальневосточных культур. Искусствознание №1/01. М., 2001.

#### *Литература на английском языке:*

Kang Hong-bin. Baek In-Je House museum, 2016. – P. 127.  
A glimpse into Korea. The Academy of Korean Studies Press, 2011. – P. 242.



XXX

Картина О Юна «Маркетинг I –  
Изображение Ада» как отражение  
общественных переживаний  
в Республике Корея

В 1980-е годы в Республике Корея (далее РК) начало развиваться направление в искусстве, получившее название *минчжун* (кор. 민중, «народ»). Его историческое значение заключается в прямом и критическом взаимодействии с общественными и политическими событиями и проблемами РК второй половины XX века. Изначально данным термином обозначались в целом общественные движения и активистские акции 1980-х годов<sup>1</sup>. Участники движения выступали за демократизацию общества и возрождение национальной культуры.

Первоначально работы художников представляли собой плакатную живопись, но с обязательным присутствием элементов традиционного корейского искусства<sup>2</sup>. Одной из целей художников было создать направление визуального искусства, которое будет понятно всем слоям населения<sup>3</sup>.

О Юн (1946-1986) – один из художников первого поколения движения *минчжун*. Его картина «Маркетинг I – Изображение Ада» (1980 г.) совмещает в себе иконографию буддийского ада и элементы, характерные для повседневной жизни РК второй половины XX века (рис.1). Художники стремились создать искусство, понятное массам, однако у нас, людей XXI века, возникает достаточно много вопросов к данному произведению. Почему маркетинг отождествляется с Адом? Почему в РК конца XX века было негативное отношение к США? Почему появилась необходимость обратиться к буддийской живописной традиции? Попробуем дать ответы на эти вопросы.

В центре сюжета картины – сцены пыток в Аду. Представлены три группы персонажей: конфуцианские чиновники, устрашающие демоны из буддийской мифологии, а также простые люди, подвергающиеся пыткам. Рекламные плакаты Coca-Cola и надписи «Ешь!» или «Пей!» указывают на то, что основная тема картины – общество потребления.

Картину О Юна можно считать иллюстрацией к социальным и политическим проблемам РК 1970-1980-х годов. В этот период происходила ускоренная индустриализация и модернизация общества, которые негативно сказывались на социально незащищенных слоях населения. Представленные на картине пытки символизируют негативные последствия ускоренного экономического роста.



Рис. 1 О Юн, "Маркетинг I – Изображение Ада" (1980 год). Холст, смешанная техника, 131 x 162 см

Вследствие глобализации и появления большого количества товаров США в РК изменилась культура потребления, стали популярны западные направления в искусстве. Это привело к тому, что традиционно корейская культура стала менее интересна корейцам. Помимо этого, общество страдало от авторитарного правления и политического террора<sup>4</sup>. Подконтрольное Западу правительство РК не было заинтересовано в демократизации общества и предоставлении личной свободы. Многие высокопоставленные чиновники XX века также не были заинтересованы в смене власти и демократизации, поскольку это лишало бы их многих привилегий. Художник сравнивает южнокорейское правительство с конфуцианскими чиновниками, которые также препятствовали установлению равноправия с «простолюдинами» и, естественно, не желали терять политические и социальные привилегии. Активисты *минчжун* и впоследствии широкие массы выступали с требованиями демократизировать общество.

Давление Запада повлияло на восприятие корейцев своей национальной культуры, а также непосредственно на произведения искусства. Художники *минчжун* критиковали своих предшественников за использование западных стилей живописи, что вело к потере национальной самобытности. Возвращение к традициям и их переосмысление было одним из способов противопоставить искусство *минчжун* капиталистической и буржуазной культуре<sup>5</sup>.

Для более глубокого понимания смысла картины О Юна можно провести сравнение с картиной «Десятый Король Ада», созданной неизвестным корейским художником в 1789 году (рис.2). Изображение демонстрирует одного из десяти королей Ада, которые выполняют роль судей в буддийском загробном мире, определяют судьбу покойного, а также степень наказания и ход цикла перерождения<sup>6</sup>. Десятый Король окружен свитой в облике конфуцианских чиновников, а также существами, обитающими в загробном мире. В картинах много схожих элементов, например, образы демонов (рис.3,4).

Также, на обеих картинах души умерших закованы в кандалы (рис.3,6), однако у О Юна наказания выглядят более жестокими. Кого-то отправили в



Рис. 2 - "Десятый король Ада" (1789 г.). Шелк, тушь, минеральные краски, 116,8 x 91 см

1. Charlotte Horlyck. *Korean Art from the 19th Century to the Present*, 2017. P. 135.

2. Kim Youngna. *Modern and Contemporary Art in Korea*, 2005. P. 52.

3. Ibid. P. 54.

4. Kim Youngna. *Op. cit.* P. 133.

5. Ibid. P. 52.

6. «The Tenth King of Hell» // Сайт музея Метрополитен <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/73817> (дата обращения: 13.04.20).

некую морозильную камеру (рис.5), кто-то обречен на смерть от повешения на столб с колючими шипами (рис.6). Помимо персонажей сходство прослеживается в общей композиции картины, а также в фоне. На обеих картинах можно заметить белокаменную стену и цветные клубы дыма, напоминающие облака.



Рис. 3 Фрагмент картины «Маркетинг I – Изображение Ада»



Рис. 4. Фрагмент картины «Десятый король Ада»

Произведения, созданные разницей в два века, имеют много общего. Главное различие заключается в посыле и манере написания работ. Созданная в период Чосон картина предостерегает людей от совершения грехов. О Юн добавляет в свою работу знакомые многим корейцам элементы буддийского

Ада в упрощенном виде. Так художник словно высмеивает реальный мир, погрязший в коррупции и неравноправии<sup>7</sup>. В Аду О Юна мы видим рекламные баннеры, которые намекают на то, что люди уже живут в Аду, и причина этого – неосознанное потребление западной продукции и замещение национальной культуры.

Южнокорейская интеллигенция и простое население были недовольны сложившейся обстановкой в стране. Мода на иностранный образ жизни негативно сказывалась на национальной идентичности. В картине «Маркетинг I – Изображение Ада» О Юн выражает отрицательное отношение к продвижению западных, в частности американских товаров на корейском рынке.

Обращение к традициям было для художников *минчжун* способом возрождения национального самосознания корейцев в период 80-х годов прошлого столетия. О Юн совмещает в своей картине традиции прошлого и новые тенденции индустриального общества. Произведение иллюстрирует переживания не только художника, но и южнокорейского общества, включая интеллигенцию и простое население.



Рис. 5. «Маркетинг I – Изображение Ада», фрагмент



Рис. 6. «Маркетинг I – Изображение Ада», фрагмент

## Список используемой литературы и источников

### Литература на русском языке:

Ким. А, Ли Х. С., Хохлова Е., Dafis. Корейское современное искусство: ориентирование на местности, 2015. - 117 с.

### Литература на английском языке:

Kim Youngna. Modern and Contemporary Art in Korea, 2005. - 110 с.  
Charlotte Horlyck. Korean Art from the 19th Century to the Present, 2017.

### Источник:

«The Tenth King of Hell» // Сайт музея Метрополитен <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/73817> Просмотрено: 13.04.20.

7. Kim Youngna. *Op. cit.* P. 54.





Красный цвет в корейской  
культуре

В культурах разных стран цвета могут иметь всевозможные значения. Бывает, что они оказываются совершенно не похожи, а иногда могут, наоборот, совпадать, тем самым свидетельствуя о возможной схожести мировоззрения представителей данных культур.

Корейское восприятие цвета отражается в особенностях искусства Кореи, которое испытало на себе сильное влияние китайской культуры, буддизма, конфуцианства и даосизма. Подобное смешение самых разных концепций делает корейское восприятие цвета во многом уникальным.

Анализ изменения символики цвета позволяет взглянуть на культурные и исторические процессы. Восприятие цвета, распространяющееся в обществе, не является прерогативой отдельного социального слоя, а знакомо всем его членам, поэтому изучение данного вопроса также заставляет обратиться к источникам формирования корейского мировоззрения.

В Корее символика разных цветов была собрана в одну единую систему, которая называется *обансэк* (кор. 오방색) или «пять основных цветов»: синий (кор. 푸르다), красный (кор. 붉다), желтый (кор. 누르다), белый (кор. 희다) и черный (кор. 검다). В прошлом концепция *обансэк* повсеместно применялась в традиционной одежде, предметах утвари, при украшении буддийских храмов и на детских игрушках. *Обансэк* сохранила свое значение, и в наше время она по-прежнему является неотъемлемой частью церемониала корейских традиционных обрядов и празднеств.

Данная концепция была не единственной системой, повлиявшей на формирование особого восприятия цвета у корейского общества. Как уже было сказано, оно развивалось под воздействием самых разных идеологических и религиозных направлений. Изучение такой многосоставной системы позволит лучше разобраться в концепциях, повлиявших на формирование корейского мировоззрения и поможет лучше понять содержание и цель создания тех или иных художественных памятников. Выявление этой степени влияния на восприятие цвета корейским обществом составляет главную задачу данного эссе.

Мы не будем рассматривать все пять цветов, а сконцентрируемся лишь на красном оттенке, который на корейском языке звучит как *пальгансэк* (кор. 빨간색). Он имеет два основных оттенка: *хонсэк* (кор. 홍색) — красный или алый цвет (оттенки с малиновым, коричневатым и розоватым отливом) и *часэк* (кор. 자색) — пурпурный цвет (ярко-красный цвет с фиолетовым оттенком, цвет аметиста и цвет бордо). Символика данного цвета, являющегося частью системы *обансэк*, включает в себе комплекс самых разнообразных значений. Стоит также отметить и то, что он часто используется в китайской культуре, с которой корейцы были тесно знакомы.

### Система «обансэк» и концепция «инь и ян»

В период Трех государств и во времена Корё (918-1392) символика красного цвета развивалась под влиянием буддизма и концепций «инь-ян» и «пяти элементов». В древнекитайской философии «инь-ян» представ-

ляет из себя «единство противоположных и взаимосвязанных начал»<sup>1</sup>, а «строгая закономерность их взаимочередования и смены составляют универсальный закон бытия»<sup>2</sup>. Началу ян (☰) соответствует активность, жара, свет, жесткость и сухость. Начало инь (☷) символизирует пассивность, холод, темноту, мягкость и влажность. Эти два начала также являются символами взаимодействия мужской и женской стихий в природе. В данной концепции красный цвет соотносится с энергией ян и наделяется соответствующими ей качествами.

