



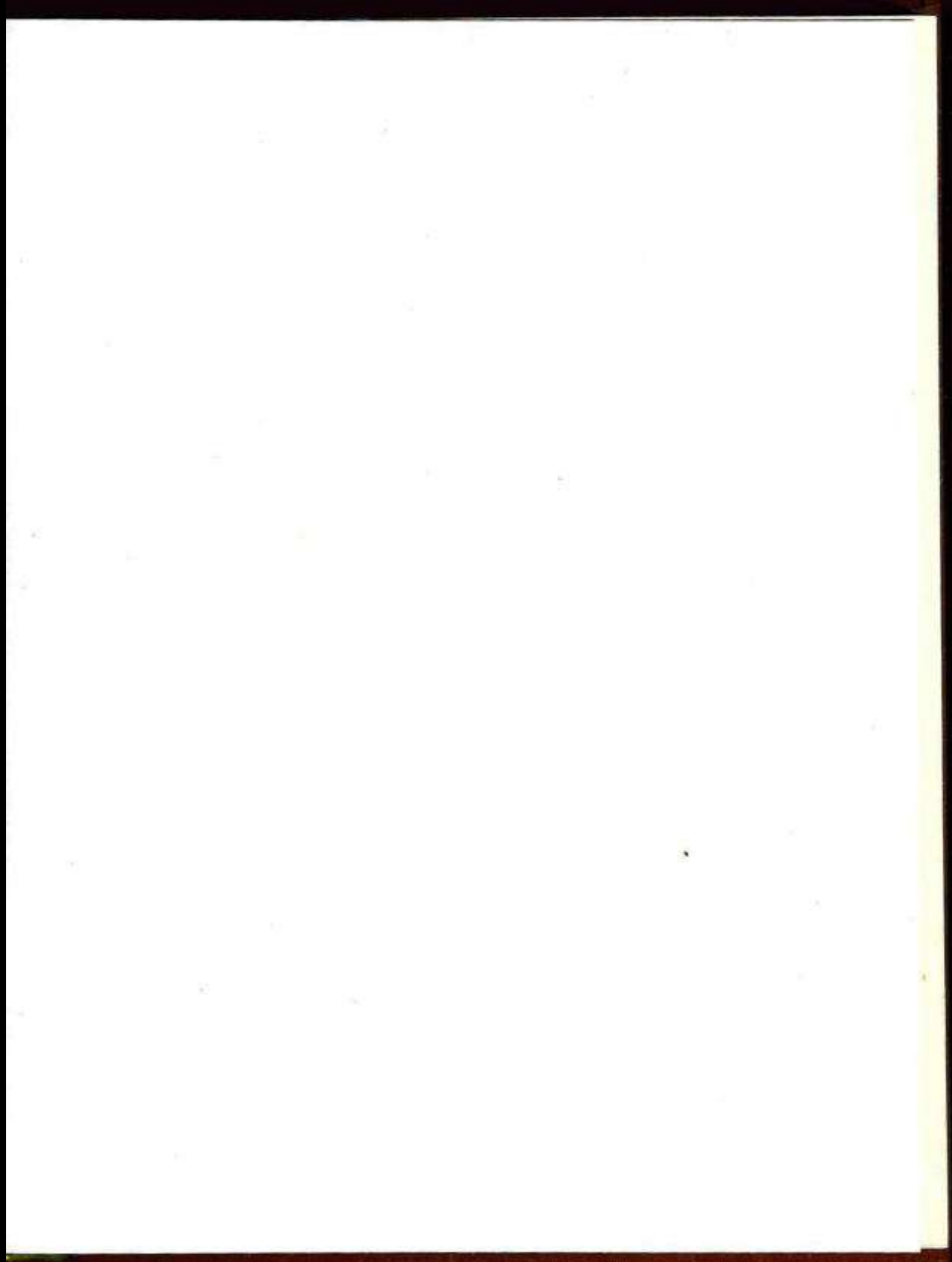


О.Н. ГЛУХАРЕВА  
ИСКУССТВО КОРЕИ  
С ДРЕВНЕЙШИХ  
ВРЕМЕН  
ДО КОНЦА XIX  
ВЕКА

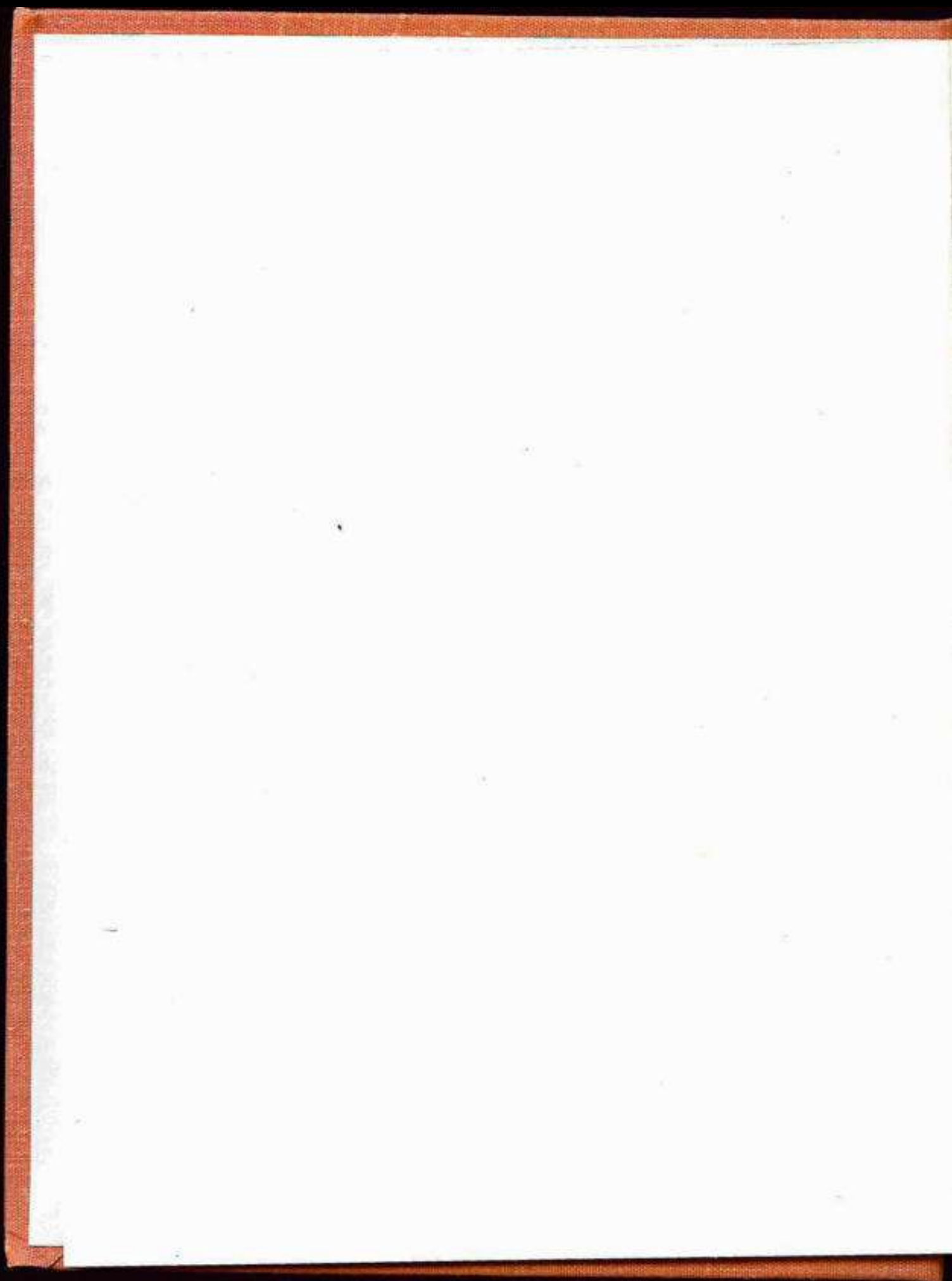


В книге О. Н. Глухаревой, первом фундаментальном исследовании корейского искусства, выходящем на русском языке, рассматриваются истоки корейской культуры, классические памятники архитектуры и скульптуры. Подробно анализируются происхождение и развитие уникальной керамики Кореи. Большое внимание уделено памятникам живописи начиная с древнейших времен и до конца XIX века — стенописи, свиткам, альбомным листам. Автор книги, — Ольга Николаевна Глухарева, — кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств РСФСР — уже свыше пятидесяти лет работает в Государственном музее искусства народов Востока. Ей принадлежит ряд серьезных исследований, посвященных культуре и искусству стран Дальнего Востока.





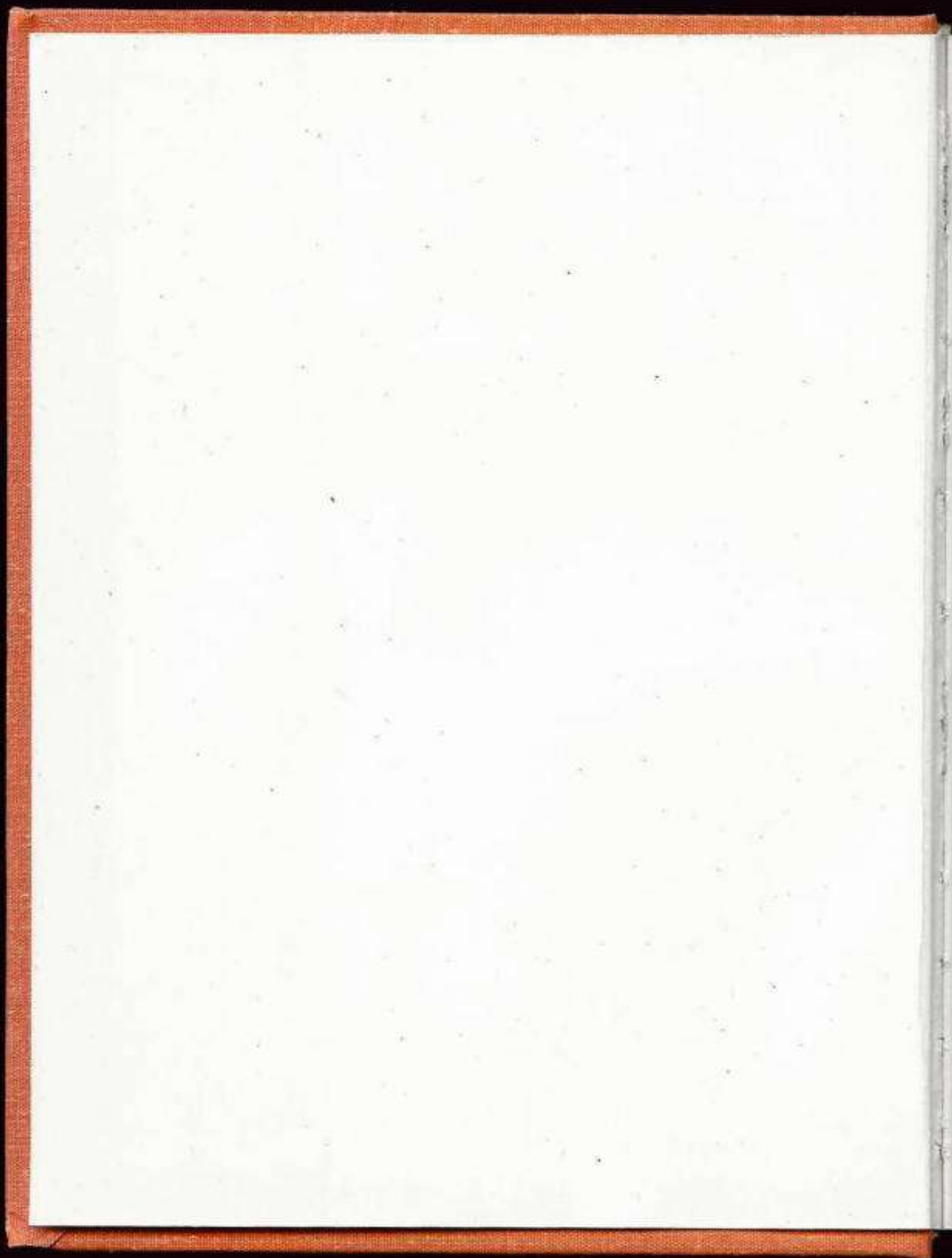






ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА  
НАРОДОВ ВОСТОКА







О. Н. ГЛУХАРЕВА

# ИСКУССТВО КОРЕИ

С ДРЕВНЕЙШИХ  
ВРЕМЕН  
ДО КОНЦА XIX  
ВЕКА



МОСКВА «ИСКУССТВО» 1982



ББК 85.103(3)  
Г 55

Г  $\frac{4901000000-173}{025(01)-82}$  119-82

© Издательство «Искусство», 1982 г.



## СОДЕРЖАНИЕ

### ИСКУССТВО КОРЕИ ЭПОХИ НЕОЛИТА И БРОНЗЫ

7

### ИСКУССТВО ТРЕХ ГОСУДАРСТВ — КОГУРЕ, ПЭКЧЕ И СИЛЛА

I ВЕК ДО Н. Э. — СЕРЕДИНА VII ВЕКА Н. Э.