Под влиянием «инь-ян» и «пяти элементов» (*У-син*)<sup>3</sup> в Корею была сформирована система *обансэк*. Данная система пяти цветов была связана с пятью направлениями, и красному цвету соответствовал юг. К основным пяти цветам соответственно приравнивались пять состояний погоды и благословений, и красный цвет стал символизировать ветер и успех<sup>4</sup>.

Красный цвет из времен года соответствует лету, когда все наполнено энергией ян. Ему принадлежит стихия огня, а также он может ассоциироваться с солнцем и кровью, тем самым становясь символом жизненных сил. Красный цвет может приобретать значение творчества, страсти и любви. Из пяти внутренних органов ему принадлежит сердце, а среди пяти добродетелей этому цвету соответствует праведность.

Красный цвет считался одним из самых сильных цветов и нередко применялся в ритуалах шаманизма по изгнанию злых духов и неудачи, тем самым приобретая магическую функцию. Для защиты от «темной энергии» корейцы использовали красную краску при написании амулетов, красили ногти лепестками цветка недотроги бальзаминовой или ели *пхатчук*, кашу из красной фасоли, в день зимнего солнцестояния. Женщины всегда зашивали дырки на одежде красными нитями и вышивали красные точки-обереги на праздничной кофте ребенка<sup>5</sup>, тяжело и долго болеющему человеку давали рис, окрашенный в красный цвет, чтобы тот выздоровел, а когда в корейской семье рождался сын, на забор вешали красный перец.

Подобные магическо-оградительные функции прослеживаются в традиционной детской одежде корейцев. *Чогори* (кофта) с разноцветными рукавами — *сэктонъгори* и другая одежда, была сшита из тканей разных



Рис. 1 Сэктонъгори

1. Древнекитайская философия: Собрание текстов в 2 т. // Академия наук СССР, Институт философии. М.: Мысль, 1972. Т. 1. С. 26.

2. Там же.

3. Концепция пяти элементов (огня, воды, дерева, металла и земли), которые, находясь в постоянном движении, формируют основы мироздания.

4. Meong Jin Shin, Stephen Westland, Edel M Moore, Vien Cheung. Colour preferences for traditional Korean colours. UK: Journal of the International Colour Association, 2012. P. 51.

5. Джарылгасинова Р.Ш. Традиционная детская одежда корейцев [Электронный ресурс] [http://www.rauk.ru/index.php?option=com\\_jdownloads&Itemid=4&view=finish&cid=3767&catid=828&m=0&lang=ru](http://www.rauk.ru/index.php?option=com_jdownloads&Itemid=4&view=finish&cid=3767&catid=828&m=0&lang=ru) (дата обращения): 15.05.2020.

расцветок<sup>6</sup>. В рукава кофты чаще всего вставлялись ткани красного и золотисто-желтого цвета, так как они несли в себе благожелательную символику (рис.1).

Праздничная свадебная одежда также сохраняет в себе систему *обансэж*. Невесты чиновников надевали зеленые *вонсам* с красной тканью или красный *хвалот* с синей тканью, на которых был изображен благожелательный узор. Невесте любого сословия шили кофту из ткани *моси*, выкрашенную в розовый цвет<sup>7</sup>. Он имел доброжелательное значение и выражал надежду на счастливую и спокойную семейную жизнь. В одежде женщины красный символизировал благополучие и процветание, он мог, словно огонь, вдохнуть новую жизнь в детей и семью. В основном на свадьбах использовалось сочетание синего и красного цветов, символизовавших единство жениха и невесты. Они являлись идеальным сочетанием, образующим соединение «инь и ян». Синий цвет, наделенный энергией *инь*, и красный, наполненный *ян*, взаимно дополняли друг друга и образовывали прочную гармонию. По системе «пяти элементов» красный и синий символизировали жизнь, так как оба цвета относились к направлению юг и восток, которые получали энергию от солнца<sup>8</sup>.

### Буддизм

В буддизме существует концепт «радужного тела», это своего рода дематериализация или превращение человека в «столп света» во время предпоследнего переходного этапа медитации<sup>9</sup>. «Радужное тело» — это пробуждение внутреннего «я» и восприятие «знания» до момента наступления нирваны<sup>10</sup>. «Радужное тело» окрашивается в пять цветов, набор которых может меняться.

С этими цветами соотносятся пять Будд, их называют *Дхьяни-Будды* или Будды Высшей мудрости, которые в тибетском буддизме символизируют собой пять аспектов Высшей Мудрости *Ади-Будды*, изначального Будды, олицетворяющего в буддизме Махаяны всех Будд и бодхисаттв. *Дхьяни-Будды* соответствуют буддийской тантрической классификации просветлённого состояния, в котором чистая просветлённая природа существа представляет из себя совокупность пяти Будд. *Вайрочана* изображается с кожей белого цвета, *Ратнасамбхава* — желтого, *Акишобхья* — синего, *Амогхасиддхи* — зеленого и *Амитабха* — красного цвета.

*Амитабха* — милостивый Будда, он поясняет *дхарму* (закон) в *Западном раю* и принимает под своё покровительство всех, искренне взывающих к нему. *Амитабха* был царём, который отрёкся от трона и стал монахом.

6. Джарылгасинова Р.Ш. Указ соч.

7. Джарылгасинова Р.Ш. Корейская национальная одежда в коллекциях МАЭ [Электронный ресурс] [http://www.kunstkamera.ru/files/lib/mae\\_xxv/mae\\_xxv\\_07.pdf](http://www.kunstkamera.ru/files/lib/mae_xxv/mae_xxv_07.pdf) (дата обращения: 15.05.2020).

8. Marilyn DeLong, Barbara Martinson. Указ. соч. С. 130.

9. Kumar, Nitin. Color Symbolism In Buddhist Art [Электронный ресурс] <https://wou.edu/wp/exhibits/files/2015/07/buddhism.pdf> (дата обращения: 15.05.2020).

10. Там же.

Он взял себе во владение «Чистую страну» и дал обет не достигать просветления, пока не поможет всем существам, пришедшим к нему за помощью. *Амитабха* был центральной фигурой поклонения в «буддизме Чистой земли», распространенном в Азии.

Как уже было сказано ранее, *Амитабха* изображался с красной кожей. В Корее *Амитабха* рисовали в дорогих одеждах, но кожа его имела натуральный оттенок, красным же покрывалась накидка, которая была также украшена золотыми лотосами. (рис.2).

За лотосом были закреплены такие цвета, как белый, розовый и красный, поэтому не удивителен тот факт, что и они могут наделяться сходными лотосу значениями. «В китайской и корейской культуре лотос означает чистоту, совершенство, духовное изящество, мир, лето, плодovitость»<sup>11</sup>.

Люди верили, что посредством концентрации в медитации на отдельные цвета можно было добиться превращения тех или иных отрицательных качеств в положительные<sup>12</sup>. Так, красный цвет имел способность превращать неспособность к отрешенному состоянию в мудрость, пронизательность, то есть способность правильно распознавать и воспринимать окружающий мир.

В буддизме красный цвет имеет благожелательный смысл и считается цветом пышных обрядов и великих поступков. Этот цвет был символом страсти, направленной на достижение пронизательности. Не маловажным аспектом в понимании символики красного является значение, которым обладал в буддизме коралл, который считается одним из пяти священных камней тибетских буддистов и символизирует энергию жизненной силы<sup>13</sup>. Считалось, что коралл защищает от сглаза и приносит успех в жизни. В Китае коралл является символом долголетия, а в Индии люди верят, что он останавливает кровотечение.

Красный цвет активно используется в красных *тханки*, одном из видов тибетского изобразительного искусства, которое является источником вдохновения для практикующих медитацию, а также представляет из себя своего рода справочник для ее совершения. В красном *тханки* все фигуры картины помещены на красное поле. (рис.3).

Считалось, что красный цвет обладает защитными свойствами, и поэтому он часто использовался для окрашивания деревянных построек, прежде

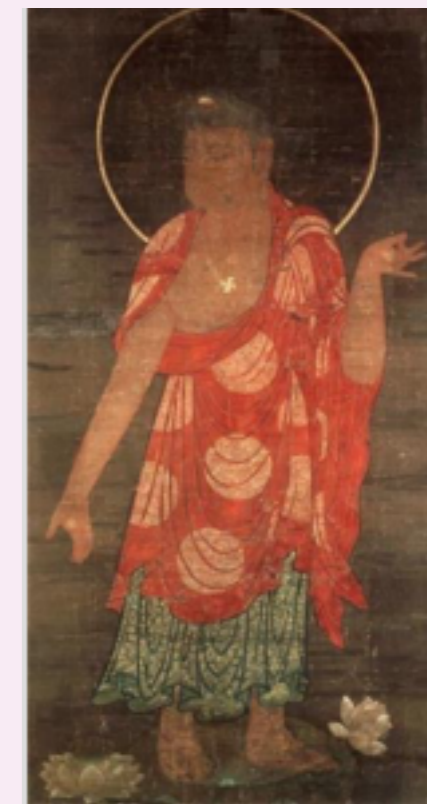


Рис. 2. изображение Амитабха

11. Символика растений в переводных произведениях. «Благородные» растения (на материале переводов с корейского и китайского языков) // Корё Сарам - Записки о корейцах: электронный научный жур-нал. <https://koryo-saram.ru/simvolika-rastenij-v-perevodnyh-proizvedeniyah-blagorodnye-rasteniya-na-materiale-perevodov-s-korejskogo-i-kitajskogo-yazykov/> (дата обращения: 15.05.2020).

12. Kumar, Nitin. Color Symbolism In Buddhist Art [Электронный ресурс]. <https://wou.edu/wp/exhibits/files/2015/07/buddhism.pdf> Просмотрено: 15.05.2020.

13. Там же.

всего, буддийских храмов. В Корее цвета *обансэк* активно применялись в декоративной росписи *танчхон*. В этой технике изображались такие узоры, как животные, растения и геометрические фигуры, которые украшали деревянные конструкции<sup>14</sup>. Декоративная роспись *танчхон* могла покрывать колонны, стропила, стены, потолки и другие части здания. Корейский *танчхон* по-своему уникален и отличается от подобных техник в Японии и Корее. Он очень яркий и утонченный, в то время как китайский стиль смелый и простой в цветах.

«Для предотвращения повреждения деревянных строений от гниения под воздействием внешней среды или расточения молями корейцы стали просто смазывать их минеральными красками»<sup>15</sup>. Впоследствии они на-

начали наносить определенные рисунки, так и возникла техника *танчхон*. Однако окрашивание стен и других поверхностей появилось гораздо раньше, и использование красных и зеленых рисунков можно увидеть на стенах гробниц, относящихся к периоду Трех государств.

В королевстве Корё (918-1392) буддизм был признан официальной религией, поэтому *танчхон*, которым прежде всего украшались храмы, получил широкое распространение. Верхнюю часть здания у крыши красили синим цветом, а нижнюю часть, в частности находящиеся на солнце колонны, – красным. Этот принцип позволял зданию идеально вписываться в окружающую природу и выглядеть светлее<sup>16</sup>.

Во времена Чосон (1392-1897) техника развивалась и дополнялась более сложными узорами и декоративной композицией. Для украшения дворцов

нанимались специальные художники-профессионалы, а росписью храмов стали заниматься монахи. Основными узорами техники *танчхон* являются лотосы, свастика, рыбы и три круга, символизирующие небо, землю и луну (рис.4).



Рис. 3. Тибетская красная тханка



Рис. 4. Храм Поньнса

14. Декоративная роспись – танчхон [Интернет ресурс]. <https://dprk.ru/cult/art/15.htm> (дата обращения: 15.05.2020).

15. Там же.

16. Там же.

## Конфуцианство

В период Чосон (1392-1897) конфуцианство являлось основной идеологией, поэтому цвет в основном служил для разграничения людей разного социального статуса и их приближенности к правящему классу<sup>17</sup>. Коро-



Рис. 5. Хынсон Тэвонгун

левские особы носили *вонсам* красного цвета, а принцессы – красного с фиолетовым отливом. Жены чиновников, в свою очередь, надевали зеленый *вонсам*. Однако, за красным цветом по-прежнему сохранялись смешанные, комплексные значения, которые он приобрел в предыдущие периоды. В основном в Чосоне использовались белый и натуральные, неяркие цвета или же гармоничное сочетание ярких основных красок. В период Чосон в XVI в. был издан королевский указ, запрещающий простолюдинам ношение серебряных и золотых украшений, а также одежды из дорогих тканей, поэтому люди в основном использовали ткань с естественным, белым оттенком<sup>18</sup>. За это Корею стали называть «страной белых аистов» или «страной белых лебедей»<sup>19</sup>. Только во время праздников и женитьбы корейцы могли надеть яркие цвета, такие, как красный, желтый, синий и др.

Обратимся к портрету, на котором изображен Хынсон тэвонгун («Великий правитель двора Хынсон»<sup>20</sup>) или Ли Хаын, живший в период с 1820 по 1898 гг. Красный, цвет его одеяния, был выбран художником не случайно. Он подчеркивает высокий социальный статус изображенного и символизирует власть и авторитет (рис.5).

## Заключение

Концепция красного цвета дополнялась и расширялась, со временем образовав довольно сложную структуру, разобраться в которой было основной задачей данного эссе. В Корее красный наделен множеством значений, но, используя его, корейцы выделяют лишь одно из них, которое больше подходит к ситуации или событию. Красный цвет нес в себе сакральный смысл: он был призван установить в мире гармонию, мог изгонять злых духов и приносить удачу. Красный цвет одежды показывал социальный статус и символизировал власть. Такая разнообразная смысловая нагрузка красного была обусловлена влиянием конфуцианства, буддизма и системы

17. Marilyn DeLong, Barbara Martinson. Указ. соч. С.130.

18. Ионова Ю.В.. Характерные черты одежды корейцев и некоторые вопросы ее развития [Электронный ресурс]. [http://www.rauk.ru/index.php?option=com\\_jdownloads&Itemid=4&view=finish&cid=3771&catid=838&m](http://www.rauk.ru/index.php?option=com_jdownloads&Itemid=4&view=finish&cid=3771&catid=838&m) (дата обращения: 15.05.2020).

19. Джарылгашинова Р.Ш.. Корейская национальная одежда в коллекциях МАЭ [Электронный ресурс]. [http://www.kunstkamera.ru/files/lib/mae\\_xhv/mae\\_xhv\\_07.pdf](http://www.kunstkamera.ru/files/lib/mae_xhv/mae_xhv_07.pdf) (дата обращения: 15.05.2020).

20. имя Хынсон означает «Распространяющий процветание».

обансэж.

Однако, со временем многие значения красного цвета были утеряны и вытеснены теми, что ассоциировались с яркими недавними событиями. Так в результате Корейской войны красный цвет стал ассоциироваться с коммунизмом. Во время Чемпионата мира по футболу 2002 г. красный цвет надели корейские футболисты. После этого он стал символом единства, победы, страсти и энтузиазма. (рис.6).

Несмотря на то, что некоторые аспекты смысловой загрузки цвета были забыты, символика цвета и связь его с прошлым все же интересна современному корейскому обществу. Прекрасным примером этого служит выставка «The Colors in Korean Life and Culture»<sup>21</sup>, на которой были представлены экспонаты, содержащие в себе дух и ценности прошлого. Взглянув на большую историю развития символики того или иного цвета, человек невольно задумывается над собственным его пониманием и восприятием. Окунувшись в эту интересную систему культурных и исторических взаимосвязей, он начинает больше понимать людей того времени, ведь их ассоциации с тем или иным цветом зависели от распространенной в то время религии и идеологии.



Рис. 6. Форма футбольной команды

21. THE COLORS IN KOREAN LIFE AND CULTURE. 14.12.2016-05.03.2017. National Folk Museum of Korea (Seoul).

## Список используемой литературы и источник

### Источники

THE COLORS IN KOREAN LIFE AND CULTURE. 14.12.2016-05.03.2017. National Folk Museum of Korea (Seoul).

### Литература на русском языке:

Декоративная роспись – танчхон [Интернет ресурс]. – URL: <https://dprk.ru/cult/art/15.htm> (дата обращения: 15.05.2020).

Древнекитайская философия: Собрание текстов в 2 т. // Академия наук СССР, Институт философии. – М.: Мысль, 1972. Т. 1. С. 26.

Джарылгашинова, Р.Ш. Корейская национальная одежда в коллекциях МАЭ [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.kunstkamera.ru/files/lib/mae\\_xxv/mae\\_xxv\\_07.pdf](http://www.kunstkamera.ru/files/lib/mae_xxv/mae_xxv_07.pdf) (дата обращения: 15.05.2020).

Джарылгашинова, Р.Ш. Традиционная детская одежда корейцев [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.rauk.ru/index.php?option=com\\_jdownloads&Itemid=4&view=finish&cid=3767&catid=828&m=0&lang=ru](http://www.rauk.ru/index.php?option=com_jdownloads&Itemid=4&view=finish&cid=3767&catid=828&m=0&lang=ru) (дата обращения: 15.05.2020).

Символика растений в переводных произведениях. «Благородные» растения (на материале переводов с корейского и китайского языков) // Корё Сарам - Записки о корейцах: электронный научный журнал. – URL: <https://koryo-saram.ru/simvolika-rastenij-v-perevodnyh-proizvedeniyah-blagorodnye-rasteniya-na-materiale-perevodov-s-korejskogo-i-kitajskogo-yazykov/> (дата обращения: 15.05.2020).

Ионова, Ю.В. Характерные черты одежды корейцев и некоторые вопросы ее развития [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.rauk.ru/index.php?option=com\\_jdownloads&Itemid=4&view=finish&cid=3771&catid=838&m=0&lang=ru](http://www.rauk.ru/index.php?option=com_jdownloads&Itemid=4&view=finish&cid=3771&catid=838&m=0&lang=ru) (дата обращения: 15.05.2020).

### На английском языке:

Kumar, Nitin. Color Symbolism In Buddhist Art [Интернет ресурс]. URL: <https://wou.edu/wp/exhibits/files/2015/07/buddhism.pdf> (дата обращения: 15.05.2020).

Marilyn DeLong, Barbara Martinson. Color and Design. – London, New York: Berg, 2012. P. 126 - 139.

Meong Jin Shin, Stephen Westland, Edel M Moore, Vien Cheung. Colour preferences for traditional Korean colours. – UK: Journal of the International Colour Association, 2012. P. 51.

## Об авторах

*Хохлова Е.А.* — заместитель руководителя школы и старший преподаватель Школы востоковедения НИУ ВШЭ. Главный редактор текстов сборника.

### **Команда дизайнеров**

*Кочеткова Е.А.* — студент бакалавриата НИУ ВШЭ, Москва. Образовательная программа: Востоковедение (Корейское направление). Автор эссе «Корейские зеркала кармы – отражение души». Дизайнер-верстальщик сборника.

*Кондратюк Н.К.* — студент бакалавриата НИУ ВШЭ, Москва. Образовательная программа: Востоковедение (Корейское направление). Автор эссе «Каннидо - самая старая корейская карта мира» и «Картина Текхведо. Анализ жанровой живописи». Дизайнер-верстальщик сборника.

*Борзова Е.Д.* — студент бакалавриата НИУ ВШЭ, Москва. Образовательная программа: Востоковедение (Корейское направление). Автор эссе «Образ тигров в корейских сказках и живописи минхва» и «Картина О Юна «Маркетинг I - Изображение Ада» как отражение общественных переживаний в Корее». Дизайнер обложки сборника.

*Маслова С.А.* — студент бакалавриата НИУ ВШЭ, Москва. Образовательная программа: Востоковедение (Корейское направление). Автор эссе «Красный цвет в корейской культуре». Дизайнер обложки сборника.

### **Команда Редакторов**

*Пашкова М.А.* — студент бакалавриата НИУ ВШЭ, Москва. Образовательная программа: Востоковедение (Корейское направление). Автор эссе «Пещерный храм Соккурам как синтез архитектурных традиций соседних

государств» и «Банкет в честь годовщины свадьбы в Чосон». Редактор и корректор текстов сборника.

*Гудзенко М.М.* — студент бакалавриата НИУ ВШЭ, Москва. Образовательная программа: Востоковедение (Корейское направление). Автор эссе «Восьми створчатая ширма Ли Хённока как отражение вкусов корейской элиты XVIII-XX вв.» и «Ханок Пэк Инчже». Редактор и корректор текстов сборника.