15

#### ИСКУССТВО КОГУРЕ

18

##### АРХИТЕКТУРА

18

##### СТЕНОПИСЬ ПОГРЕБЕНИЙ

21

##### СКУЛЬПТУРА

39

#### ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

41

#### ИСКУССТВО ПЭКЧЕ

43

##### АРХИТЕКТУРА

45

##### СКУЛЬПТУРА

47

#### ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

52

#### ИСКУССТВО СИЛЛА

54

##### АРХИТЕКТУРА

55

##### СКУЛЬПТУРА

58

##### КЕРАМИКА

61

##### ЮВЕЛИРНЫЕ ИЗДЕЛИЯ

66

### ИСКУССТВО ОБЪЕДИНЕННОГО СИЛЛА

VII — НАЧАЛО X ВЕКА

71

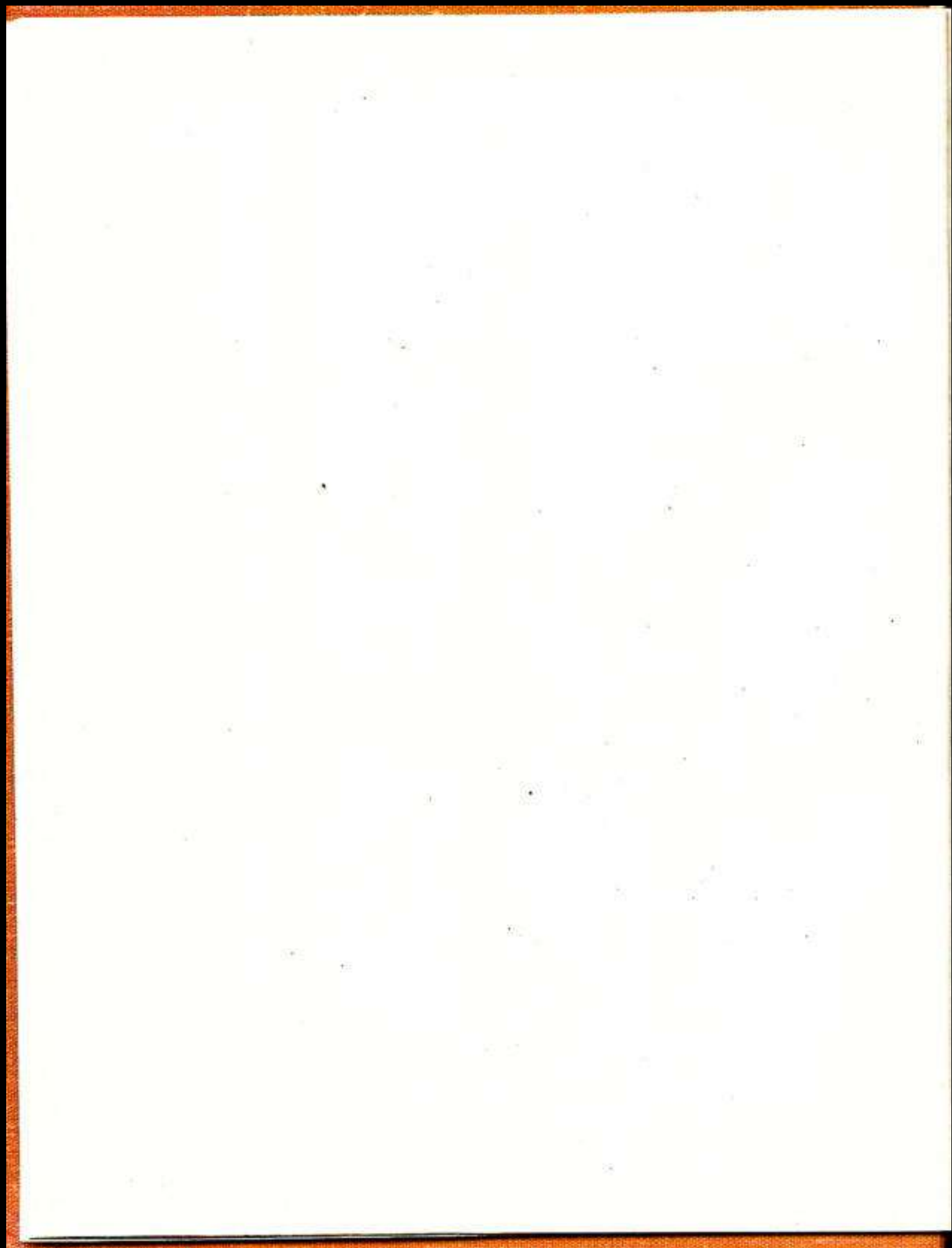
##### АРХИТЕКТУРА

74

СКУЛЬПТУРА	79
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО	90
ИСКУССТВО КОРЕ	
НАЧАЛО X—XIV ВЕК	95
АРХИТЕКТУРА	100
СКУЛЬПТУРА	111
ЖИВОПИСЬ	114
КЕРАМИКА	116
ЮВЕЛИРНЫЕ ИЗДЕЛИЯ	134
ЛАКОВЫЕ ИЗДЕЛИЯ	139
ИСКУССТВО КОРЕИ	
XV—XIX ВЕКОВ	143
АРХИТЕКТУРА	146
ЖИВОПИСЬ	158
КЕРАМИКА	199
ДРУГИЕ ВИДЫ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА	209
ПРИМЕЧАНИЯ	219
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	237
БИБЛИОГРАФИЯ	247
УКАЗАТЕЛЬ	250



ИСКУССТВО КОРЕИ  
ЭПОХИ НЕОЛИТА  
И БРОНЗЫ





Корея, цивилизация которой складывалась и развивалась на протяжении многих тысячелетий, является одной из древнейших культурных стран мира.

По своему географическому положению Корея служит как бы мостом между Азиатским материком и Японскими островами, что способствует общению ее с соседними странами<sup>1</sup>. Вместе с тем наличие больших природных богатств Кореи вызывало частые войны с могущественными соседями, которые на протяжении ряда веков стремились захватить ее территорию.

Корея славится красотой и разнообразием природы, ее поэтичное название Чосон обычно переводят как Страна утренней свежести. Большую часть поверхности страны занимают горы, покрытые лесами. Широкие, полноводные реки и стремительные водопады вместе с причудливыми скалами и изрезанными морскими берегами образуют живописные пейзажи и на протяжении веков вдохновляли поэтов, художников и зодчих Кореи.

Письменных сведений о древнем периоде сохранилось не много, и источником его изучения служат лишь записи в исторических трудах китайских ученых. Одни из самых ранних сведений о Корее и о становлении первого государственного образования Чосон на ее территории содержатся в «Исторических записках» («Ши цзи») Сыма Цяня (145—86 годы до н. э.) и в «Истории ранней Хань» («Цянь хань шу») Бань Гу (середина I века н. э.). В более поздних корейских хрониках «Самгук саги» («Исторические записки трех государств»), составленных Ким Бусиком в 1145 году, и в «Самгук юса» («Дополнение к истории трех государств»), написанном в XIII веке буддийским монахом Ирёном, также сохранился ряд сведений о древнем периоде. В шестидесятые годы нашего века о древ-



нейшей культуре Кореи были получены новые данные благодаря археологическим изысканиям корейских ученых, производящимся на севере страны, которые позволяют установить существование на Корейском полуострове палеолита (культура Кульпхо), а в III тыс. до н. э. — неолитической культуры<sup>2</sup>.

Находки орудий труда свидетельствуют, что главным занятием жителей того времени была охота, но в ряде районов существовало скотоводство и первобытное земледелие. Обнаруженные каменные пряслица указывают на появление ткачества в поздний период неолита<sup>3</sup>. Раскопки в уезде Хверён, производившиеся в 1950—1954 годах, открыли остатки жилищ, разнообразную керамику, изделия из кости, рога, оружие, украшения из раковин, бусины из камня и ряд других изделий.

Все находки говорят об относительно развитой материальной культуре неолитического периода. Стоянки обычно размещались вдоль побережья или по берегам рек и озер, а также на возвышенностях. В ряде мест сохранились открытые остатки жилищ в виде землянок или полуземлянок квадратной и круглой формы, пол которых был обмазан глиной или выложен каменными плитками. Имелся один или два очага, и, как показывают ямы на месте столбов, поддерживавших кровлю, площадь таких жилищ достигала 4—7 м в диаметре.

В китайских записях «История Троецарствия» («Саньго чжи»), в разделе «Описание восточных иноземцев», сохранились сведения о жилищах одного из древних народов, обитавших на территории Кореи: «Крыша у них круглая, и на одной стороне имеется дверь, через которую можно попасть в нижнюю часть жилья»<sup>4</sup>.

Особенно интересна открытая на местах древних стоянок в районе западного побережья и к северу от реки Ханган керамика неолитического периода. Сосуды, украшенные рисунками гребенчатого типа в виде «рыбьей кости», точечного и линейного характера, а также росписью, можно считать древнейшими произведениями корейского искусства. Остродонные, с круглым и с плоским дном сосуды в виде глубоких ваз, чаш, круглых блюд, котелков богаты по форме и приемам украшений.

Более ранние, толстостенные, изделия в виде горшков с прямым бортом из грубой красной глины, смешанной со слюдой или стеатитом, вылеплены были от руки из валиков и украшены гребенча-



тым рисунком, а более поздние керамические изделия с тонким черепком выполнены на гончарном круге.

Сосуды с узорами, вытесненными без штампа из простых линий и точек в виде меандра или плетенок, были открыты археологами в провинции Северная Хванхэ. Художественным мастерством ornamentации отличаются сосуды из раскопок около Саривона, в деревне Читхамни, в 1957 году<sup>5</sup>.

Это глубокие остродонные вазы очень правильной формы, покрытые геометрическими орнаментальными узорами. Один из сосудов украшен горизонтальными поясами из линий, расположенных в виде сомкнутых елочек, а в верхней части узким пояском и фестонами из трех рядов точек. Второй сосуд с более сложной ornamentацией из трех поясов в виде переплетающихся полос. Его верхняя часть украшена широкими, как бы ниспадающими фестонами, состоящими из нескольких тонких линий. Причем мастер искусно сочетает рисунок с формой сосуда. Возможно, в узорах примитивного характера находили отражение первобытные верования родового строя, связанные с анимистическими представлениями и поклонением силам природы.

ил. 1

ил. 2

Среди поздней неолитической керамики Кореи выделяются открытые в Хверёне лощеные сосуды, поверхность которых обработана киноварью. Верхний край этих толстостенных чаш правильной формы украшен по красному фону росписью в виде полос из черных треугольников. Встречаются не только геометрические, но и растительные мотивы в виде цветов с остроконечными лепестками, напоминающими цветы лотоса, а также сосуды с полированной поверхностью, покрытой красным лаком. К концу неолитического периода формы сосудов становятся более правильными и разнообразными, изредка появляются изделия черной керамики, сосуды сферической формы и блюда на высоких подставках, которые были удобны для сидящих на полу во время трапезы.

Керамические изделия с различным орнаментом позднего неолита, как и различные украшения, свидетельствуют об эстетических запросах, возникших в это время у населения Корейского полуострова.

Вопрос о появлении бронзовых изделий в Корее до настоящего времени остается не окончательно решенным. Советская наука рассматривает сложение периода бронзы в Корее в V—IV веках



до н. э. — по II—III века н. э.<sup>6</sup> Согласно же исследованиям корейских ученых, начало бронзы в Корее можно отнести к концу II тыс. до н. э. На это указывают находки бронзовых изделий на стоянках с раковинными кучами. Так, в Синхындоне уезда Понсан провинции Северная Хванхэ, а также в Кымтхалли уезда Сынхо провинции Южная Пхёнан и в ряде других мест были обнаружены бронзовое долото и другие предметы.

В IV—III веках до н. э. проникновение тунгусских племен из юго-западной Маньчжурии в северо-западную Корею привело к знакомству с железом, из которого тунгусы изготавливали оружие и топоры<sup>7</sup>.

С применением металлических орудий производства и развитием производительных сил в Корее происходит разложение первобытно-общинного строя. Многочисленные племена, образовавшиеся на территории Кореи, жили общинами, и в связи с появлением частной собственности и имущественным неравенством начался процесс классовой дифференциации. Все племена имели сходные обычаи и говорили на близко родственных языках.

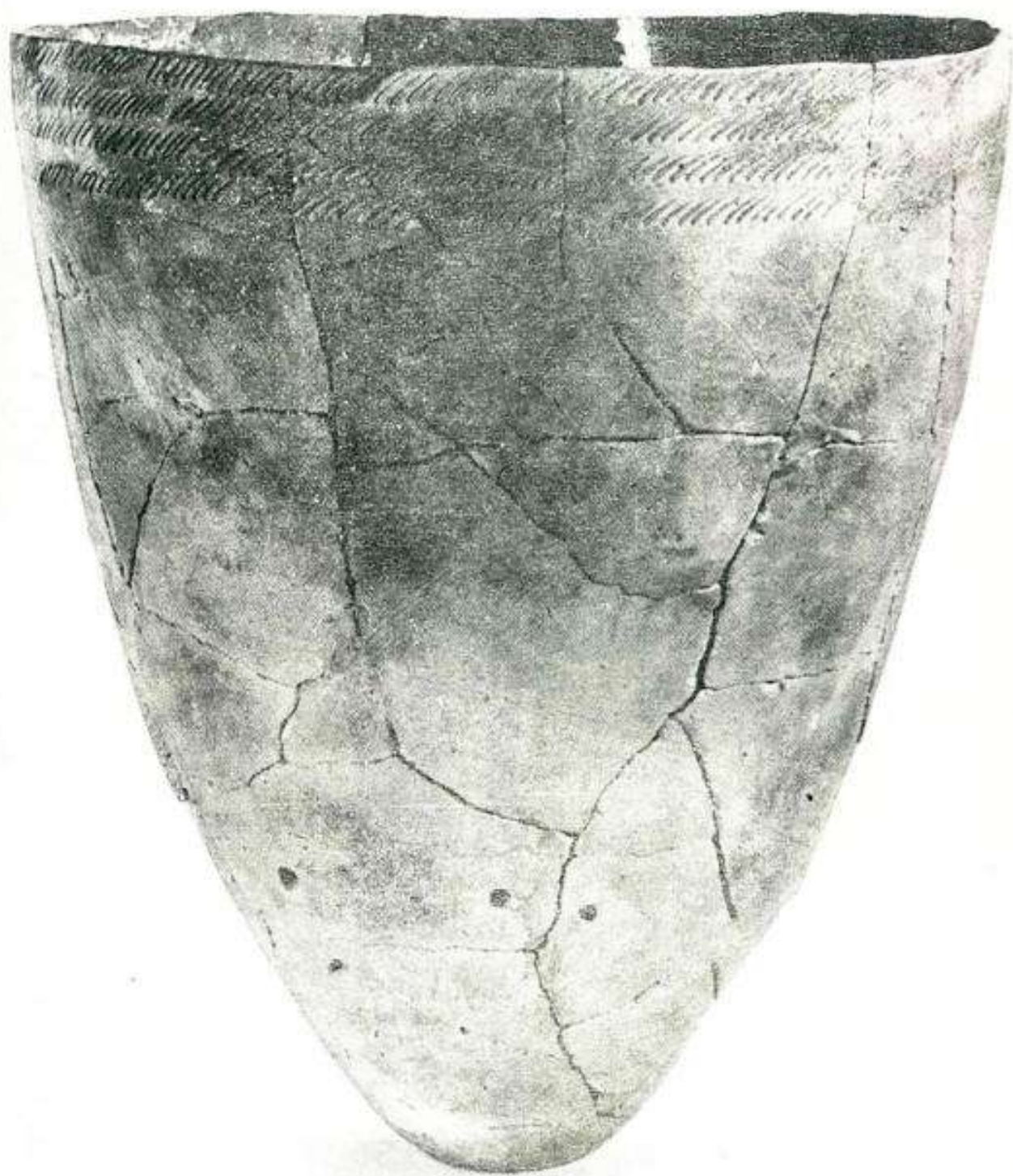
В связи с новым укладом жизни первобытное жилище также изменило свой облик. Создаются земледельческие поселения. В ранний период бронзы образуются городища с наземными жилищами, но сохраняются и землянки со столбами у стен. Отдельные городища, как показывают раскопки, иногда окружались земляным валом.

К началу новой эры относятся сохранившиеся в ряде мест менгиры в виде врытых камней и дольмены в форме стола, связанные с погребальным культом. Наиболее известен крупный дольмен около деревни Унсанни провинции Южная Хванхэ<sup>8</sup>. Дольмены и первобытные жилища могут рассматриваться как наиболее древние сооружения Кореи.

Художественные произведения из бронзы этого периода немногочисленны. На северо-востоке страны, где производятся раскопки, медь встречалась в небольшом количестве, и бронзовые изделия находят редко.