*Проткова Е.В.* — студент бакалавриата НИУ ВШЭ, Москва. Образовательная программа: Востоковедение (Корейское направление). Автор эссе «Созерцающий бодхисаттва: истоки вечной юности и красоты» и «Прошлое и будущее в пагодах Соккатхап и Таботхап». Редактор и корректор текстов сборника.

*Кривоносова Е.А.* — студент бакалавриата НИУ ВШЭ, Москва. Образовательная программа: Востоковедение (Корейское направление). Автор эссе «Ан Гён. Свиток «Путешествие во сне в Персиковый сад» и «Кёмчжэ Чон Сон. Свиток «Общий вид Алмазных гор»». Редактор и корректор текстов сборника.

*Арсентьева А.С.* — студент бакалавриата НИУ ВШЭ, Москва. Образовательная программа: Востоковедение (Корейское направление). Автор эссе «Золотые короны и пояса Силла как свидетельство взаимопроникновения культур». Редактор и корректор текстов сборника.



## *Список иллюстраций*

### *Золотые короны и пояса Силла как свидетельство взаимопроникновения культур*

1. Золотые короны Силла, 금관 신라. V-VI века. Фотография.
2. Самая древняя золотая корона Силла, V век. Гробница Кымгванчхон, Кёнчжу, Южная Корея.
3. Золотая женская корона. I-II в. н.э. Холм Тилля-Теппе, город Шибарган Афганистан.
4. Корона Пэкче, 백제관. VI век. Гробница Вана Мурёна, 무령왕. город Пуё, Южная Корея.
5. Золотая корона Сарматской царицы. I-II в. до н.э. Курган Хохлач, город Новочеркасск, Россия.
6. Золотой пояс V-VI вв. Гробница Кымгванчхон, 금관총. Фотография.
7. Костюм шамана. XIX в. Фотография.
8. Мужской наборный пояс. Кожа, латунь, медвежьи клыки. Ненцы. Конец XIX - начало XX в. Схема.
9. Узкий составной мужской наборный пояс. Кожа, железо, серебро. Предбайкальские буряты. Схема.
10. Золотой пояс. I в. н.э. Холм Тилля-Теппе, город Шибарган, Афганистан.

### *Созерцающий бодхисаттва: истоки вечной юности и красоты*

1. Созерцающий бодхисаттва, Национальный музей Кореи, Сеул.
2. Стоящий бодхисаттва и стоящий Будда, Национальный музей Кореи, Сеул.
3. Стоящий Будда, Национальный музей Кореи, Сеул.
4. Майтрейя сидящий на троне «по-европейски». Национальный музей Японии, Токио.
5. Статуя Майтрейи. Музей азиатского искусства, Сан-Франциско, США.
6. Статуя Майтрейи со скрещенными ногами. Лунмынь, провинция Хэнань, Китай.
7. Созерцающий бодхисаттва. Национальный музей Кореи, Сеул.

### *Прошлое и будущее в пагодах Соккатхап и Таботхап*

1. Соккатхап, 석가탑. Пагода Шакьямуни. Пульгукса, Кёнджу, Корея.
2. Таботхап, 다보탑. Пагода Многочисленных Сокровищ. Пульгукса, Кёнджу, Корея.
3. Храм Пульгукса 불국사 절, Кёнчжу. Фотография.
4. Ступа в Санчи. Штат Мадхья-Прадеш, Индия. Фотография.
5. Таботхап, 다보탑. Схема.
6. Ступа в Санчи. Штат Мадхья-Прадеш, Индия. Фотография. Схема.



*Пещерный храм Соккурам как синтез архитектурных традиций соседних государств*

1. Соккурам, 석굴암. Фотография.
2. Храм Бамиан. Схема.
3. Храм Соккурам, 석굴암. Схема.
4. Храм Бамиан. Схема.
5. Гроты Бамиана возле Малого Будды. Схема.
6. Пещера 11. Схема.
7. Потолки в пещере 11. Фотография.
8. Потолок Соккурам. Фотография.
9. Инвансан в храме Эллары. Фотография.
10. Инвансан и колонны на входе в Соккурам. Фотография.
11. Колонны и потолки храма Эллары. Фотография.
12. Пример архата в Соккурам. Фотография.
13. Будды в нишах храма Сянтаншань. Фотография.
14. Шакьямуни в Сянтаншань. Фотография.
15. Ниши с Бодхисатвами. Фотография.
16. Тройные лотосы на стенах Сянтаншань. Фотография.

*Каннидо - самая старая корейская карта мира*

1. Карта «Ёктэ чживанг хонил каннидо, 역대지왕혼일강리도», 1470-ые года. Шелк, цветные краски. 164 x 171,8 см. Университет Рюоку, Киото, Япония.
2. Карта Карта «Ёктэ чживанг хонил каннидо, 역대지왕혼일강리도» с обозначениями мест. Схема.
3. Карта Карта «Ёктэ чживанг хонил каннидо, 역대지왕혼일강리도». Изображение Европы и Африки. Схема.
4. Карта Карта «Ёктэ чживанг хонил каннидо, 역대지왕혼일강리도». Представление Китая о мире. Пример с помощью кругов. Схема.

*Ан Гён. Свиток «Путешествие во сне в Персиковый сад»*

1. Ан Гён (안견, ??-??). «Путешествие во сне в Персиковый сад, 몽유도원도», 1447. Шелк, тушь, водяные краски. 38.7 x 106.5 см. Библиотека университета Тэнри, Тэнри, Япония.
2. Ан Гён. Название свитка и стихи принца Анпхёна. (фрагмент).
3. Ан Гён. Описание сна принца Анпхёна. Часть колофона (фрагмент).
4. Ан Гён. Левая часть свитка. Изображение реального мира (фрагмент).
5. Ан Гён. Правая часть свитка. Изображение Персикового сада (фрагмент).
6. Ан Гён. Река в середине свитка (фрагмент).

*Кёмчжэ Чон Сон. Свиток «Общий вид Алмазных гор»*

1. Чон Сон (정선, 1676-1759) «Общий вид Алмазных гор, 금강산전도» 1734. Бумага, тушь, водяные краски. 130.8x94 см. Музей искусств «Ли-ум» корпорации «Самсунг», Сеул.
2. Чон Сон. Внутренние горы (фрагмент).
3. Чон Сон. Внешние горы (фрагмент).
4. Чон Сон. Храмы Кымгансан (фрагмент).
5. Чон Сон. Пик Пиробон (фрагмент).
6. Чон Сон. Название свитка и псевдоним художника (фрагмент).
7. Чон Сон. Стихотворение и колофон (фрагмент).
8. Чон Сон. Колофон (фрагмент).

*Банкет в честь годовщины свадьбы в Чосон*

1. Альбом «Банкет в честь 60-летней годовщины свадьбы, 혼인 60주년 기념 잔치», XVIII в. Шелк, цветные краски. 37.9 x 24.8 см. Государственный музей РК, Сеул.
2. Первая картина (фрагмент).
3. Вторая картина (фрагмент).
4. Третья картина (фрагмент).
5. Четвертая картина (фрагмент).
6. Пятая картина (фрагмент).
7. Бук. Фотография.
8. Тэгым. Фотография.
9. Сэнхван. Фотография.
10. Пхири. Фотография.
11. Кальго. Фотография.

*Восьмистворчатая ширма Ли Хённок как отражение вкусов корейской элиты XVIII-XX вв.*

1. Ли Хённок (이현옥, р. 1808-??) «Восьмистворчатая ширма», 1860. Бумага, тушь, краски. 162.8x33.5 см. Музей искусства Востока, Сан-Франциско.
2. Ли Хённок. Полка (фрагмент).
3. Ли Хённок. Два павлиньих пера и коралловая ветвь (фрагмент).
4. Ли Хённок. Два пальчатых цитрона и гранат (фрагмент).
5. Император Юнчжен в библиотеке дворца Юаньминьюань. (1722-1735) Дворцовый музей, Пекин.
6. Фреска Ват Ратча Орасарам, Таиланд. Фотография.

*Корейские зеркала кармы-отражение души*

- 1.«Зеркало кармы, 업경대», Чосон. Дерево с расписной отделкой. 77.5x57 см. Национальный музей Кореи, Сеул.
- 2.«Зеркало кармы, 업경대», Чосон. Дерево с расписной отделкой. 77.5x57 см. Национальный музей Кореи, Сеул.
3. «Зеркало кармы, 업경대», XIX в. Дерево с расписной отделкой. 98.2 X 36.4 см. Национальный музей Кореи, Сеул.
4. «Кшитигарбха и Десять королей Ада, Ksitigarbha and the Ten Kings of Hell» XVIII в. Шелк, тушь и краски. 157.48 x 203.2 x 2.22 см. Частная коллекция.

*Картина Текхведо. Анализ Жанровой живописи*

1. Хесан Юсук (혜산 유숙, 1827-1873) «Текхведо, 대괘도», 1846. Минеральные краски. 105x54 см. Национальный музей Кореи, Сеул.
2. Хесан Юсук. Текхведо. Верхняя часть (фрагмент).
3. Хесан Юсук. Текхведо. Середина (фрагмент).
4. Хесан Юсук. Текхведо. Нижняя часть (фрагмент).

*Образ тигров в корейских сказках и живописи минхва*

1. «Сороки и тигр», XIX в. Бумага, тушь, краски. 94x60 см.
2. «Тигр и заяц» XIX в. Бумага, тушь, краски.
3. «Тигр и сорока», XIX в. Бумага, тушь, краски.

*Ханок Пэк Инчже*

1. Ханок Пэк Инчже, 백인체가옥. Сеул, Южная Корея. Фотография.
2. Хан Санрён, 한상. Фотография.
3. Первый план дома (1913 г.). Схема.
4. Саранчхэ, 사랑채. Фотография.
5. Анчхэ, 안채. Фотография.
6. Кирпичный забор. Фотография.
7. Остекленная терраса. Фотография.
8. Современный план дома. Фотография.
9. Сад. Фотография.
10. Сад. Фотография.
11. Ханок – вход. Фотография.

*Картина О Юна «Маркетинг I - Изображение Ада» как отражение общественных переживаний в Коре*

1. О Юн (오윤, 1946-1986) «Маркетинг I – Изображение Ада, 마케팅-지옥도» 1980. Холст, смешанная техника. 131x162 см.
2. «Десятый король Ада, The Tenth King of Hell» 1789. Шелк, тушь, минеральные краски. 116.8 x 91 см.
3. О Юн. «Маркетинг I – Изображение Ада» (фрагмент).
4. «Десятый король Ада» (фрагмент).
5. О Юн. «Маркетинг I – Изображение Ада» (фрагмент).
6. О Юн. «Маркетинг I – Изображение Ада» (фрагмент).

*Красный цвет в корейской культуре*

1. Сэктоньгори. Фотография.
2. «Амитабха, 아미타여래도», 1286. Шелк, краски. 203.5x105 см.
3. Тибетская красная тханка. Фотография.
4. Храм Поньинса. Фотография.
5. Предположительно Син Юнбок (신윤복, р.1758-??) «Хынсон Тэвонгун, 이하응 초상 일괄», Чосон. Шелк, краски. 168.5x77 см. Национальный музей Кореи, Сеул.
6. Форма футбольной команды. Фотография.

*Золотые короны и пояса Силла как свидетельство  
взаимопроникновения культур*



Рис.1 – Золотые короны Силла, 금관 신라. V-VI века.  
Фотография.



Рис.2 – Самая древняя золотая корона Силла, V век.  
Гробница Кымгванчхон, Кёнчжу, Южная Корея.



Рис.3 – Золотая женская корона. I-II в. н.э.  
Холм Тилля-Теппе, город Шибарган,  
Афганистан.



Рис.4 – Корона Пэкче, 백제관. VI век.  
Гробница Вана Мурёна, 무령왕. город  
Пуё, Южная Корея.



Рис.5 – Золотая корона Сарматской царицы. I-II в.  
до н.э. Курган Хохлач, город Новочеркасск, Россия.



Рис.6 – Золотой пояс V-VI вв. Гробница Кымгванчхон,  
금관총. Фотография.



Рис.7 – Костюм шамана. XIX в.  
Фотография.



Рис.8 – Мужской наборный пояс. Кожа, латунь, медвежьи клыки. Ненцы. Конец XIX - начало XX в.  
Схема.

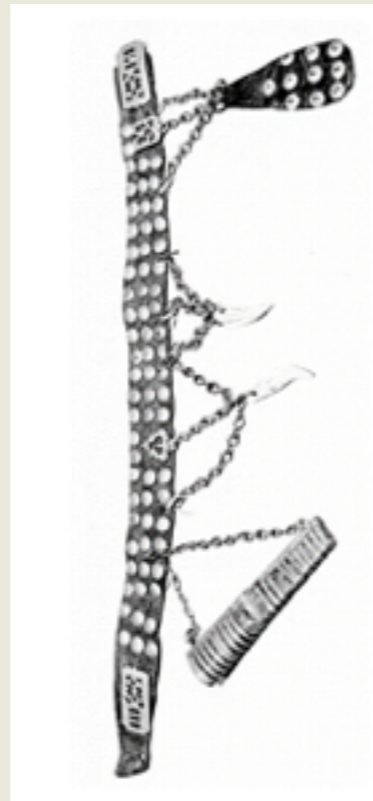


Рис.9 – Узкий составной мужской наборный пояс. Кожа, железо, серебро.  
Предбайкальские буряты.  
Схема.



Рис.10 – Золотой пояс. I в.н.э. Холм Тилля–Теппе, город Шибарган, Афганистан.

*Созерцающий бодхисаттва: истоки вечной юности и красоты*

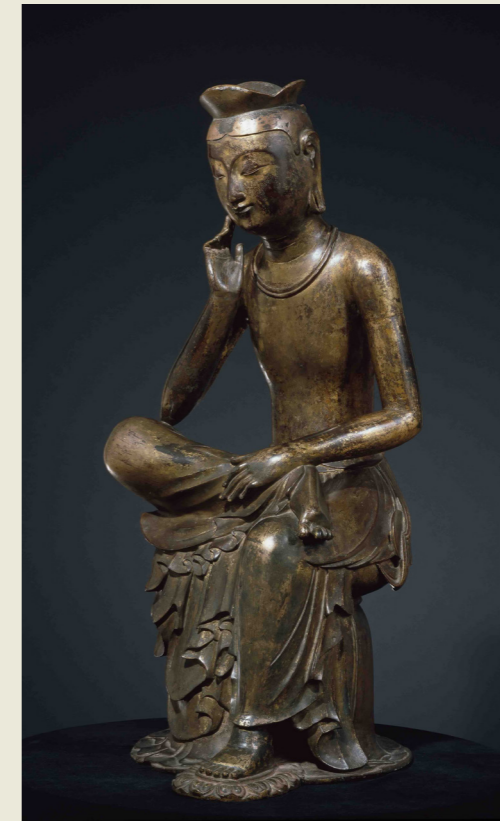


Рис.1 – Созерцающий бодхисаттва, Национальный музей Кореи, Сеул.



Рис.2 и 3 – Стоящий бодхисаттва и стоящий Будда, Национальный музей Кореи, Сеул.



Рис.4 – Стоящий Будда, Национальный музей Кореи, Сеул.



Рис.5 – Майтрейя сидящий на троне «по-европейски». Национальный музей Японии, Токио.



Рис.6 – Статуя Майтрейи. Музей азиатского искусства, Сан-Франциско, США.



Рис.7 – Статуя Майтрейи со скрещенными ногами. Лунмынь, провинция Хэнань, Китай.

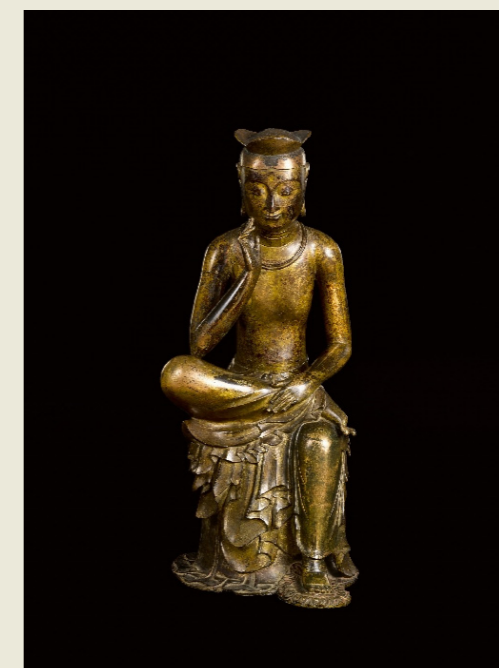


Рис.8 – Созерцающий бодхисаттва. Национальный музей Кореи, Сеул.

*Прошлое и будущее в пагодах Соккатхап и Таботхап*



Рис.1 – Соккатхап, 석가탑. Пагода Шакьямуни. Пульгукса, Кёнджу, Корея.



Рис.2 – Таботхап, 다보탑. Пагода Многочисленных Сокровищ. Пульгукса, Кёнджу, Корея.



Рис.3 – Храм Пульгукса 불국사 절, Кёнджу. Фотография.



Рис.4 – Ступа в Санчи. Штат Мадхья-Прадеш, Индия. Фотография.

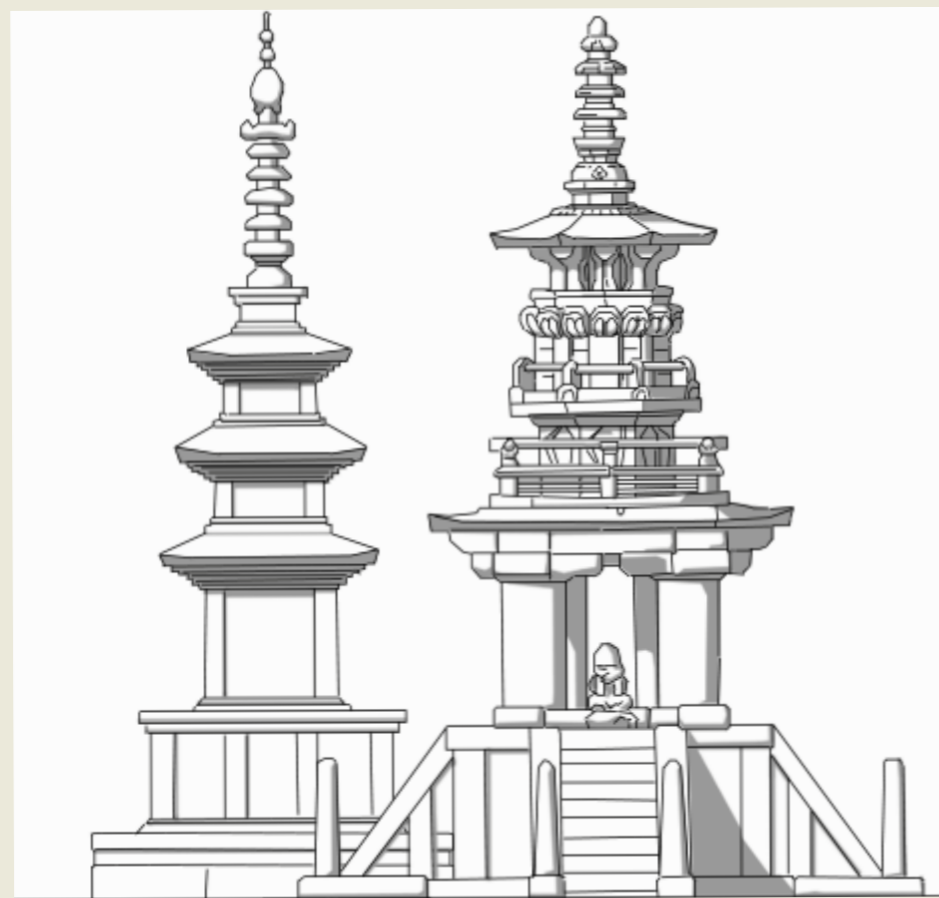


Рис.5 – Таботхап, 다보탑. Схема.

*Пещерный храм Соккурам как синтез архитектурных традиций соседних государств*



Рис.1 – Соккурам, 석굴암. Фотография.