В погребениях археологи обнаружили бронзовые ножи, конские удила, различные украшения и бубенчики. Большинство предметов относится к первым векам до н. э. Формы бронзовых сосудов, открытых около Пхеньяна, строгие и простые, они лишены каких-





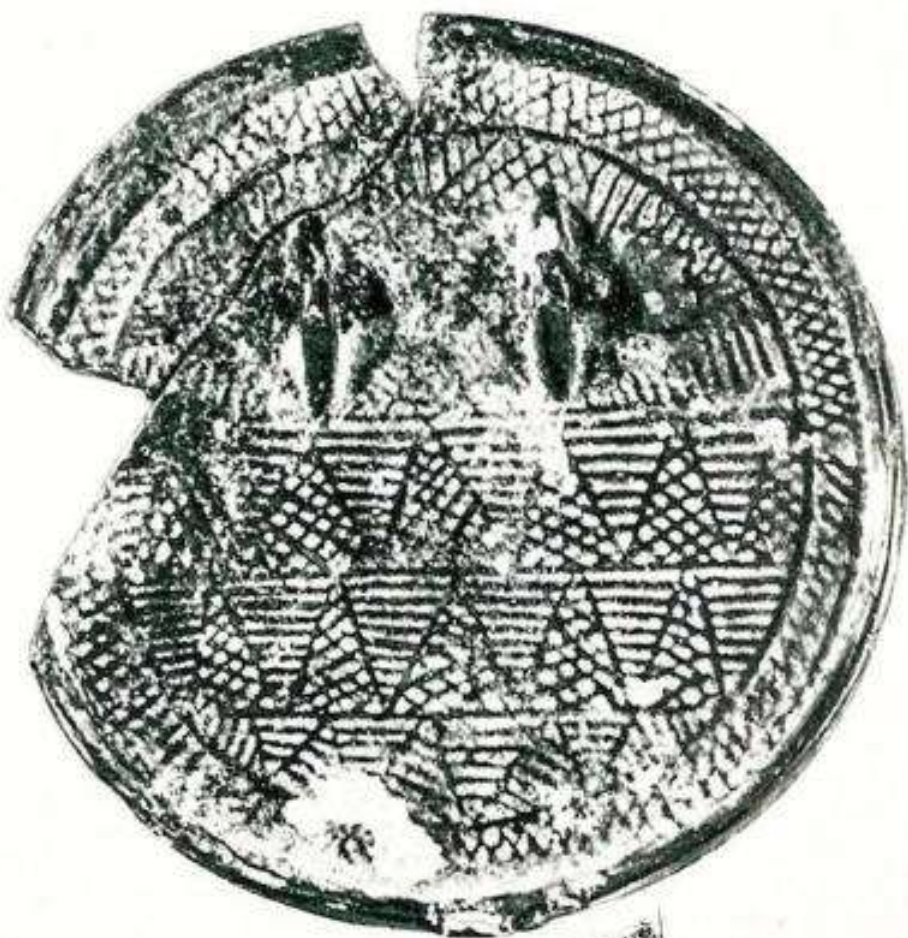
СОСУД С ОРНАМЕНТОМ  
Керамика. Период неолита







ЗЕРКАЛО. ОБРАТНАЯ СТОРОНА  
Бронза. III—II вв. до н. э.



ЗЕРКАЛО. ПЕРЕДНЯЯ СТОРОНА  
Бронза. III—II вв. до н. э.







либо украшений. Одни из них по форме напоминают котлы, другие — высокие вазы с петлеобразными ручками по сторонам. Среди дошедших до настоящего времени художественных изделий привлекает своей формой и необычным декором бронзовое круглое зеркало, его обратная сторона украшена рельефным орнаментом. Это зеркало с невысоким узким бортиком, полукруглым в сечении, имеет на обороте, не в центре, а ближе к краю, две небольшие петельки для ленты или шнура. Геометрический орнамент состоит из узких рельефных линий, на фоне которых неравномерно расположены рядами треугольники, разделяемые двумя параллельными полосами. Двойные петельки, полукруглый бортик и своеобразная композиция геометрического узора указывают, что это обычно местное, а не привозное изделие.

ил. 3

В погребениях на юго-востоке полуострова, в деревне Оылли в уезде Ёнчхон провинции Северная Кёнсан, вместе с многочисленными изделиями из бронзы были обнаружены пятнадцать китайских зеркал и несколько корейских — с геометрическим узором, отлитых по китайским образцам периода правления династии Хань с иероглифическими благопожелательными надписями. В Корее были также обнаружены формы для отливки зеркал из «белой бронзы», вырезанные из стеатита.

ил. 4

Интересен художественным исполнением небольшой аграф для пояса, украшенный изображением коня (дл. 15 см), открытый в тех же погребениях. Решенная несколько обобщенно фигура коня вместе с тем отличается мягкой пластичностью форм. Гибкая линия спины, шеи и маленькой, слегка изогнутой головы придает скульптуре особую изысканность. Широкие полосы сбруи, украшенные инкрустацией и обхватывающие шею и корпус коня, свидетельствуют о высоком ювелирном мастерстве, существовавшем в Корее в III—II веках до н. э. Большинство бронзовых изделий, покрытых черной патиной, содержит значительное количество олова и отличаются хрупкостью.

ил. 5

В период бронзы заметные успехи можно видеть и в производстве керамики. Она становится прочной и хорошо обработанной, создаются новые, более совершенные и разнообразные формы керамики.

Грубые, тяжелые неолитические сосуды с гребенчатым орнаментом уже не встречаются в погребениях того времени. Появляются

деревянные штампы для тиснения орнаментов. В это время сооружаются и специальные гончарные печи для обжига, в которых температура могла достигать почти 1000°.

Обнаружен сосуд, украшенный живописью в виде петлеобразных фигур (погребение в Унги, провинция Северная Хамгён), что указывает на появление расписной керамики. На юге страны в Тоннэ продолжалось изготовление лощеной керамики, окрашенной в интенсивный красный цвет<sup>9</sup>.



ИСКУССТВО  
ТРЕХ ГОСУДАРСТВ—  
КОГУРЁ, ПЭКЧЕ  
И СИЛЛА

I ВЕК ДО Н. Э.—СЕРЕДИНА VII ВЕКА Н. Э.

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200



Археологические раскопки и китайские исторические хроники свидетельствуют о различных племенах, проживавших на территории Корейского полуострова в конце I тысячелетия до н. э. и находившихся на самых различных ступенях общественного развития.

Существовавшее на северо-западе Кореи и в южной части Северо-Восточного Китая государственное объединение Древний Чосон в 108 году до н. э. было завоевано ханьским императором У-ди (140—87 гг. до н. э.) и разделено на четыре округа, из которых более значительными были Лолан (кор. Наннан) и Чжэньфань (Чинбон), просуществовавшие до 313 года н. э.

Точное географическое местонахождение всех этих округов до сих пор остается дискуссионным. Издавна предполагают, что, например, Лолан находился близ современного Пхеньяна, так как в его окрестностях открыто множество погребений, по своему типу напоминающих китайские<sup>1</sup>. Через эти округа в течение четырех веков происходило проникновение китайской культуры на Корейский полуостров.

К I веку до н. э. относится образование трех крупных племенных союзов, развившихся в III—IV веках в самостоятельные феодальные государства.

На юго-востоке полуострова были расположены Силла (57 г. до н. э.—935 г. н. э.), в юго-западной части государство Пэкче (18 г. до н. э.—660 г. н. э.), а на севере вплоть до полуострова Ляодун наиболее могущественное из них—государство Когурё (37 г. до н. э.—668 г. н. э.), которое, наследуя культурные достижения государства Древний Чосон, добилось значительных успехов в своем культурном и историческом развитии<sup>2</sup>.

## ИСКУССТВО КОГУРЁ

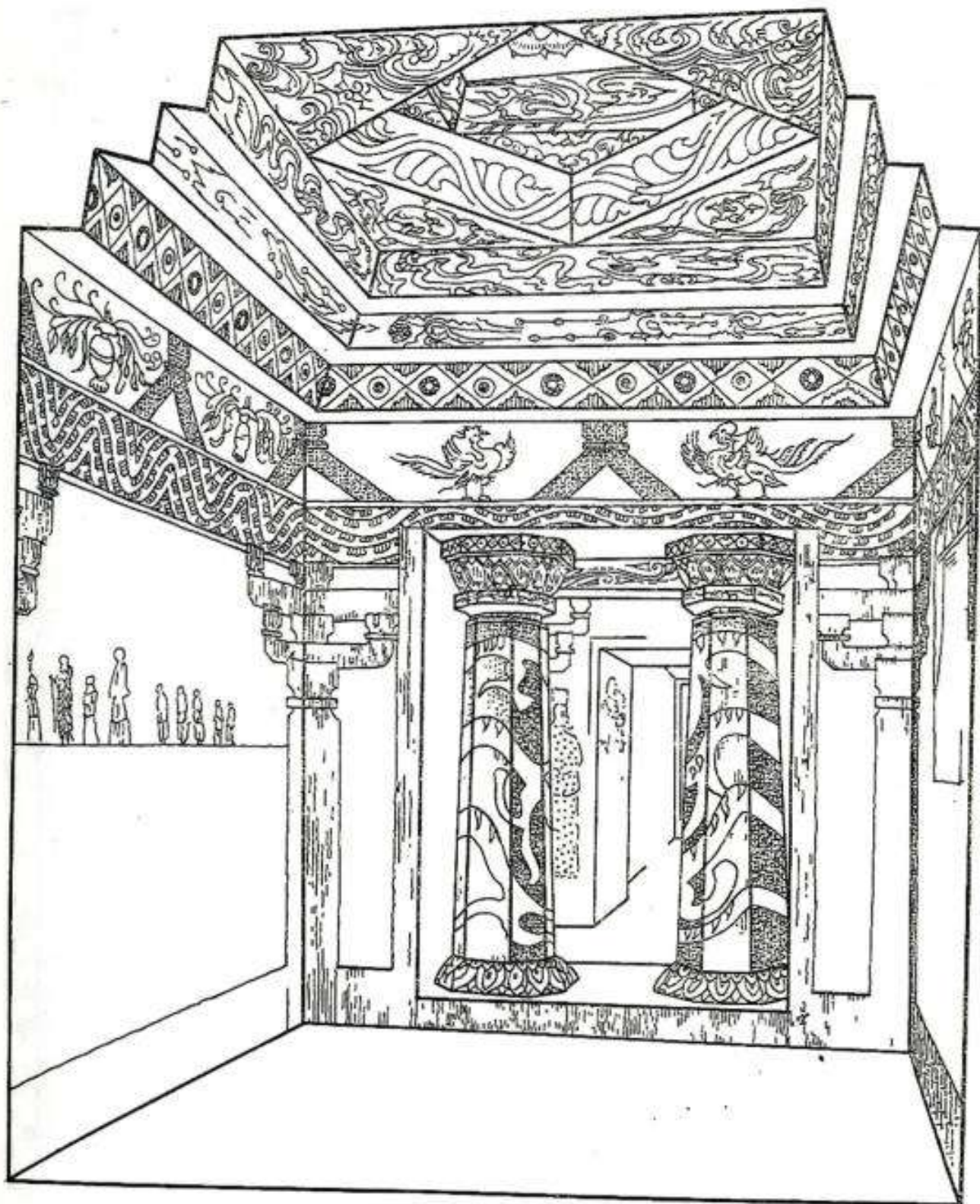
Наиболее ценные сведения о Когурё и других государствах сохранились в труде Ким Бусика (1075—1151) «Исторические записки трех государств», составленном по китайским и корейским хроникам. Вопрос о социально-экономическом строе и о времени сложения в Корее феодальных отношений до настоящего времени остается нерешенным и дискутируется среди ученых. Считается, что к VI веку н. э. феодальные отношения уже сложились во всех государствах Корейского полуострова, а после объединения страны государством Силла происходило дальнейшее укрепление феодализма, вызванное ростом производительных сил. Когурёсцы, в ранний период находившиеся на стадии первобытнообщинного строя, были земледельцами, занимались также скотоводством и охотой. Уже в первые века н. э. у них существовали города, где развивались ремесла и торговля. В это же время, еще до распространения в Когурё буддизма, в страну проникли из Китая классические труды Конфуция, а также мифы и космические представления китайцев. Все это нашло свое отражение в стенописи когурёских погребений, в которых китайские символические изображения смешивались с образами первобытной религии Когурё.

Богатая культура Когурё оказалась цементирующей при сложении корейской народности. Процесс сложения государства происходил в III—IV веках. Стремясь к независимости, когурёсцы еще в III веке захватили китайский округ Лолан, а в 313 году освободились из-под китайского владычества. Благодаря удачным походам и покорению соседних племен территория Когурё значительно расширилась к этому времени и простиралась от побережья Восточного (Японского моря) на северо-востоке до реки Ханган на юге<sup>3</sup>.

## АРХИТЕКТУРА

Первой столицей государства Когурё была крепость Куннэсон, расположенная в среднем течении реки Амноккан, от которой сохранились лишь каменный стилобат дворца правителя (вана) и части стен<sup>4</sup>. Остатки стен показывают, что в верхней части они имели зубцы и были укреплены камнями. Ворота были расположены со всех сторон, но не в центре и не на одной линии с противополож-





Гробница с двумя колоннами. V в. Разрез



ными воротами другой стороны. Мощные контрфорсы защищали снаружи Западные и Восточные ворота, соединявшиеся дорогой, пересекавшей по диагонали дворцовый ансамбль. Помимо этого защитные стены дворца окружались рвом с водой<sup>5</sup>.

О монументальной архитектуре Когурё дают представление остатки крепостных каменных стен, сохранившиеся на равнине Тунгоу, недалеко от Цзианя (Северо-Восточный Китай)<sup>6</sup>. Внутри крепости видны остатки фундаментов большого здания и ряда жилищ. Предполагается, что эта крепость сооружалась для защиты столицы и дворца правителя Когурё.

Все постройки из дерева периода трех государств были уничтожены во время многочисленных войн или погибли в пламени пожаров. Но сохранившиеся их изображения в стенописи каменных гробниц IV—VI веков позволяют говорить о достижениях корейских зодчих. Как показывают стенописи погребений Когурё, в архитектуре дворцов и парадных зданий применялась стоечно-балочная система с опорными столбами и кронштейнами (тугонами), воспринятая зодчими Когурё из Китая. Китайские письменные источники упоминают о строительстве деревянных храмов, сооружавшихся в государстве Когурё уже в I веке н. э., когда существовало поклонение духам природы в виде первобытного шаманизма<sup>7</sup>. Один из храмов был посвящен духу Пуё (племени, составлявшего основной этнический компонент). Имеются письменные упоминания о деревянных храмах этого времени для жертвоприношений духам — покровителям государства Когурё, их строительство продолжалось и после распространения буддизма в конце IV века<sup>8</sup>.

До настоящего времени сохранилось большое число погребений государства Когурё близ Тунгоу, недалеко от первой столицы, Куннасон, и около современного Пхеньяна, которые, как показывают исследования корейских ученых, подразделяются на два типа сооружений<sup>9</sup>. К первому типу относятся наземные мавзолеи — сокчхунпун, а ко второму — подземные гробницы понтхобун, состоящие из небольшого земляного кургана и подземного каменного сооружения в виде ряда отдельных помещений-камер. Однокамерные гробницы по своему архитектурному облику близки к наземным мавзолеям, а более монументальные, состоящие из ряда камер, напоминают дворцовые интерьеры того времени. Благодаря сохранившейся на стенах некоторых погребений живописи эти каменные



гробницы представляют ценнейший материал для изучения древней материальной культуры Кореи, особенно государства Когурё.