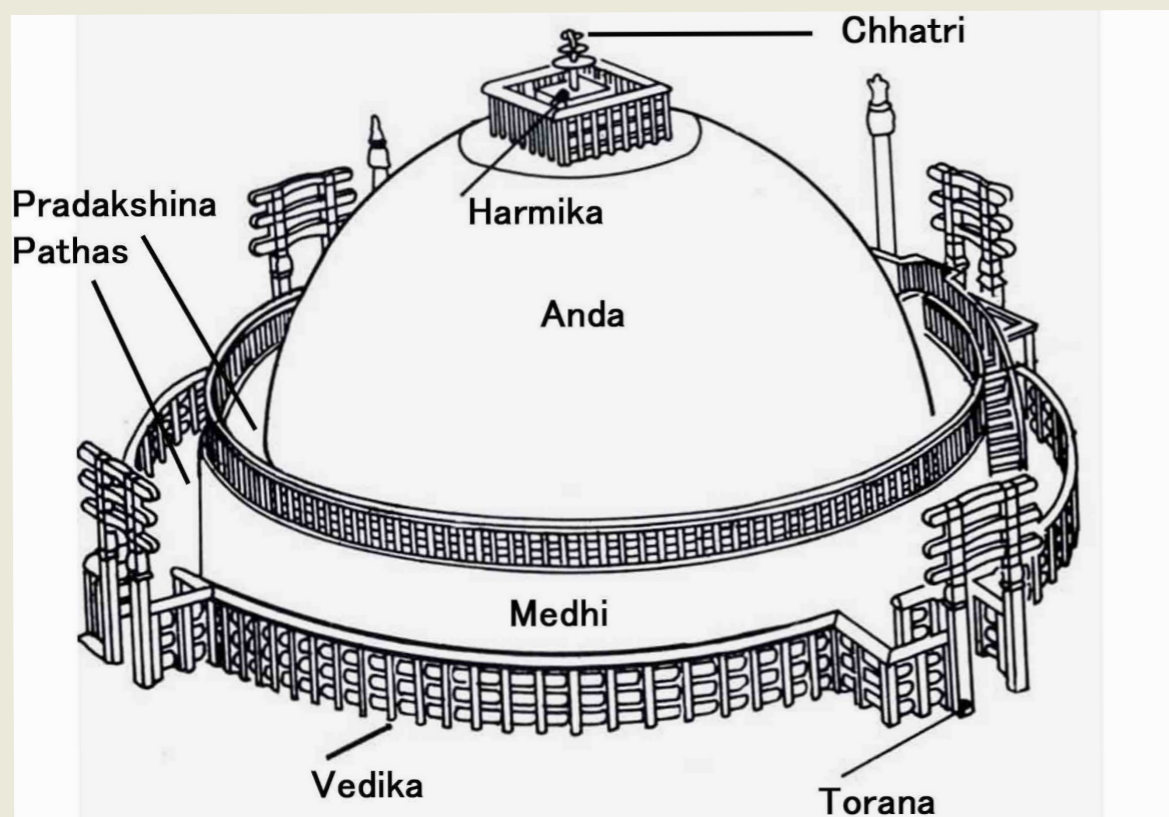


Рис.6 – Ступа в Санчи. Штат Мадхья-Прадеш, Индия. Фотография. Схе-ма.

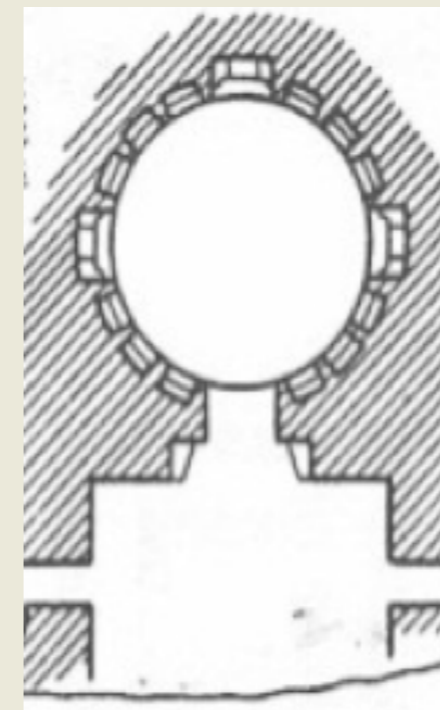


Рис.2 – Храм Бамиан. Схема.



Рис.3 – Храм Соккурам, 석굴암. Схема.

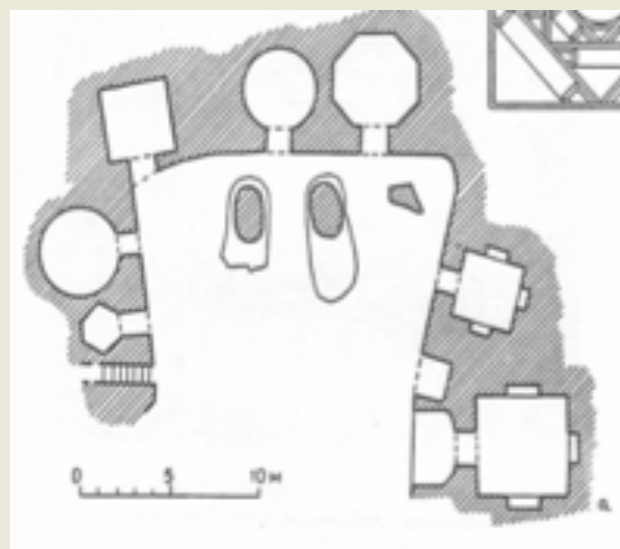


Рис.4 – Храм Бамиан. Схема.

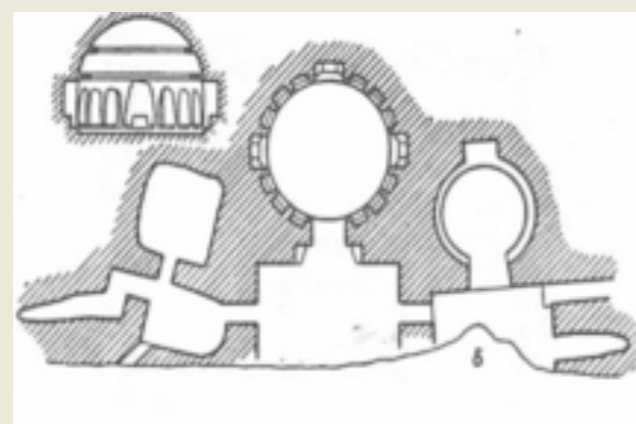


Рис.5 – Гроты Бамиана возле Малого Будды. Схема.

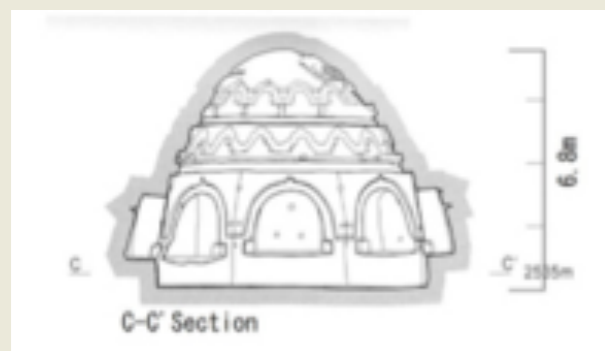


Рис.6 – Пещера 11. Схема.

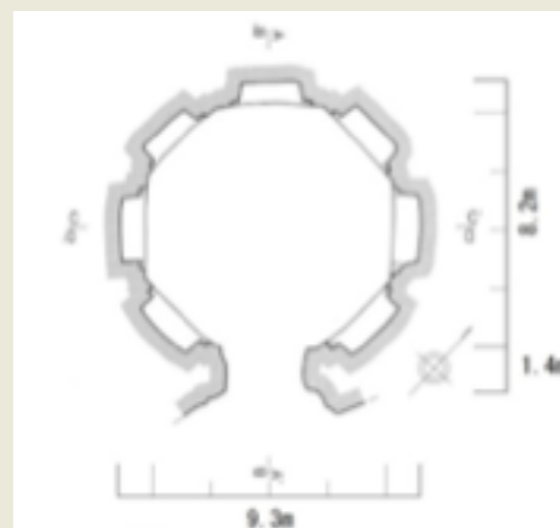


Рис.7 – Потолки в пещере 11. Фотография.



Рис.8 – Потолок Соккурам. Фотография.





Рис.9 – Инвансан в храме Эллары. Фотография.

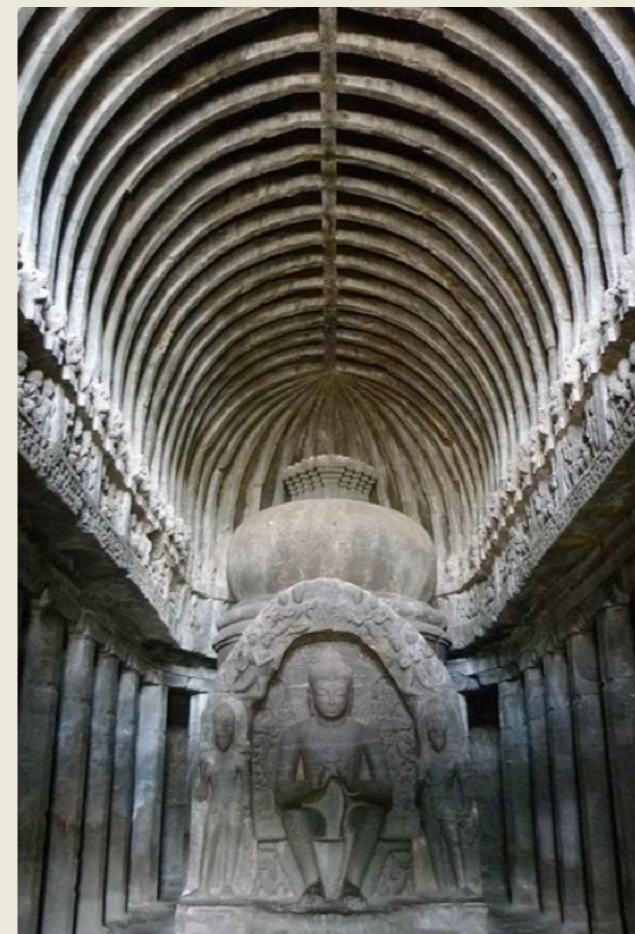


Рис.11 – Колонны и потолки храма Эллары. Фотография.



Рис.12 – Пример архата в Соккурам. Фотография.



Рис.10 – Инвансан и колонны на входе в Соккурам. Фотография



Рис.13 – Будды в нишах храма Сянтаншань. Фотография.



Рис.14 – Шакьямуни в Сянтаншань. Фотография.



Рис.15 – Ниши с Бодхисатвами. Фотография.



Рис.16 – Тройные лотосы на стенах Сянтаншань. Фотография.