В числе немногих наземных погребений в районе Тунгоу типа сокчхунпун наиболее известна Гробница полководца (Чангунчхон). Построенное в 412 году в виде ступенчатой пирамиды, это сооружение находится на возвышенности, что еще более усиливает его монументальность<sup>10</sup>. Внутри, на высоте третьей ступени, погребальная камера сложена из шести рядов массивных блоков. Огромный монолитный потолок поддерживается кронштейнами. На стенах видны слабые следы живописи и остатки постамента для гробов.

ил. 6

Еще более монументальным было и второе сооружение этого типа — Гробница великого вана (Тэванчхон); от нее сохранилось лишь основание из больших каменных блоков, позволяющее установить длину каждой из сторон — 60 м. Эти пирамиды-мавзолеи свидетельствуют о монументальном характере древней архитектуры Когурё, отличавшейся суровой строгостью своих объемов и масс.

### СТЕНОПИСЬ ПОГРЕБЕНИЙ

Среди многочисленных подземных гробниц типа понтхобун, относящихся к раннему периоду Когурё и открытых около Тунгоу, можно выделить ряд погребений, имеющих большое художественное значение благодаря сохранившейся в них стенописи.

Тщательное изучение в течение последних лет погребений периода Когурё IV—VII веков показывает, что стенопись обычно производилась на грунте с известковым раствором или на штукатурке из глины с мелко нарезанной соломой. В некоторых же погребениях стенопись исполнялась непосредственно на шлифованном граните или мраморе, но, как показывает исследование, на известковом грунте живопись сохранилась гораздо хуже, чем на негрунтованном камне. Густо наложенные минеральные краски, особенно нежных оттенков, смешанные со свинцовой окисью, сильно пострадали от времени. Техника стенописи состояла из нескольких процессов. Сначала наносился черный контур, после чего изображения раскрашивались густыми слоями красок. Когда краски высыхали, контурные линии снова улучшали, нанося дополнительно черный цвет<sup>11</sup>.

К числу наиболее изученных подземных гробниц IV—первой половины V века относится Гробница с тремя камерами (Самсиль-



чхон)<sup>12</sup>. Конструкция кладки камня своеобразна и указывает на мастерство строителей. Вверху по углам треугольные плиты, положенные друг на друга, образуют опоры для суживающегося кверху ступенчатого купола, замкнутого большой монолитной плитой.

Как и во многих других погребениях Когурё, на стенах камер изображены архитектурные детали парадных зданий того времени. Нарисованные деревянные столбы с кронштейнами (тугонами) простой формы как бы поддерживают потолок первой камеры, на ее стенах изображены сцены из жизни и быта хозяев могилы. На северо-западной стене можно разглядеть очертания крепостной стены и сражающихся около нее воинов. Наивно и вместе с тем выразительно показаны сражающиеся всадники. Кони и люди в броне, с длинными копьями в руках изображены в момент схватки. Справа очень живо написан воин, преследующий врага, его гибкая фигура полна движения. Изображение большого деревянного павильона с трехъярусной крышей и высоким коньком хорошо показывает зодчество раннего Когурё. В павильоне изображены супруги — хозяйка могилы, — сидящие рядом.

Первая камера служит как бы аванзалом. На других ее стенах представлены плохо сохранившиеся процессия и сцена охоты. Богато украшена стенописью обширная вторая камера погребения, где, очевидно, находились саркофаги. Помимо изображений деревянных конструкций здесь исполнены большие фигуры стоящих богатырей, подобно кариатидам, поддерживающих руками балки перекрытия. Фигура богатыря на восточной стороне хорошо сохранилась, его образ передан художником живо и оптимистично. Широко расставленные ноги и руки как бы подчеркивают легкость, с какой он выполняет свой тяжелый труд. Красив костюм богатыря с лентами на кофте и с широкими короткими шальварами.

ил. 11

На стенах второй камеры также выполнены фигуры воинов и охотников. С большой творческой фантазией решена роспись уступчатого купола. На лицевой поверхности первого уступа с четырех сторон написаны четыре мифологических животных — хранителей стран света сасин — белый тигр на западе, синий дракон на востоке — символ царского сана, красная птица на юге и черная черепаха, обвитая змеей, на севере (иногда называвшаяся черным воином). Изображение этих символических стражей было связано с древними даосскими представлениями. На втором уступе купола исполнены



цветы лотоса, что указывает на распространение буддийской символики в живописи ранних погребений. Цветы дали этой могиле второе название—Гробница опадающих лотосов (Саллёнхвачхон). Легкие облака украшают третий, уменьшающийся уступ купола. На четвертом показаны мифические единороги (кирин), образы которых пришли из Китая, и сказочные птицы со звериной головой, очевидно, изображенные как духи—хранители могил.

Свободно написаны на пятом уступе купола летящие небесные музыкантши. Длинные, клубящиеся шарфы, развевающиеся вокруг их фигур, создают впечатление динамики полета. Текучие плавные линии выполнены уверенной кистью мастера. Эскизность и одновременно смелое решение ракурсов позволяют предполагать сложение в Когурё больших художественных традиций в живописи, которая служила украшением дворцов и погребений знати. На монолитной плите, завершающей купол, изображен небесный свод с солнцем, луной и звездами, а также лотосы.

В третьей камере на западной стене хорошо сохранилась фигура богатыря, поддерживающего балки свода. Богатырь-великан исполнен во фронтальном положении, присевшим с согнутыми в коленях ногами и поднятыми руками. Легкие, как бы трепещущие языки пламени, слетающие с его одежды, указывают на его божественное происхождение. Стенопись выполнена минеральными красками по штукатурке из слоя глины с мелко рубленной соломой. Сочетание фиолетовой краски с золотистой охрой и коричневой, дополненных местами серовато-зеленым тоном и черными линиями контура, создает гармоничное декоративное впечатление. ил. 7

Живопись Гробницы с тремя камерами можно рассматривать как значительное художественное явление, свидетельствующее о раннем сложении в Когурё сюжетов погребальной стенописи. Некоторые из них обнаруживают близость к стенописи гробниц первых веков н. э. в Ляояне.

В окрестностях города Цзиань находится и Гробница борцов (Какчочхон), также хорошо известная благодаря сохранившейся стенописи. Погребальная камера с коридором и аванзалом богато украшена сценами из жизни знатного усопшего. Интересно отметить, что и здесь, подобно китайской стенописи в погребении периода Хань, открытого в Ляояне, на левой стороне коридора около двери изображена сторожевая собака. В главной камере и аванзале



на стенах написаны архитектурные конструкции в виде кронштейнов (тугонов) и массивных балок. На одной из стен исполнено дерево ивы с двумя переплетенными между собой ветвями, что являлось олицетворением супружеской любви. Подобное изображение, вытесненное на кирпиче, было открыто в одном из китайских погребений I века н. э. в провинции Сычуань, что указывает на широкое распространение этого мотива. Среди обычных жанровых сюжетов, украшающих камеру, на правой восточной стене выделяется оригинальностью решения сцена борьбы, давшая название этому погребению. Под склонившимся деревом два полуобнаженных борца сплелись в яростной схватке. Их выразительно написанные фигуры хорошо передают напряжение борьбы. Эта сцена, очевидно, принадлежала к темам развлечений во время пиршеств, обычных для погребальной сюжетики. Перекрытие свода украшено, как и в предыдущем погребении, изображениями солнца, луны и звезд.

Среди погребений раннего периода Когурё в районе Тунгоу богатством живописных приемов отличается также стенопись Гробницы четырех духов-хранителей (Сасинчхон), на стенах которой в медальонах исполнены традиционные мифические животные — хранители стран света.

О мастерстве композиции, силе кисти, декоративной выразительности дает представление хорошо сохранившееся на северной стене склепа традиционное изображение черного воина — черепахи, обвитой змеей (хёнму). В фигурах животных ясно ощущается попытка к передаче объемной пластической формы. Краски наложены светотеневыми переходами, а не локальными пятнами, как обычно, особенно в фигуре извивающейся змеи. Группа расположена на фоне колышущихся волн и клубящихся облаков, что символизировало соединение земли со вселенной. Это бурное движение стихий вместе с тем не разрушает впечатления общей ясности и уравновешенности композиционного построения. Проходящий вдоль стен широкий орнаментальный фриз в виде меандровидных завитков аканфа, напоминающих цветы и листья жимолости, свидетельствует о влиянии античного искусства, которое проникало на Корейский полуостров вместе с буддизмом из Гандхары через Китай.

Наиболее значительны росписи на потолке и уступах свода. С особой силой и экспрессией передано движение в фигуре летящего дракона на потолочной плите, замыкающей свод. Дракон —



олицетворение космических сил, повелевающий стихиями, соединяющий землю и небо, — показан в бурном, клубящемся движении над вздымающимися волнами, что достигается передачей сложного ракурса. Художник смело объединяет отдельные близкие к натуре детали наблюдения у реальных животных с условностью линий и красочных пятен, создающих фантастическую голову дракона с тесно поставленными глазами и взлохмаченной гривой. Изображение летящего дракона указывает на большую творческую зрелость неизвестного мастера стенописи.

На уступе южной стены отчетливо выделяется устрашающая маска демона, написанного со страшной открытой пастью и короткими когтистыми лапами. Экспрессивность фантастического образа подчеркнута выразительностью рисунка с его стремительным движением линий, обрамляющих голову чудовища.

На восточной стене сохранился образ мифического правителя древнего Китая — Фу-си, летящего над облаками и держащего в руках солнечный диск с трехлапой птицей. Образы легендарных правителей Китая — Фу-си и его сестры Нюй-ва — были связаны с древнейшими верованиями, и, согласно традиции, в Китае они обычно исполнялись летящими вместе, с переплетенными змеиными хвостами. В отличие от китайских изображений Фу-си показан с распростертыми по сторонам крыльями и без обычного своего атрибута, угломера, — древнекитайского измерительного прибора.

Позади Фу-си сохранилась слабо различимая фигура его сестры Нюй-ва с диском луны над головой. Текучестью линий и всем композиционным построением художник достиг впечатления плавного полета, фигура Фу-си как бы парит в пространстве.

В декоративной условной манере написан летящий на большом журавле среди облаков небожитель. Длинное тонкое копье в его правой руке как бы подчеркивает движение полета; передаче динамики способствует и фигура большой птицы, распластанной в воздухе. Длинные руки и ноги божества, его высокий головной убор — все это создает впечатление нарочитого стремления художника к изображению не реального человека, а небожителя. Среди жанровых сцен погребения Сасинчхон можно выделить картину охоты с живо написанными фигурами всадников, возможно, исполненных художником, непосредственно наблюдавшим подобные сцены в действительности. Исследователи относят построение этой гробницы



к VI веку<sup>13</sup>, что подтверждается богатством живописных приемов и разнообразием сюжетов, а также зрелостью мастера.

По многообразию жанровых сюжетов и их интересному решению выделяется также Гробница с танцующими (Муёнчхон), находящаяся в районе Тунгоу. Погребение состоит из аванзала и камеры с многоступенчатым сводом, образующим род многогранного купола. Стены камеры украшены росписью жанрового характера, а орнаментальная живопись свода посвящена сюжетам космического и мифологического круга. Против входа на северной стороне развернута большая композиция, показывающая пиршество. Традиционная сцена пира, как известно, встречается в стенописи и в рельефах китайских погребений периода Хань (206 г. до н. э. — 220 г. н. э.). Подобные многофигурные сцены должны были увеселять души усопших, развлекать их, подобно тому как это было при их жизни. Поэтому эти изображения веселых пиров с участием актеров, акробатов и танцоров представляют большой научный интерес для изучения жизни и быта знати того времени.

В Когурё эти изображения получили своеобразное художественное решение.

Сцена пира в Гробнице с танцующими выделена живописным оформлением архитектурного характера, которое объединяет всю стенопись в единый комплекс и вместе с тем связывает росписи с архитектурой гробницы. Композиция ограничена массивными тяжелыми столбами с большими кронштейнами (тугонами) в верхней части, как бы поддерживающими балки свода.

В центре восточной стены написаны портреты захороненных здесь супругов, сидящих друг против друга в большом парадном шатре с пышными драпировками. В некотором отдалении от них изображены стоящие служанки, а слева на переднем плане выделяется фигура сидящей знатной женщины. Перед хозяином видна маленькая коленапреклоненная девочка-служанка, написанная, согласно традициям дальневосточной живописи, меньшей по размеру, чем знатные покойные. Фигуры остальных пирующих плохо сохранились, они сидят друг за другом, своим расположением как бы замыкая композицию в нижней части. Во всей сцене пира необычно построение традиционного сюжета, начиная с введения архитектуроники и кончая своеобразным размещением планов и фигур пирующих на плоскости.



Справа также на восточной стене камеры выполнены отдельные сцены танца, как бы продолжающие общую тему, но не имеющие композиционной целостности первой. В левой части изображен павильон с двускатной крышей, украшенной акротериями. Из павильона выходят три женщины в пестрых платьях с темной оторочкой. На переднем плане виден колодец под навесом и всадник с сопровождающим его мальчиком-службой. Широкое пространство двора заполнено вереницей танцующих, переданных в едином движении с поднятой и согнутой левой рукой. Две девушки и трое юношей как бы ритмично движутся вперед, следуя друг за другом и переступая ногами в такт музыке. Некоторая скованность фигур, наивность их жестов и поз не лишают эту сцену радостного, оптимистического звучания и непосредственного живого восприятия художником подлинной жизни того времени. Группа певцов внизу еще более усиливает жизненность всей сцены. Они повернуты к зрителю, их улыбающиеся веселые лица и свободные позы создают впечатление радостного веселья. Особенно правдиво и живо написана фигура мужчины, который, повернув голову, обращается к сидящей позади него молодой женщине. Своеобразное художественное решение этой сцены позволило все погребение назвать Гробницей с танцующими.

ил. 9

Но наиболее колоритна в этой гробнице сцена охоты в горах. Художник языком живописи воссоздает жизнь знатного усопшего, его занятия и развлечения. В решении этой композиции, расположенной на западной стене, ощущаются влияния сасанидского искусства, а также живописи пещерного храма Цяньфодун в Китае. Преследуя убегающих оленей и тигра, среди гор скачут три всадника, прицеливаясь и натягивая тетивы луков. Их разделяют условные, показанные вне масштаба вершины холмов и скал с волнистыми линиями, выявляющими структуру горных склонов. Эти декоративно написанные горы вместе с тем организуют в композиции круговое движение в энергичной погоне всадников и убегающих зверей.

ил. 10

Отдельные детали этой части стенописи исполнены с большой конкретностью, знанием живой природы. Свежо и непосредственно переданы образы охотников, среди которых слева выделяется изображение знатного юноши в высоком шлеме с перьями, скачущего с опущенным луком в руках, его печальное, повернутое к зрителю

ил. 8



лицо без слов сообщает о неудачном выстреле. С удивительной четкостью и графической остротой написаны звери, полные напряженной энергии. В изображении тигра метко передана гибкость вытянутого тела хищника, стремительность и сила его прыжка. Хотя фигуры всадников и зверей лишены объемности, выразительность линейного рисунка, их развороты и позы сообщают всей сцене большую жизненность и убедительность.

В отличие от конкретных бытовых изображений, показывающих жизнь знати, характерных для стенописи ранних гробниц Когурё, роспись ступенчатого купола этой гробницы отражает главным образом космические представления и верования когурёсцев, поклонявшихся небу, солнцу, луне, звездам, а также различным духам.

Архитектурные детали — балки и кронштейны (тугоны) — как бы отделяют в этом погребении земной мир с его бытом и развлечениями от небесного. Треугольные, орнаментально решенные завитки пламени равномерно покрывают нижний выступ свода. Второй уступ украшен бутонами и цветами лотоса, третий — фигурами фантастических животных среди лотосов. Выше расположены созвездия, солнце и луна среди клубящихся облаков. На правой стороне четвертого и пятого уступов среди фантастических птиц и животных сохранились изображения небесного музыканта с длинной изогнутой трубой и феи с развевающимся шарфом. Обе фигуры интересны композиционным решением и ясно выраженным стремлением к передаче полета в воздушном пространстве.

На своде гробницы нашли свое воплощение и реальные образы — это фигуры супругов, сидящих с лютней, а также борцов, переданных с большой непосредственностью. Все это свидетельствует о том, что в стенописи погребений Когурё раннего периода, находящихся в районе Тунгоу, в центре внимания почти всегда были не отвлеченные мифологические образы, а реальные живые образы людей, их быт и деятельность.

\* \* \*

В 427 году третья столица государства Когурё была перенесена в район современного Пхеньяна, в его окрестностях до настоящего времени сохранились руины дворцового здания ансамбля Анхаккун, а на возвышенности остатки каменных крепостных стен. Около Пхеньяна были расположены крепости, служившие защитой дворца.



Площадь одной из них, находившейся вблизи устья реки Тэдонган, занимала огромное пространство (около 10 кв. км) и, согласно строительным традициям, была возведена в форме полумесяца. Крепость окружали земляные валы, которые тянулись вдоль берега реки Тэдонган. Внутри крепостных стен сохранились остатки зданий, возможно, служивших резиденцией правителей Когурё<sup>14</sup>.

В окрестностях Пхеньяна открыты также остатки культовых сооружений. На правом берегу реки Тэдонган сохранились от буддийского монастыря каменные основания пагоды, главного молитвенного здания и ряда других. Построение ансамбля отличалось четкой планировкой, все здания располагались на одной оси юг—север, следуя друг за другом. Эта строгая планировочная схема, возникшая в Китае, была воспринята корейскими строителями и в VIII веке перенесена ими в Японию при сооружении первых буддийских храмовых ансамблей.

Как и в древней столице Когурё Куннэсон, так и около новой, обнаружено множество погребений V—VII веков, искусно построенных под земляными курганами из камня или кирпича и украшенных живописью. Наиболее значительны получившие всемирную известность три погребения, Три гробницы (Саммё), находящиеся юго-западнее Пхеньяна в уезде Кансо. Главная среди них—Большая гробница (Тэмё),—согласно историческим хроникам, считается захоронением правителя Янвон-вана (годы правления 545—559), сооруженным в 565 году и ранее носившим название Тэванчхон<sup>15</sup>.

При входе в погребение с внешней стороны лежат две отполированные каменные плиты, боковые поверхности которых украшены замечательным резным орнаментом в виде переплетающейся листвы. Внутри гробницы стены и уступчатый свод покрыты живописью декоративного характера, выполненной по золотисто-охристому грунту, без обычной для стенописи Дальнего Востока плотной штукатурки из глины с мелко рубленной соломой.

Растительными и минеральными красками нежных, спокойных оттенков на стенах исполнены традиционные сасин—четыре духа—хранителя стран света. По мастерству выполнения и своему художественному решению эти монументальные изображения мифических животных считаются в Корее наиболее совершенными.

На северной стороне гробницы, против входа, хорошо сохранилось изображение хранителя Севера—черепahi, обвитой змеей



(хёнму), реалистические черты черепахи сочетаются с фантастическими. Вся композиция пронизана чувством ритма, динамики, унаследованными художником от более ранних композиций сасиндо, которые украшали погребения в Тунгоу и в Китае, где они сохранились на каменных пилонах, стоящих около могил I—II веков.

Символический смысл, лежащий в основе хёнму, передает идею единения земли и неба, что достигается общим цветовым решением и построением композиции. Движение служит здесь главным средством художественного выражения, оно передано постановкой ног черепахи и энергичным поворотом ее гибкой шеи, а также и высоко взлетевшим, эластичным телом змеи, образующим круг, как бы замыкающим композицию. Заметно стремление к передаче объемности фигур путем светотеневых размывов красочных пятен, причем линии контуров, написанные тонкой кистью, едва видны. Спокойная гамма светло-коричневых, голубовато-серых тонов оживлена вкраплением мазков розового оттенка.

В едином сдержанном цветовом плане решено художником и изображение мифического стража Востока, зеленого дракона (чхоннён) на восточной стене погребения. Его устрашающий фантастический облик имеет декоративно-орнаментальный характер. Бурное движение полета, неукротимая сила дракона хорошо переданы расположением вытянутой фигуры по диагонали и струящимися языками пламени, которые своей формой напоминают крылья. Огнедышащая раскрытая пасть с вырывающимся пламенем и длинная изогнутая шея также усиливают динамику изображения. Чешуйчатое тело дракона зеленое, спокойного оливкового оттенка, оживленного привнесением красных и розовых тонов.

ил. 15, 16 На южной стороне гробницы, где, согласно традиции, изображается красная птица (чуджак), исполнены во встречном положении две птицы, стоящие по сторонам дверного проема, нарушающего плоскость стены. Обе птицы со слегка раскрытыми крыльями и хвостами напоминают грифов. Из их клювов вырываются языки пламени.

ил. 11 Фигура белого тигра (пэкхо) на западной стене не сохранилась, но подобное по стилю и характеру изображение уцелело в Средней гробнице комплекса. Это фантастическое животное напоминает летящего дракона, только желто-черная расцветка полос шерсти на хребте свидетельствует о том, что это тигр — хранитель Запада, его



вытянутая фигура с длинным, гибким хвостом и когтистыми лапами остро экспрессивна. Динамика полета хорошо передана своеобразным композиционным расположением фигуры на плоскости, а спокойная, приглушенная гамма нежно-лиловых и желтых оттенков придает стенописи особую декоративность. Условность изображения сказочного животного была обусловлена его символическим значением, но в отдельных деталях все же можно отметить живое наблюдение природных форм.

Возвращаясь к описанию стенописи Большой гробницы, необходимо отметить относительно хорошо сохранившееся во втором уступе свода изображение летящей с чашей в руках небожительницы, разбрасывающей лепестки лотосов. Фигура феи обнажена до пояса, а нижняя часть тела окутана складками длинной одежды, скрывающей ноги. На голове высокое украшение из перьев, а развевающиеся за спиной ленты, шарфы и длинный шлейф усиливают впечатление полета. Ее фигура близка по замыслу и исполнению к изображению летящих апсара и музыкантш в китайском пещерном храме Дуньхуана, но она более сложна по композиции и по своему цветовому решению. Нежно-сиреневые, тепло-коричневые цвета одежды гармонично сочетаются с общим золотистым охристым фоном, а смягченные временем зеленые и красные тона образуют вместе с ними спокойную цветовую гамму. Впечатление воздушности, грации, радостного звучания достигнуто не только путем цветовых эффектов, но и выразительностью линейного рисунка, создающей общую экспрессивность образа.

Пространственность и воздушная среда передаются клубящимися линиями облаков и струящимися потоками воздуха.

В других местах стенописи свода также встречаются изображения горных пейзажей с летящими небожителями, что усиливает впечатление пространства и глубины. Роспись решена в нежных спокойных тонах. Травы, растения, цветы, фантастические животные, рыбы и птицы, парящие в облаках, как бы олицетворяют собой переход от земного, реального мира к волшебному, небесному. Все цветы на уступах различны по форме и цвету, а все животные решены в едином плане. Золотистый фон объединяет всю гармоничную композицию, создавая впечатление легкости свода. Стенопись погребений Саммё уезда Кансо — великолепный памятник древнего искусства Кореи.



К числу погребений, украшенных живописью, принадлежит и наиболее известная и изученная Гробница с двумя колоннами (Ссанъёнчхон), расположенная недалеко от Пхеньяна в уезде Ёнган провинции Южный Пхёнан, открытая еще в 30-х годах нашего века японскими археологами. По определению корейских исследователей, она может быть отнесена к VI веку.

Гробница с двумя колоннами сооружена из камня и состоит из двух небольших прямоугольных в плане помещений и коридора<sup>16</sup>. Колонны возвышаются на монолитной плите и имеют небольшие базы в виде венчиков из лепестков лотоса и массивные, расширяющиеся кверху капители сложного профиля тоже с изображением лotosовых лепестков. Восьмигранный купол из больших каменных плит исполнен в форме вписанных друг в друга квадратов, которые образуют уступы. Такой же свод применен зодчим и в первом помещении, играющем роль аванзала.

Все стены трех помещений, своды и колонны этого погребения украшены стенописью по плотному известковому грунту. Ни в одной из известных до сих пор гробниц Кореи стенопись не сохранила так много жанровых сцен, воспроизводящих жизнь знати Когурё того времени. Детально написанные костюмы, архитектура, повозки, оружие дают яркое представление о быте того времени и являются ценным материалом не только художественного, но и исторического значения.

ил. 13 На восточной стене коридора хорошо сохранилось изображение двухколесной повозки с соломенной крышей, над которой дополнительно раскинут навес, защищающий ее от зноя и дождя. Могучий белый бык, впряженный в повозку, шагает в сопровождении слуги. Позади женщина в розовой кофте и плиссированной белой юбке, очевидно, сопровождает повозку своей знатной госпожи. Ниже повозки исполнена фигура воина в голубых доспехах, сидящего на коне с копьем в руке. Конь тоже изображен в броне. Очень интересны написанные внизу стены фигуры во фронтальном положении трех молодых женщин. Красавицы стоят со сложенными руками и с лицами, повернутыми в три четверти. Они одеты в нарядные широкие плиссированные белые юбки и белые кофты, отороченные красной и черной тесьмой и украшенные мехом горностая. Их лица нарумянены, а волосы искусно уложены и затянуты лентами.

ил. 14





ГРОВНИЦА ПОЛКОВОДЦА  
412 г. Тунгоу



7

БОГАТЫРЬ

Роспись Гробницы с тремя камерами. Фрагмент  
Конец IV—первая половина V в.



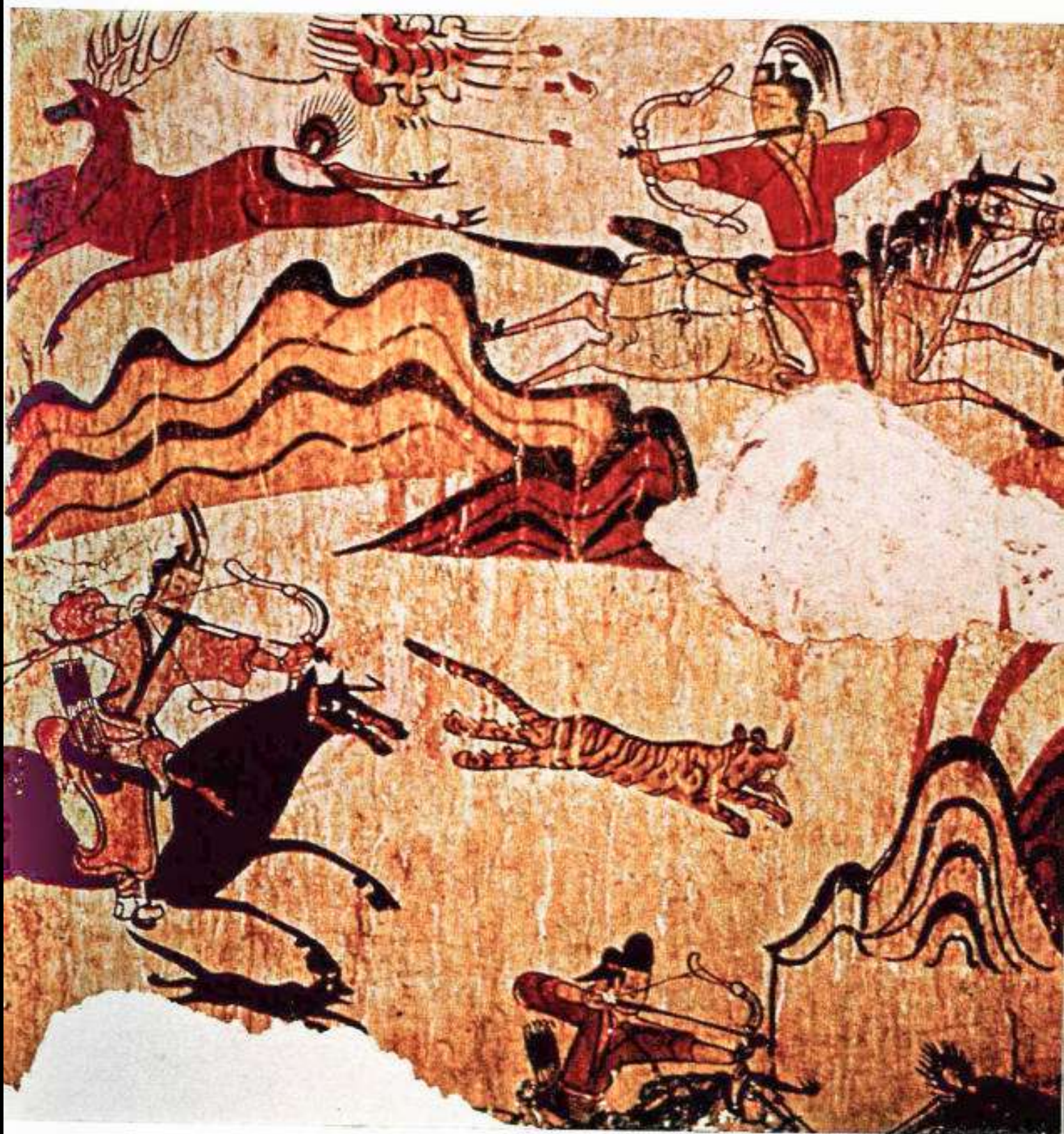


ОХОТНИК  
Роспись Гробницы с танцующими. Фрагмент. VI в.