Каннидо - самая старая корейская карта мира

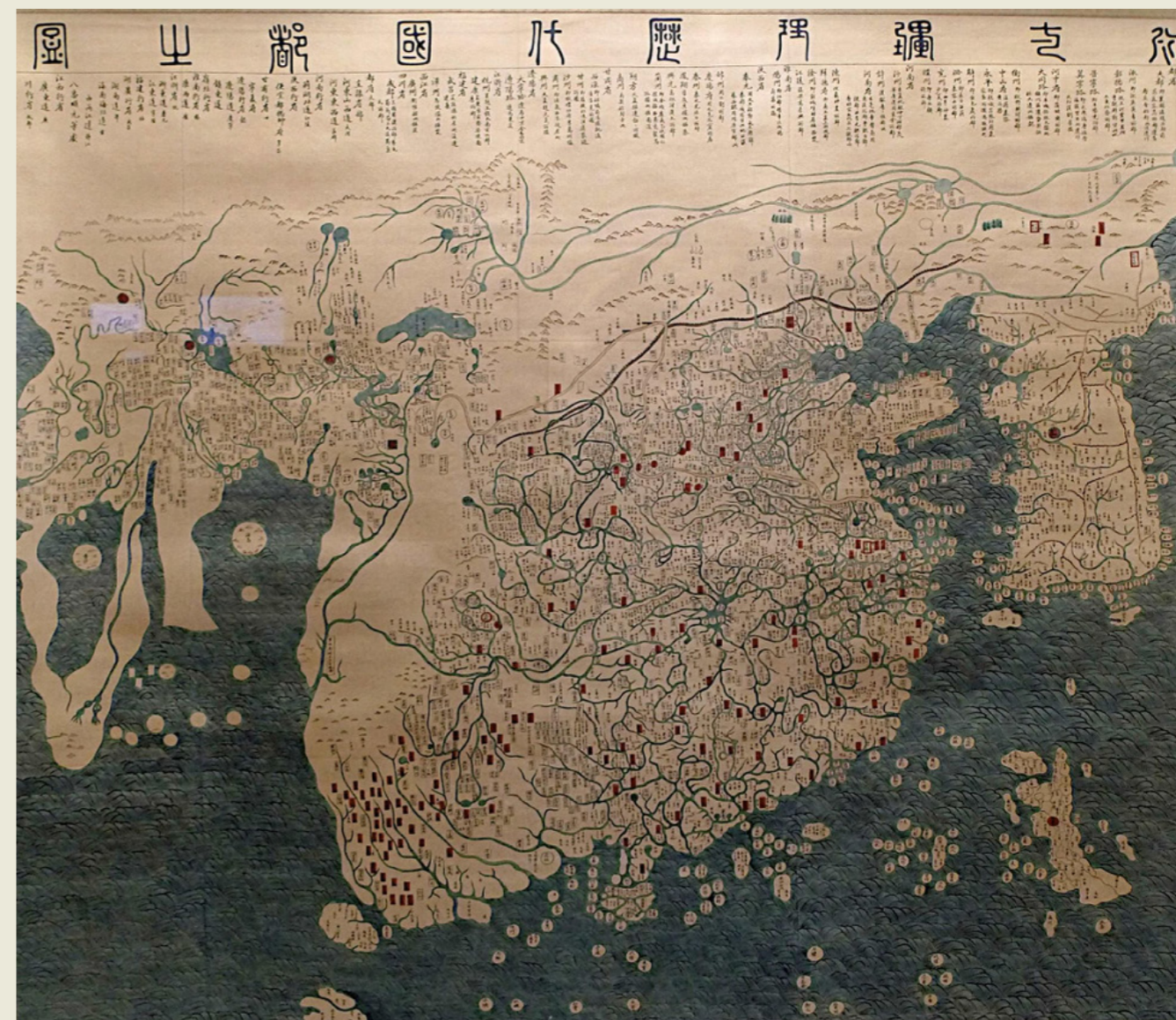


Рис.1 – Карта «Ёктэ чживанг хонил каннидо , 역대지왕혼일강리도», 1470-ые года. Шелк, цветные краски. 164 x 171,8 см. Университет Рюоку, Киото, Япония.



Рис.2 – Карта Карта «Ёктэ чживанг хонил каннидо , 역대지왕혼일강리도» с обозначениями мест. Схема.



Рис.3 – Карта Карта «Ёктэ чживанг хонил каннидо , 역대지왕혼일강리도». Изображение Европы и Африки. Схема.



Рис.4 – Карта Карта «Ёктэ чживанг хонил каннидо , 역대지왕혼일강리도». Представление Китая о мире. Пример с помощью кругов. Схема.

Ан Гён. Свиток «Путешествие во сне в Персиковый сад»

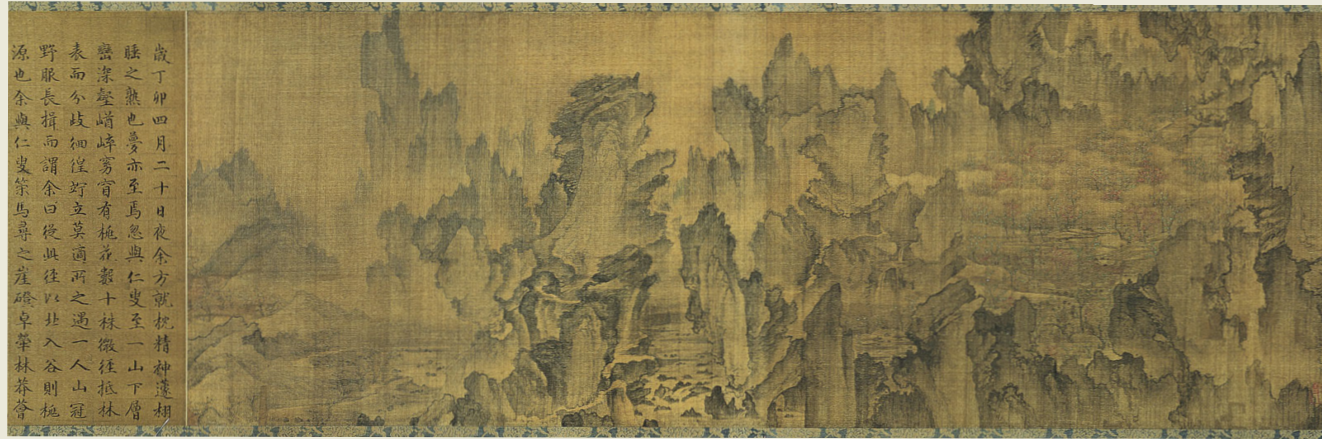


Рис.1 – Ан Гён (안견, ??-??). «Путешествие во сне в Персиковый сад, 몽유도원도», 1447. Шелк, тушь, водяные краски. 38.7 x 106.5 см. Библиотека университета Тэнри, Тэнри, Япония.

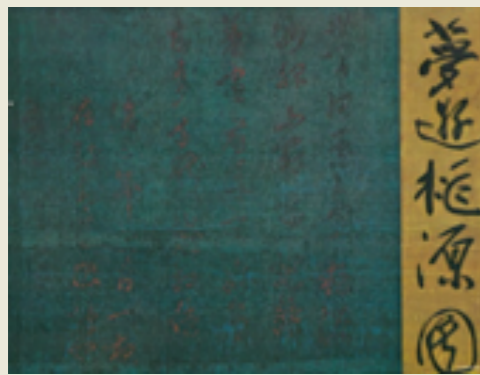


Рис.2 – Ан Гён. Название свитка и стихи принца Анпхёна. (фрагмент).



Рис.3 – Ан Гён. Описание сна принца Анпхёна. Часть колофона (фрагмент).



Рис.4 – Ан Гён. Левая часть свитка. Изображение реального мира (фрагмент).

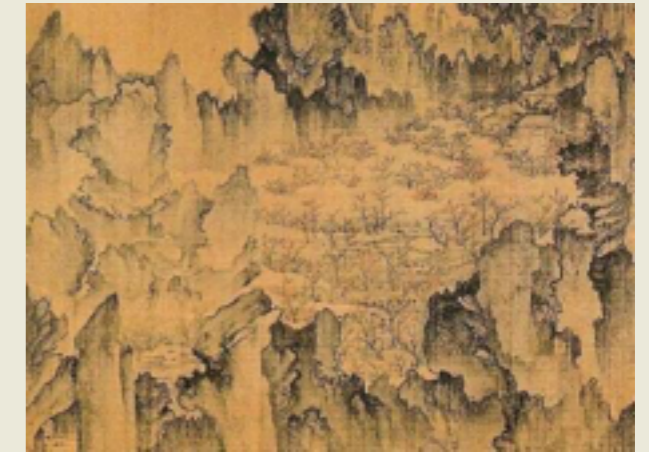


Рис.5 – Ан Гён. Правая часть свитка. Изображение Персикового сада (фрагмент).

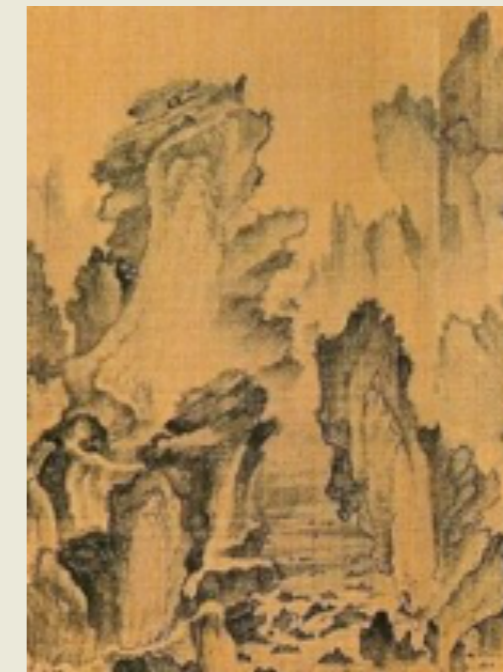


Рис.6 – Ан Гён. Река в середине свитка (фрагмент).



Рис.1 – Чон Сон (정선, 1676-1759) «Общий вид Алмазных гор, 금강산전도» 1734. Бумага, тушь, водяные краски. 130.8x94 см. Музей искусств «Лиум» корпорации «Самсунг», Сеул.