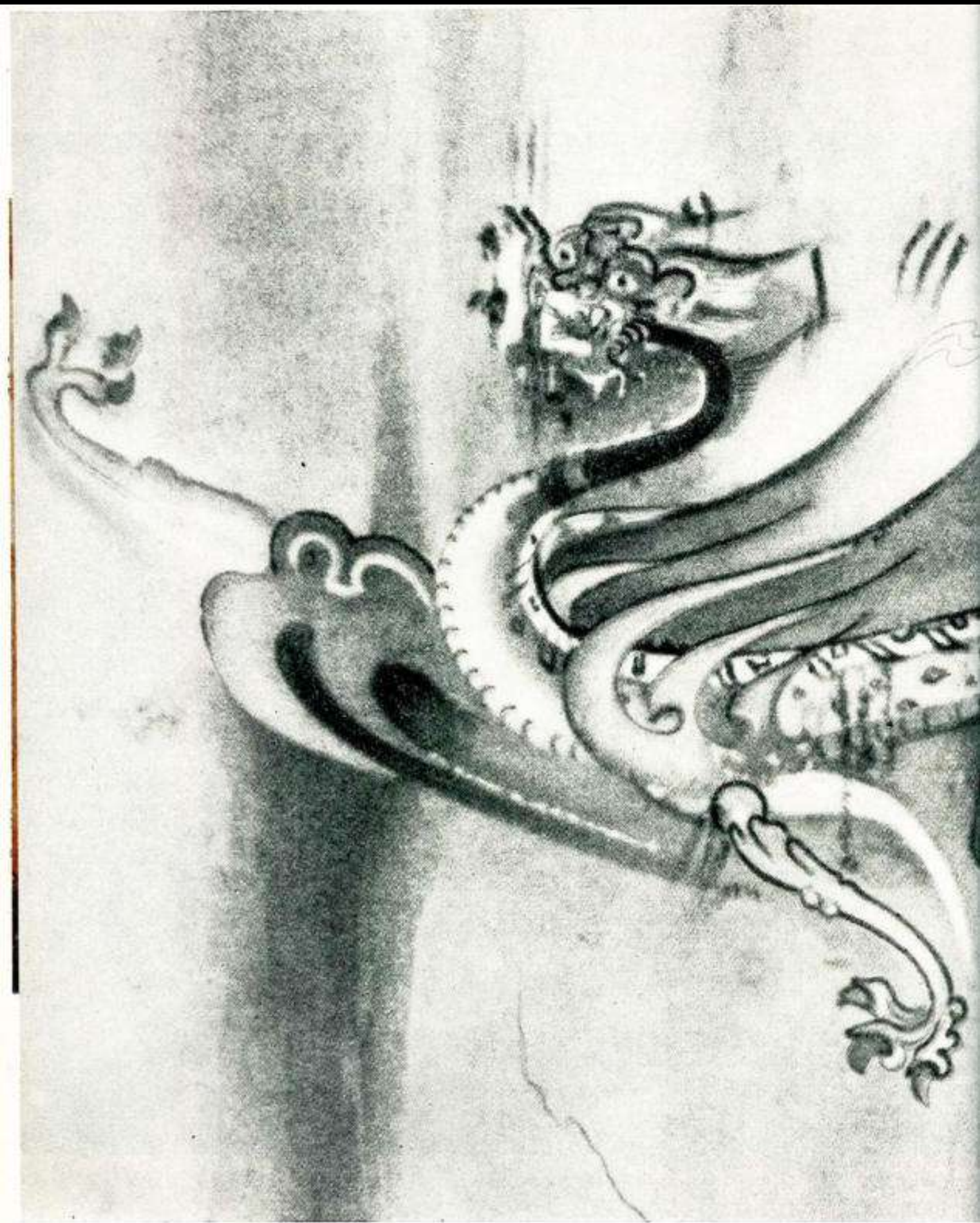




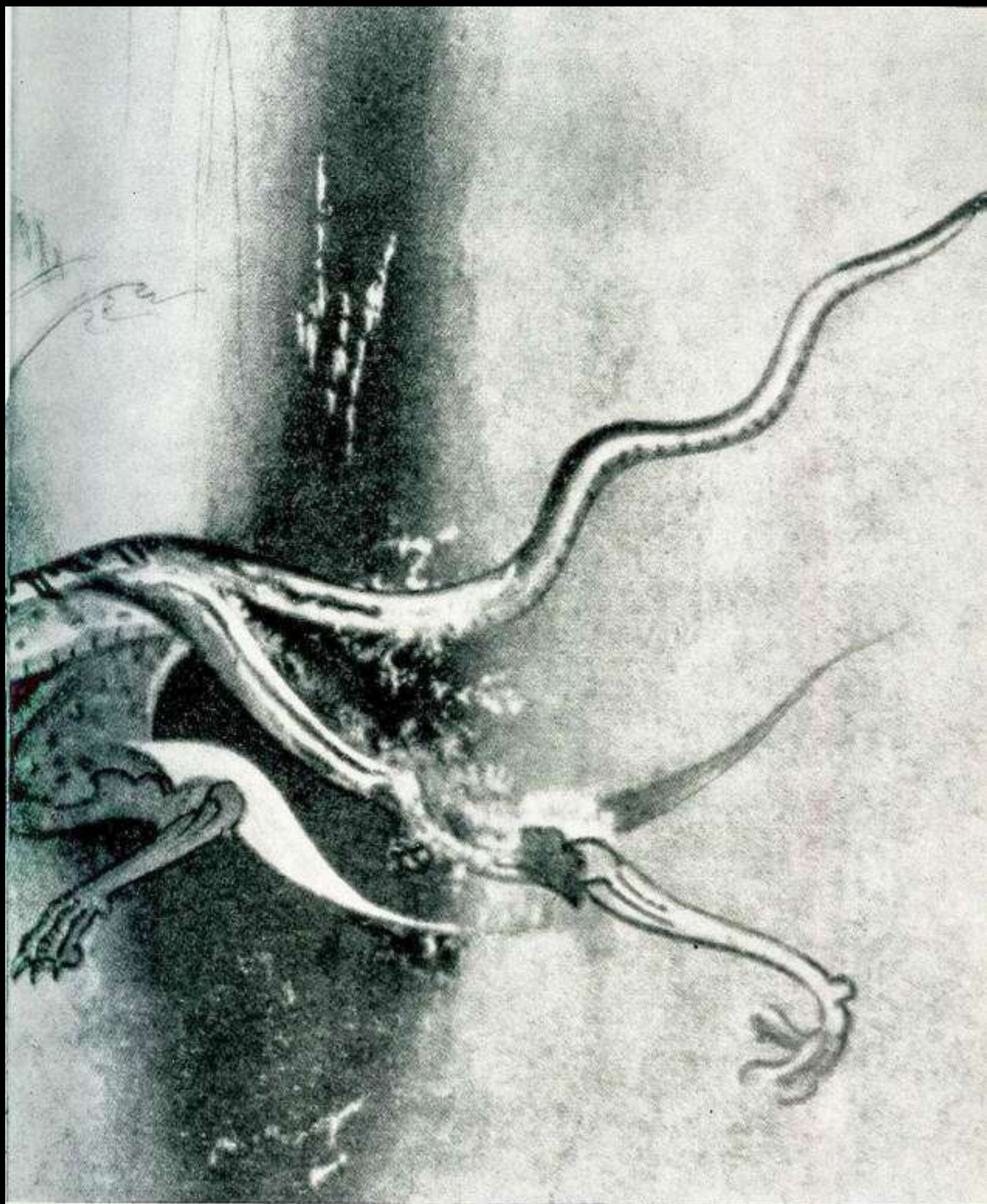


ОХОТА В ГОРАХ  
Роспись Гробницы с танцующими. Фрагмент. VI в.



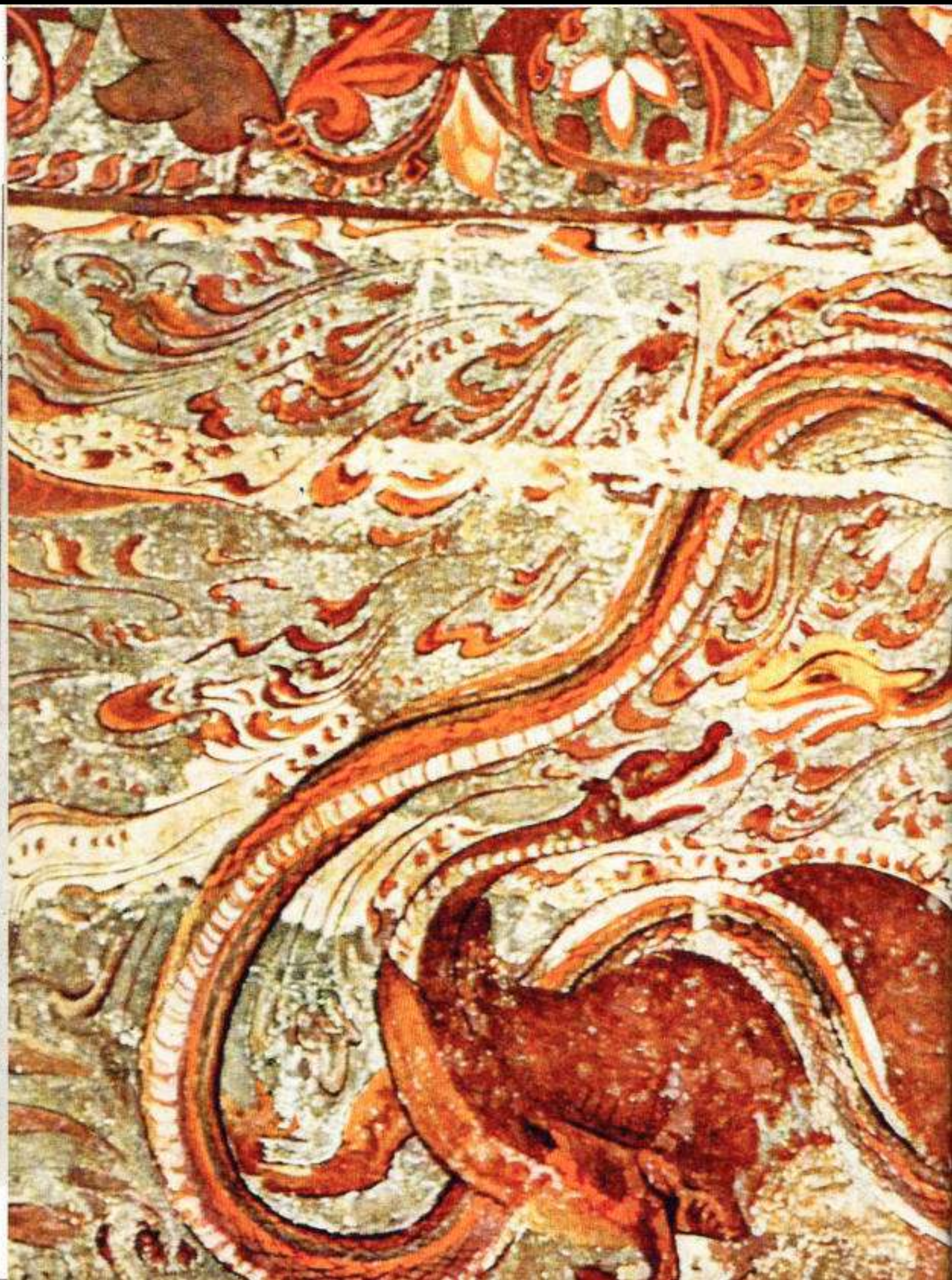






ЧЕРЕПАХА, ОБВИТАЯ ЗМЕЕЙ (ХЕНМУ), — ХРАНИТЕЛЬ СЕВЕРА  
Роспись Гробницы четырех духов-хранителей. Фрагмент. VI в.

















БЕСЕДУЮЩИЕ КРАСАВИЦЫ  
Роспись Гробницы с двумя колоннами. Фрагмент. VI в.



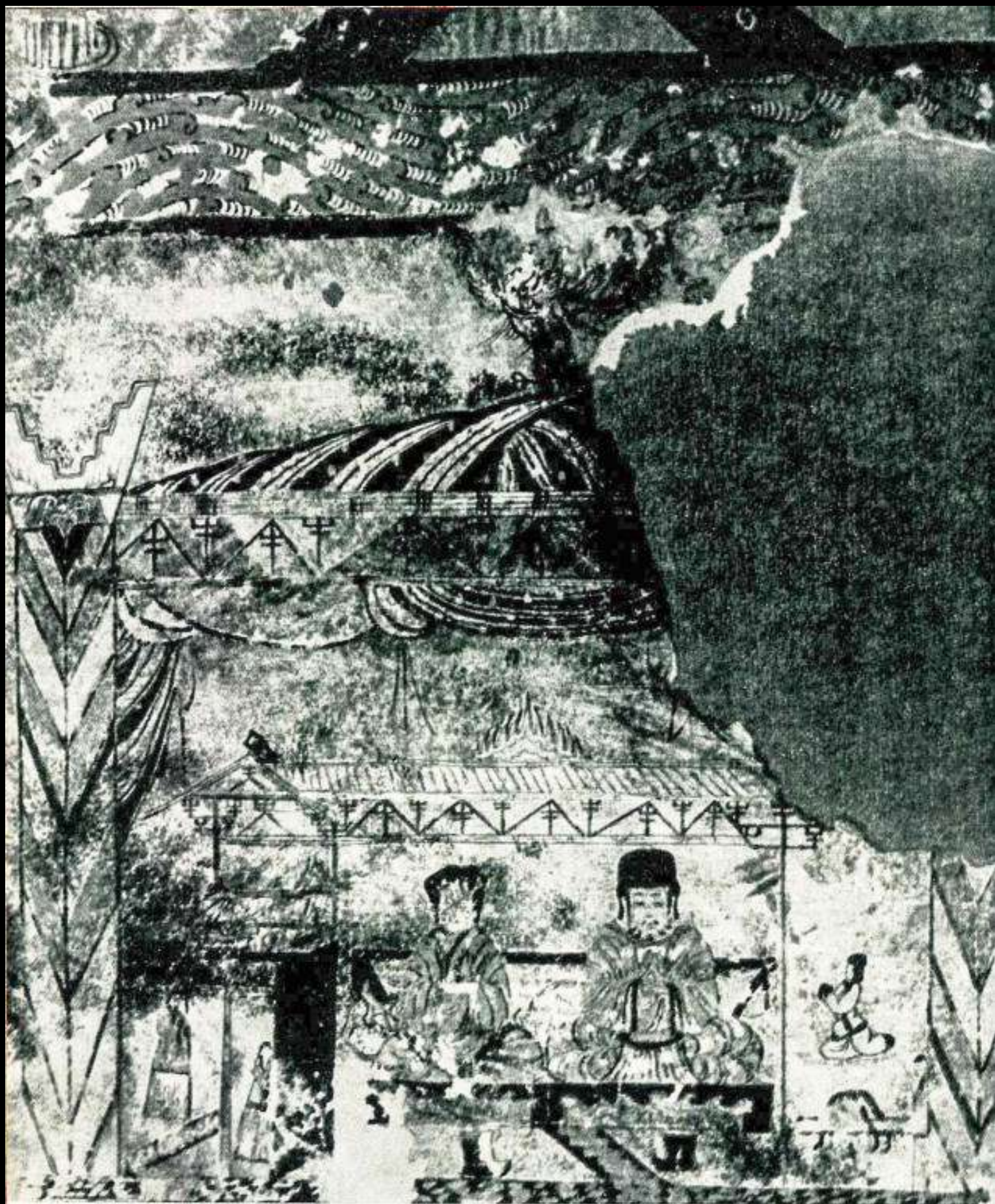




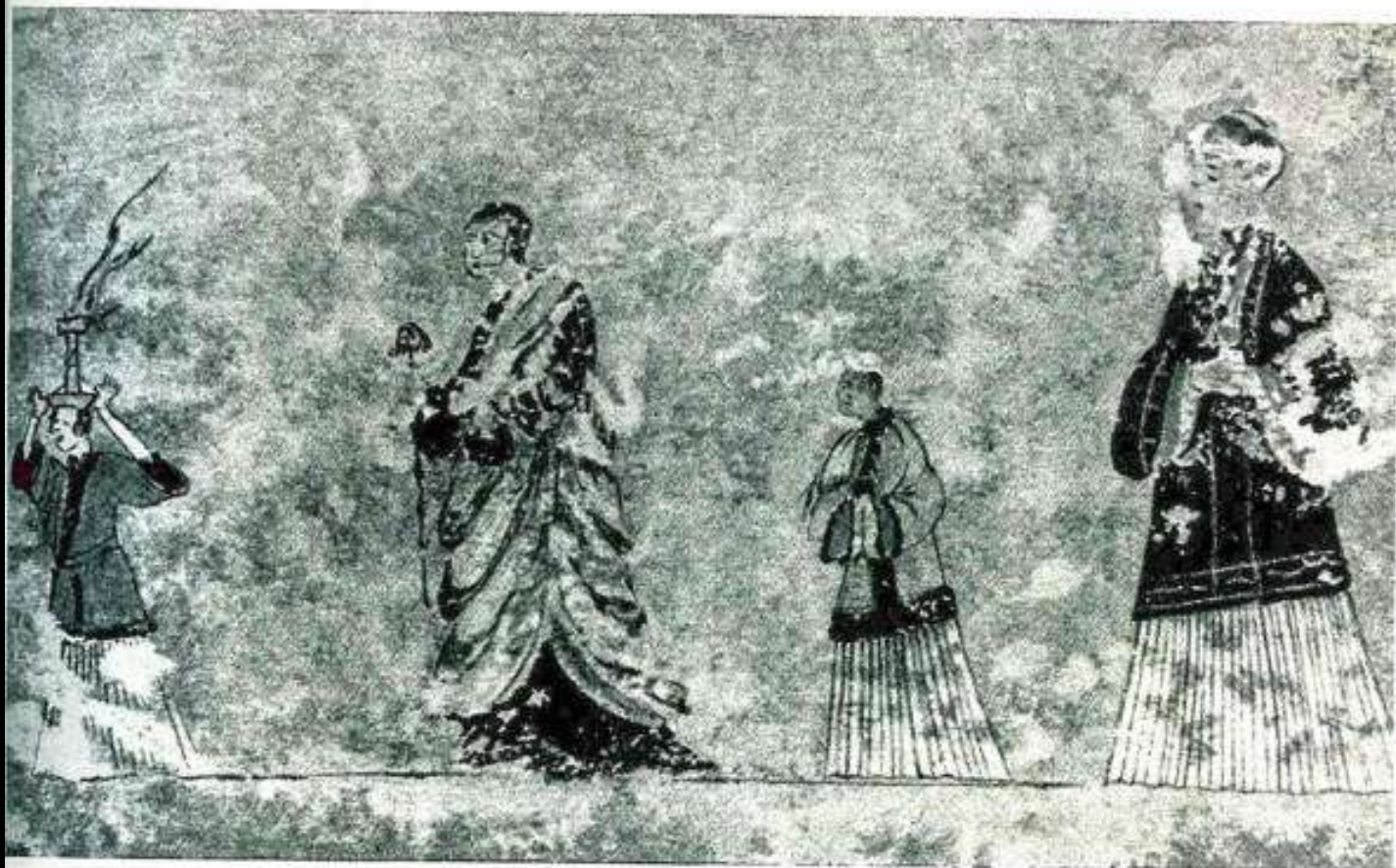


КРАСНАЯ ПТИЦА (ЧУДЖАК) — ХРАНИТЕЛЬ ЮГА  
Роспись Большой гробницы. Фрагмент. 565 г.









ПРОЦЕССИЯ  
Роспись Гробницы с двумя колоннами.  
Фрагмент. VI в.

ПРОЦЕССИЯ  
Роспись Гробницы с двумя колоннами.  
Фрагмент. VI в.







Во встречном движении к ним представлены две мужские фигуры в голубой и розовой кофтах и широких белых шароварах. Лица мужчин и женщин тонко выписаны легкими светло-серыми линиями и оживлены красным цветом губ и румян. Находящаяся на этой же восточной стене фигура знатного всадника выдержана в спокойных светлых тонах. В его руке можно разглядеть пращу, а за спиной— колчан со стрелами, очевидно, приготовленный для охоты.

Вся живопись восточной стены коридора декоративна. Тонкие линии рисунка, нежность локальных цветовых пятен и их гармоничное сочетание— все это создает радостное и праздничное впечатление. Существует предположение, что двухколонное погребение принадлежало одному из правителей Когурё, и, возможно, стенопись воспроизводит образы людей, принадлежавших к придворным кругам. На западной стене коридора находится многофигурная композиция с изображением повозки и танцующих людей.

Наиболее интересна по колориту и изображению стенопись на северной стене главного помещения гробницы. Здесь в обрамлении более темных красновато-коричневых архитектурных столбов, кронштейнов и архитрава с орнаментальной росписью в верхней части изображены в красных одеждах на возвышении под сводом шатра захороненные здесь супруги. Подобранные складки шатрового занавеса позволяют видеть позади сидящих интерьер дома и открытую дверь террасы. Слева за домом полыхают красные языки пламени, как предполагают— изображение кухни.

ил. 17

Минеральные краски хорошо сохранились. Как известно, в Когурё производились растительные краски, а минеральные, за исключением охры, привозились из Китая. Для стенописи этого великолепного погребения были использованы дорогие минеральные краски, так как растительные были менее прочны. Коричневато-красные, золотистые, голубовато-зеленые, киноварь, темные и светлые оттенки охры не потеряли своей свежести до настоящего времени. На восточной стене главного помещения показана процессия в виде последовательно шествующих друг за другом фигур, которые как бы направляются к шатру с сидящими супругами на северной стене. Фигура женщин и девочки, несущей на голове светильник, а также идущего впереди них мужчины в пышной одежде, напоминающего буддийского священника или верховного жреца, исполнены по сравнению с другими участниками процессии более крупно, очевидно,

ил. 18

ил. 19



согласно их более высокому социальному положению. За женщиной следуют служанки в пестрых одеждах, отороченных мехом. Замыкают торжественный кортеж сопровождающие женщин слуги, фигуры которых плохо сохранились.

Вся композиция выдержана в спокойных тонах на желтовато-розовом фоне. Отдельные персонажи процессии написаны с большим мастерством, особенно хорошо передан идущий с высоким посохом в руке жрец. Художник объединяет все шествие удачным расположением фигур, используя их повороты. Так, последняя из трех женщин показана повернувшейся назад, как бы поджидающей следующих за ними слуг.

В первом помещении, играющем роль прихожей или аванзала, на стенах вместе с архитектурными деталями сохранились традиционные изображения сасин. Все уступы сводов главного зала покрыты живописью с изображением мифологических птиц в облаках, а также орнаментальными поясами. На треугольных блоках по углам исполнены солнце с трехлапой птицей и луна с трехлапой жабой.

Роспись колонн исполнена яркими, сочными тонами. На красном фоне расположены золотисто-желтые драконы, обвивающие восьмигранные столбы, что создает декоративный эффект и вносит красочный акцент в стенопись всего зала. Наличие желтых драконов в погребении указывает на то, что усопший был одним из правителей Когурё, так как желтый цвет служил символом власти. Гробница с двумя колоннами по праву считается уникальным памятником корейского зодчества и живописи, получившим известность за пределами страны.

Изучение живописи погребений Когурё позднего периода позволяет установить, что произведения художников V—VI веков значительно выше по мастерству и богатству образов. В погребениях этого времени стенопись приобрела новые выразительные средства. Разнообразие живописных приемов свидетельствует о росте мастерства художников Когурё V—VI веков, достигших значительных творческих успехов и освоения лучших живописных традиций предшествующих веков. Можно предполагать, что не только погребения, но и многочисленные дворцы, жилища знати и храмы того времени богато украшались сюжетной и орнаментальной стенописью.

О развитии архитектурных приемов в этот период свидетельствует не только великолепная Гробница с двумя колоннами, но также



и сложная по своим формам Гробница небесного правителя и духа земли (Чхонван чисинчхон) V века в уезде Ынсан провинции Южный Пхёнан<sup>17</sup>. Аванзал с гладкими, слегка скошенными кверху стенами завершается в центре ровным потолком, который поддерживается двумя мощными кронштейнами треугольной формы. С западной и восточной сторон аванзал заканчивается небольшими помещениями с высокими сводчатыми потолками. В западном помещении пол немного приподнят, а перекрытие свода состоит из постепенно сдвигающихся к центру каменных блоков, перекрытых монолитной плитой. В восточном от аванзала помещении перекрытие свода сооружено в виде обычной колодезной формы с треугольными каменными опорами по углам.

Подражая деревянной архитектуре, строители укрепили по углам главной камеры четыре мощных кронштейна, которые получили название в дальневосточной архитектуре «горб верблюда», напоминающая по форме перевернутую римскую цифру V. На этих ложных опорах лежат нарисованные на стенах широкий архитрав и восемь таких же кронштейнов меньшего размера, на них как бы опираются выступающие из стены балки, несущие купол, сложенный из шести огромных плит, слегка суживающихся кверху. Четыре кронштейна, выступающие по сторонам купола и сходящиеся в центре, создают крестообразную опору в верхней части, состоящую из мелких плит и образующих в замыкающей части купола колодец.

Помещения покрыты штукатуркой и украшены стенописью. Хорошо сохранилась роспись главного зала, где ранее стояли саркофаги, отражающие богатое мифотворчество народа. Все стены заполнены узором из шестиугольников с вписанными в них цветами лотоса. Наиболее сложна роспись купола, все части которого — опоры, ложный архитрав, плиты перекрытия — расписаны орнаментом из растительных завитков и цветов, среди которых выступают демонические маски. В нижней части купола изображены волшебные птицы, написанные с большой фантазией, они как бы парят в воздухе с широко распушенными крыльями и развевающимися по ветру перьями хвоста.

Декоративность росписи этого погребения акцентируется изысканностью линий и интенсивностью цветового звучания. Интересен образ сказочного небесного правителя Чхонвана, почитавшегося в Когурё духом земли. Чхонван показан в виде юноши, летящего



на красной фантастической птице с зелеными крыльями. Он в красной широкой одежде и черной шапочке. Движение полета передано и широко распластанными крыльями птицы, летящей с вытянутыми длинными ногами, и развевающимся флажком на гибком древке, который держит в поднятой руке божественный повелитель неба и земли. Верхняя часть купола украшена, как обычно, изображениями солнца, луны и звезд.

Своим масштабом и богатством архитектурного замысла выделяется погребение Хамудом (Курган № 3), открытое около Пхеньяна в Анаке корейскими археологами в 1949 году. Как показывают последние научные исследования, гробница была сооружена в 357 году для пятнадцатого правителя Когурё Мичхон-вана (300—331), а не для Когугвон-вана, как предполагалось ранее<sup>18</sup>.

Интерьер гробницы близок интерьеру дворца того времени<sup>19</sup>. Она открывается двустворчатой каменной дверью, за которой находится постепенно опускающийся узкий коридор, облицованный мелкими плитами, ведущий в помещение гробницы. Первое из них, прямоугольной формы с небольшими камерами с западной и восточной сторон, служит аванзалом. Входы в боковые камеры фланкированы колонками четырехугольного сечения, увенчанными двойными кронштейнами. С северной стороны против входа аванзал отделен от второго помещения колоннадой из трех мощных восьмигранных столбов с массивными четырехугольными капителями, которые поддерживают ступенчатый свод. Колоннада установлена на общем невысоком постаменте, что создает впечатление особой устойчивости всей конструкции. Помещение за колоннадой ограничено в северной части невысокой стеной, служащей постаментом для небольших колонн, которые также поддерживают массивные плиты колодезного перекрытия. С восточной и северной сторон это помещение, где, очевидно, стояли саркофаги, огибают узкий коридор, куда и выходит открытая колоннада северной стены. Два главных зала и два боковых помещения построены со ступенчатыми перекрытиями в форме квадратов, вписанных друг в друга и постепенно уменьшающихся к центру.

Стены аванзала, небольших камер по его сторонам и коридора гробницы богато украшены жанровой живописью, исполненной на известковом грунте, которая сравнительно хорошо сохранилась. Захороненные муж и жена изображены в западной боковой камере



аванзала. На западной стене—портрет сидящего фронтально на помосте правителя с веером в руке. Его фигуру обрамляют красные драпировки балдахина, а по сторонам стоят на коленях придворные, держа в руках свитки и кисти. На южной стене изображена его жена в темно-красной широкой одежде, поверх которой накинута желтая кофта. Она сидит в спокойной позе, со сложенными руками, на невысоком помосте под балдахином, в окружении служанок, одна из которых подает ей на подносе сосуд. Густые черные волосы женщины уложены в высокий пучок и украшены, по-видимому, жемчугом.

ил. 20

Несмотря на следы сырости и частичную утрату отдельных частей, можно видеть, что в целом стенопись выполнена в мягких, спокойных тонах—темно-красной, желтой, черной, серовато-зеленой и белой красками. Эта красочная гамма из пяти цветов напоминает стенопись Китая периода Хань, сохранившуюся в погребениях на севере страны, в Ляояне.

На стенах бокового помещения, расположенного с восточной стороны, представлены хозяйственные постройки—кухня, крупорушка, хлев и колодец. С большой непосредственностью и конкретностью написана сцена в кухне, где хлопчут служанки около плиты. Очень живо изображена женщина, стоящая на коленях и подкладывающая дрова в печь, в то время как другая что-то мешает в большом котле, стоящем на плите, а третья переставляет утварь, готовя ее для трапезы. Хорошо показано помещение самой кухни в виде открытого навеса. В решении композиции выступает на первый план передача пространства и создание перспективы. Во дворе видны собаки и домашние птицы, открытая кладовая с висящими мясными тушами, а также хлев с быками и лошадьми. Все это, по мысли художника, показывало богатство погребенных. На северной стене этого же помещения хорошо сохранилось изображение четырехугольного колодца, около которого сидит на земле служанка, наблюдая за спускающейся в колодец бадьей. Рядом поставлены большие глиняные сосуды для воды.

В аванзале погребения Хамудом все стены заполнены изображениями стоящих чиновников и полководцев. Их крупные фигуры повернуты в три четверти и обращены к главному помещению за колоннадой. Очевидно, по замыслу художника, они ожидают в приемном зале выхода своего правителя.