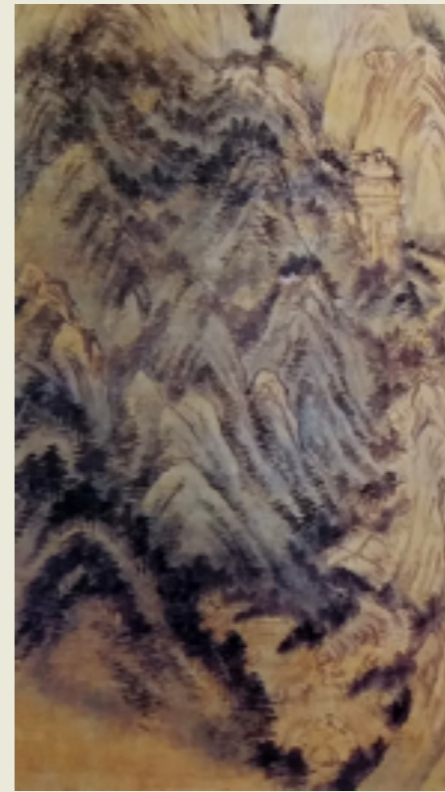


Рис.2 – Чон Сон. Внутренние горы (фрагмент).



Рис.3 – Чон Сон. Внешние горы (фрагмент).

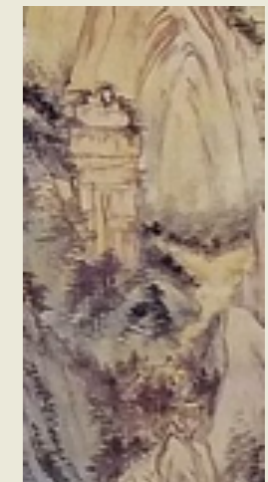


Рис.4 – Чон Сон. Храмы Кымгансан (фрагмент).



Рис.5 – Чон Сон. Пик Пиробон (фрагмент).

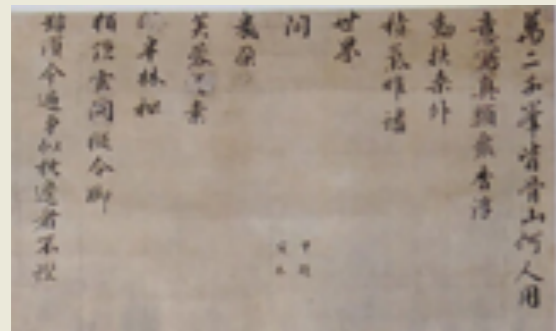


Рис.6 – Чон Сон. Название свитка и псевдоним художника (фрагмент).

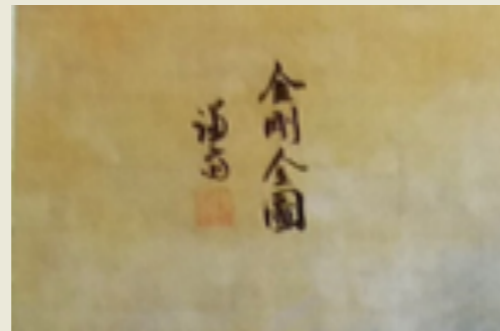


Рис.7 – Чон Сон. Стихотворение и колофон (фрагмент).



Рис.8 – Чон Сон. Колофон (фрагмент).

*Банкет в честь годовщины свадьбы в Чосон*



Рис.1 – Альбом «Банкет в честь 60-летней годовщины свадьбы, 혼인 60주년 기념 잔치», XVIII в. Шелк, цветные краски. 37.9 x 24.8 см. Государственный музей РК, Сеул.



Рис.2 – Первая картина (фрагмент).

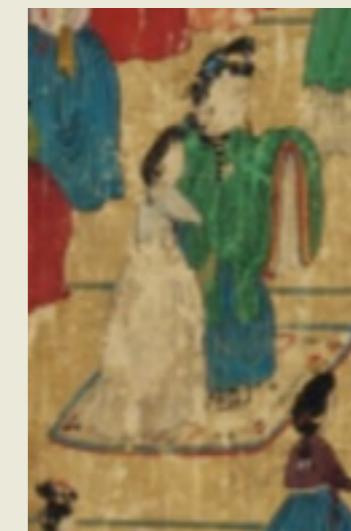


Рис.3 – Вторая картина (фрагмент).



Рис.4 – Третья картина (фрагмент).



Рис.5 – Четвертая картина (фрагмент).





Рис.6 – Пятая картина (фрагмент).



Рис.7 – Бук. Фотография.



Рис.8 – Тэгым. Фотография.



Рис.9 – Сэнхван.  
Фотография.

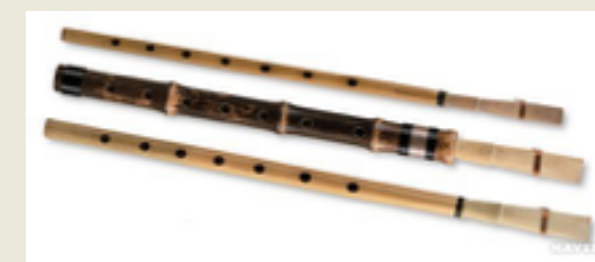


Рис.10 – Пхири. Фотография.



Рис.11 – Кальго. Фотография.

*Восьмистворчатая ширма Ли Хённок как отражение вкусов корёской элиты XVIII-XX вв.*



Рис.1 – Ли Хённок (이현옥, р. 1808-??) «Восьмистворчатая ширма», 1860. Бумага, тушь, краски. 162.8x33.5 см. Музей искусства Востока, Сан-Франциско.



Рис.2 – Ли Хённок. Полка (фрагмент).



Рис.3 – Ли Хённок. Два павлиньих пера и коралловая ветвь (фрагмент).



Рис.4 – Ли Хённок. Два пальчатых цитрона и гранат (фрагмент).



Рис.5 – Император Юнчжен в библиотеке дворца Юаньминъюань. (1722-1735) Дворцовый музей, Пекин.



Рис.6 – Фреска Ват Ратча Орасарам, Таиланд. Фотография.

*Корейские зеркала кармы-отражение души*



Рис.1 – «Зеркало кармы, 업경대», Чосон. Дерево с расписной отделкой. 77.5x57 см. Национальный музей Кореи, Сеул.



Рис.2 – «Зеркало кармы, 업경대», Чосон. Дерево с расписной отделкой. 77.5x57 см. Национальный музей Кореи, Сеул.



Рис.3 – «Зеркало кармы, 업경대», XIX в. Дерево с расписной отделкой. 98.2 X 36.4 см. Национальный музей Кореи, Сеул.



Рис.4 – «Кшитигарбха и Десять королей Ада, Ksitigarbha and the Ten Kings of Hell» XVIII в. Шелк, тушь и краски. 157.48 x 203.2 x 2.22 см. Частная коллекция.

*Картина Текхведо. Анализ Жанровой живописи*



Рис.1 – Хесан Юсук (혜산 유숙, 1827-1873) «Текхведо, 대재도», 1846. Минеральные краски. 105x54 см. Национальный музей Кореи, Сеул.



Рис.2 – Хесан Юсук. Текхведо. Верхняя часть (фрагмент).



Рис.3 – Хесан Юсук – Текхведо. Середина (фрагмент).



Рис.4 – Хесан Юсук. Текхведо. Нижняя часть (фрагмент).

*Образ тигров в корейских сказках и живописи минхва*



Рис.1 – «Сороки и тигр», XIX в.  
Бумага, тушь, краски. 94х60 см.



Рис.2 – «Тигр и заяц» XIX в. Бумага,  
тушь, краски.



Рис.3 – «Тигр и сорока», XIX в.  
Бумага, тушь, краски.

Ханок Пэк Инчже



Рис.1 – Ханок Пэк Инчже, 백인제가옥. Сеул, Южная Корея. Фотография.



Рис.2 – Хан Санрён, 한상. Фотография.



Рис.3 – Первый план дома (1913 г.). Схема.



Рис.4 – Саранчэ, 사랑채. Фотография.



Рис.5 – Анчхэ, 안채. Фотография.



Рис.6 – Кирпичный забор. Фотография.



Рис.7 – Остекленная терраса. Фотография.



Рис.8 – Современный план дома. Фотография.



Рис.9 – Сад. Фотография.



Рис.10 – Сад. Фотография.



Рис.11 – Ханок – вход. Фотография.

Картина О Юна «Маркетинг I - Изображение Ада» как отражение общественных переживаний в Корее



Рис.1 – О Юн (오윤, 1946-1986) «Маркетинг I – Изображение Ада, 마케팅 – 지옥도» 1980. Холст, смешанная техника. 131x162 см.



Рис.2 – «Десятый король Ада, The Tenth King of Hell» 1789. Шелк, тушь, минеральные краски. 116.8 x 91 см.





Рис.3 – О Юн. «Маркетинг I – Изображение Ада» (фрагмент).



Рис.4 – «Десятый король Ада» (фрагмент).



Рис.5 – О Юн. «Маркетинг I – Изображение Ада» (фрагмент).



Рис.6 – О Юн. «Маркетинг I – Изображение Ада» (фрагмент).

*Красный цвет в корейской культуре*



Рис.1 – Сэктоньгори. Фотография.

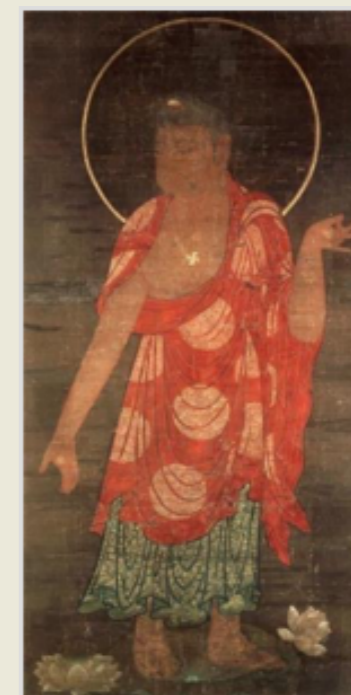


Рис.2 – «Амитабха, 아미타여래도», 1286. Шелк, краски. 203.5x105 см.



Рис.3 – Тибетская красная тханка. Фотография.



Рис.4 – Храм Поньнса. Фотография.



Рис.5 – Предположительно Син Юнбок (신윤복, р.1758-??) «Хынсон Тэвонгун, 이하응 초상 일괄», Чосон. Шелк, краски. 168.5x77 см.

*НИУ ВШЭ Школа Востоковедения  
«Корейское искусство: сборник эссе»  
Москва 2020*



Рис.6 – Форма футбольной команды. Фотография.



Москва  
2020