На западной стене этого же зала художник изобразил торжественное шествие чиновников и военных различных рангов, тоже направляющихся один за другим к главному помещению. По всей вероятности, эта тема была традиционной для погребений представителей знати, так как подобный же сюжет шествия чиновников в приемном зале был осуществлен и в известном погребении около Ванду в Китае. Но в Анаке, в отличие от китайской стенописи, все фигуры приближенных чиновников поставлены более компактно, они менее торжественны и более жизненны. Лица идущих на прием к правителю веселые, улыбающиеся. Ритмично расположено их рук. Полна выразительности и жизненной конкретности крупная фигура полководца на восточной стене, стоящего со скрещенными у пояса руками. Его серьезное лицо пронизано чувством собственной значительности. Художник стремился раскрыть внутренний мир человека, рисуя тонкой кистью пристальный суровый взгляд больших глаз и плотно сжатый рот. Возможно, что в этом портрете переданы индивидуальные черты определенного лица, одного из подчиненных правителя Когурё. Несмотря на небольшие размеры, в позе полководца ощущается монументальность и торжественность.

В этом же зале на южной стороне хорошо сохранилось изображение борцов, наступающих друг на друга, готовых к решительной схватке. Их выразительные фигуры полны напряжения и силы. Эта сцена связана с традиционными для погребений знати композициями, которые, как уже говорилось, исполнялись на стенах для увеселения душ усопших, согласно древним верованиям Китая и Кореи. В гробнице Анак № 3, следуя традиционной погребальной сюжетике, на южной стене первого зала также помимо борцов исполнены акробаты и музыканты, но эти части стенописи плохо сохранились, и виден только канатоходец, трубящий в рог, который написан в верхней части стены. Кроме жанровых сцен стены зала украшены орнаментальными мотивами. К сожалению, вся живопись главного зала за колоннадой утрачена.

Тесная связь сюжетов стенописи с жизнью той эпохи отражена в большой многофигурной композиции на северной стене коридора, обходящего второй зал с северной и восточной сторон. Плоскость стены, на которой исполнена эта большая сцена, достигает 10 м длины, и, хотя стенопись сильно пострадала от сырости, все же можно рассмотреть ее отдельные части.



Графическая композиция выдержана в спокойной красочной гамме. Художник изобразил торжественную процессию, заполнив ею всю стену. Расположением фигур на плоскости не четко выявленными ярусами создается своеобразное решение пространства. Сложная композиция процессии, состоящая более чем из двухсот фигур, возможно, показывала правителя, возвращающегося со своими войсками после удачного похода. В правой части стенописи, очевидно, представлен погребенный, сидящий в колеснице под большим навесом. Его фигура, показанная в профильном положении, слабо видна из-за следов сырости. Вокруг колесницы, усиливая торжественность и пышность происходящего, изображены оркестр, конники с копьями и пешие воины с мечами, алебардами и огромными луками. Перед колесницей едут знатные всадники и под звуки оркестра движутся воины со щитами в руках, следующие друг за другом. В правой части внизу видны музыканты и барабанщики, сопровождающие колесницу правителя.

Теплые коричнево-желтые и синие тона стенописи оживлены отдельными яркими пятнами красного и зеленого цвета, создающими в живописной композиции элементы декоративности.

Произведения живописи, сохранившиеся до наших дней в погребениях Когурё представляют большую ценность. Помимо художественной значимости для исследователей стран Дальнего Востока стенопись погребений Когурё, как уже указывалось, имеет несомненное историческое значение в изучении материальной культуры древней Кореи.

## СКУЛЬПТУРА

Живопись Когурё, сравнительно хорошо сохранившаяся в целом ряде погребений, дает полное представление о ее характерных особенностях и сюжетах; значительно менее известны другие виды искусства этого же времени, почти не дошедшие до наших дней, так как многочисленные погребения, в которых встречались керамика, ювелирные и другие художественные изделия, были еще в VI—VII веках разграблены или уничтожены, что имело в отдельных случаях ритуальное значение<sup>20</sup>.

Скульптура периода Когурё также почти не сохранилась, только отдельные находки буддийских статуэток из глины и бронзы позволяют говорить о развитии буддийской пластики в VI—VII веках.



Как сообщают письменные источники, в конце IV века буддизм получил уже значительное распространение в государстве Когурё. В Пхеньяне—центре новой религии—впервые в 375 году возникли буддийские храмы, монастыри Чхомунса, Ибулланса и другие. Вместе с древними изображениями божеств первобытной религии на Корейском полуострове появились и первые буддийские статуи из глины, бронзы и камня. Несомненно, что первыми образцами для мастеров Когурё служили буддийские статуи китайских скульпторов периода правления Северной Вэй (386—535), привозившиеся паломниками-монахами. Известно, что в 372 году из Китая прибыл монах Сундо, привезший статую будды<sup>21</sup>. Развитие культурных связей с Китаем в V—VI веках позволяло вместе с различными миссиями, которые отправлялись из государства Когурё, посещать Китай и отдельным когурёским художникам и мастерам для изучения буддийской скульптуры и живописи в известных пещерных храмах Юньгана, Лунмэня и Дуньхуана.

Наиболее ранней буддийской статуей Кореи считается бронзовая фигурка Соккамони (Шакьямуни) из Кирёна на юго-востоке страны, случайно открытая в 1963 году. В надписи на нимбе указан 539 год. Фигура будды решена примитивно, одежда закрывает оба плеча и падает складками, скрывая тело. Острые выступы ткани по краям напоминают крылышки. В Историческом музее Пхеньяна находится фигура будды V—VI веков, вылепленная из серой глины<sup>22</sup>. По своему решению изображение будды очень близко к вэйским статуям V века. Несколько обобщенные черты лица отличаются особой пластической завершенностью, а плотно сомкнутые глаза с тяжелыми веками сообщают лицу спокойствие и глубокую отрешенность от жизни, выражая этим основную идею новой религии. Там же открыта и вторая небольшая глиняная статуя будды, стоящего на лотосовом пьедестале, с поднятой рукой в условном жесте абхая-мудра (жест ободрения). Пышная, падающая тяжелыми складками одежда и симметрично расположенный шарф поверх нее придают фигуре устойчивость и строгую торжественность. Это впечатление достигается также высокой прической и полным спокойствия лицом с застывшей архаической улыбкой.

ил. 21

ил. 22

В частной коллекции хранится небольшая алтарная статуэтка VI века будды Амитабхи из позолоченной бронзы<sup>23</sup>. Будда помещен на фоне большого остроконечного ореола с развевающимися



языками пламени, среди которых выступают три рельефные фигуры сидящих будд. С двух сторон центральной фигуры в нижней части два горельефных изображения паривара (сопровождающих). Будда Амитабха представлен, согласно традициям, во фронтальном положении с большим круглым нимбом, со сложенными в условном жесте руками. Правая поднята в жесте ободрения (абхая-мудра), а левая с раскрытой ладонью протянута вперед—жест милосердия (вара-мудра). Трактовка одежды с ниспадающими складками, остро-конечная форма ореола и застывшая улыбка на лице божества— все это очень напоминает раннюю китайскую буддийскую скульптуру периода правления династии Северная Вэй, но дата 571 год и имена жертвователей, сохранившиеся на задней стороне ореола, свидетельствуют о ее корейском происхождении.

Эти наиболее ранние корейские статуи буддийских божеств VI века близки также к изображениям божеств в пещерном храме Юньгана на северо-востоке Китая, но отличаются большей мягкостью и пластичностью. Они лишены иератической скованности многих статуй Юньгана.

## ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Большое развитие в Когурё получило керамическое мастерство в связи со строительством многочисленных дворцов, крепостей и храмов, кровли которых покрывались хорошо обожженной черепицей с обычным завершением скатов в виде кругов-налепов на концах крыш. Среди наиболее распространенных орнаментов на кругах-налепах встречаются изображения лотоса с крупными остро-конечными лепестками и круглой рельефной сердцевиной или узор из тонких переплетающихся линий. Наиболее интересным образцом может служить круглый налп<sup>24</sup> из красной глины с изображением демонической маски, открытый около Пхеньяна. Очевидно, эта устрашающая маска антропоморфного характера с выпуклыми глазами и с огромной открытой пастью играла роль оберега, своего рода талисмана, назначением которого было охранять здание от злых духов.

ил. 24

Очень близки по своему художественному решению подобные же маски-обереги, встречающиеся на моделях китайских зданий, открытых в погребениях около Пекина. Это скульптурное украше-

ил. 25



ние крыши с вытисненным рисунком в мягкой глине и хорошо обожженное показывает великолепное владение композицией, логично и умело вписанной в круглое пространство. Налеп с демонической маской из Когурё по своему характеру и сложности узора может быть отнесен к V—VI векам.

Кирпичи этого времени украшались узорами геометрического характера, а также изображениями цветов, мифических птиц, летящих среди клубящихся облаков, крылатых гениев (хёнин), парящих в длинных, развевающихся одеждах. В Историческом музее Пхеньяна хранится редкий неглазурованный сосуд из серой глины V—VI веков, украшенный только гравированным изображением драконов, красиво расположенных во встречном движении.

Сосуды Когурё иногда создавались в скульптурных формах, что стало характерным для корейской керамики и в последующие века. Известен сосуд для воды, которая употреблялась при разведении густой туши, исполненный в форме черепахи, ползущей с вытянутой вперед головой. Этот небольшой сосуд—пример хорошего знания живой природы. Скромный круглый керамический светильник сочетает рельефный узор из кружков, овалов и шнуров, как бы связывающих сосуд, с четкостью и законченностью формы.

Высокого качества в Когурё достигло мастерство оружейников, в могилах знати найдены мечи, копья, кольчуги и шлемы, которые украшались перьями, а также щиты воинов. Все эти предметы воспроизведены в стенописи погребений. Письменные источники сообщают о существовании в Когурё искусства ткачества и вышивки, которая украшала богатые шелковые женские одежды, причем для вышивки использовалась золотая и серебряная нить<sup>25</sup>.

ил. 23

Работы когурёсцев отличаются богатством композиций и исключительно тонким мастерством. Открытая в погребении около Пхеньяна бронзовая позолоченная ажурная часть короны правителя Когурё поражает продуманно сложной композицией и четкостью уверенного рисунка<sup>26</sup>. Узор из струящихся облаков, среди которых видны птица и извивающиеся тела драконов, ритмом своих круглящихся линий гармонично сочетается с общей формой короны, состоявшей из двух сходящихся крыльев. В центре крыла помещено символическое изображение солнца в виде круга с трехлапой птицей внутри него, изогнутая фигура удивительно хорошо вписана в общее композиционное построение орнамента. С обратной стороны ажур-



ная корона украшена блестящими зеленовато-голубыми крылышками особых жучков, служащих фоном. Нежные пятна зеленой и розовой патины, покрывающие древнюю бронзу, сочетаясь с голубым фоном, еще более усиливают впечатление изысканной декоративности.

Символическое изображение солнца в орнаменте указывает на сохранение в период Когурё древнего солярного культа, который находил свое воплощение в искусстве вплоть до появления буддийских изображений и символики.

Краткие сведения и отдельные находки произведений декоративно-прикладного искусства Когурё указывают на его большое развитие в V—VI веках, чему способствовали в значительной мере богатые традиции прошлой эпохи, а также тесные связи когурёсцев с художественной культурой Китая, которая проникала через округа, существовавшие в первые века н. э. на территории Кореи.

## ИСКУССТВО ПЭКЧЕ

Среди различных племенных объединений, сложившихся на территории Кореи в начале н. э., ведущее положение занимало не только Когурё, но также Пэкче и Силла, имевшие свою самобытную культуру. До настоящего времени развивавшееся на юго-западе страны богатое искусство Пэкче остается еще мало изученным, так как многочисленные памятники были уничтожены во время опустошительных войн с Когурё и с другими соседними племенами. Но все же открытия последних лет позволяют говорить о высокой художественной культуре, существовавшей в V—VI веках на территории Пэкче.

Основным хозяйством Пэкче было земледелие. Сохранились сведения, что уже во II—III веках существовали поливные поля. Следы ирригационных сооружений указывают на развитую культуру земледелия. В III веке в Пэкче начинается процесс сложения феодальных отношений. Разрозненные племена объединяются в самостоятельное государство. Отдельные находки в погребениях Пэкче свидетельствуют о больших достижениях скульпторов, керамистов и ювелиров этого времени, чему способствовали связи с более развитой культурой государства Когурё.



В Пэкче, как и в Когурё, существовали культурные и торговые связи с Китаем, получившие наибольшее развитие после перенесения столицы из Унджина (совр. Конджу) в Сабисон (совр. Пуё) в 538 году, когда началась оживленная морская торговля. Как известно из письменных источников, в VI веке из Китая в Пэкче были приглашены ученые, художники и мастера художественных изделий, что значительно обогатило его культуру<sup>27</sup>. К этому же времени относится создание ученым Кохыном «Истории государства Пэкче» («Соги»), развиваются литература, философия, медицина и астрономия. Из Китая была заимствована дуалистическая теория о силах тьмы—Инь и света—Янь и о «пяти стихиях». Из Китая же были восприняты конфуцианство и даосизм. Первобытные верования, сложившиеся в Пэкче, с культом почитания и обожествления предка—основателя государства—способствовали слиянию отдельных племен в государственное объединение.

В 372 году из Китая начинается проникновение и распространение в Пэкче буддизма, который в 384 году становится государственной религией, хотя многие народные верования продолжали существовать еще в течение долгого времени, что нашло свое отражение и в искусстве.

В VI—VII веках государство Пэкче устанавливает и тесные связи с Японией, оказывая значительное влияние на ее культуру. Япония заимствовала через Пэкче китайскую иероглифическую письменность, производство шелка, литье бронзы, архитектуру и скульптуру храмов в связи с проникновением в VI веке буддизма.

ил. 31

Многочисленные памятники архитектуры и искусства первых веков н. э., погибшие в Корее, сохранились в Японии до нашего времени. Уже в 522 году, как отмечают японские хроники, в Японию из Пэкче были привезены буддийские книги, свитки и бронзовая статуя Соккамони (Шакьямуни), а также церемониальная утварь, которую японский придворный Сога-но-Инамо взял в свой дом для богослужений<sup>28</sup>. В 545 году в Пэкче, согласно письменным источникам, была исполнена для Японии статуя будды—ёроку, а в 577 году из Пэкче были посланы архитекторы, скульпторы, каменщики, а позднее и керамисты, изготовлявшие черепицу для буддийских храмов<sup>29</sup>.

О большом значении Кореи в становлении японской художественной культуры свидетельствует также сведение, что в 610 году



из Когурё в Японию приехал художник Тамджин (япон. Донтё), познакомивший японцев с изготовлением бумаги, красок и туши<sup>30</sup>. Тамджин принимал участие в росписи здания Кондо храма Хорюдзи, помимо того, в Японии работал известный по японским хроникам прославленный корейский художник Кудара-но-Каванари, происходивший из знатной семьи.

Работы корейских художников были обнаружены при раскопках в марте 1972 года около древней японской столицы Нара в большой гробнице Такамацудзука VII века, украшенной живописью, которая, по определению японских археологов, принадлежит кисти корейского мастера. Изображения женщин в ярких парадных платьях корейского покроя выразительны спецификой образов и свободной трактовкой фигур. Это новое открытие также подтверждает огромное значение культуры Кореи для Японии в VII—VIII веках.

## АРХИТЕКТУРА

В связи с бесконечными войнами и набегами соседних племен столица Пэкче переносилась трижды и, как показывают археологические раскопки на бывших территориях современных городов Кванджу, Конджу и Пуё, древние столицы отличались своеобразной планировкой. Частично сохранившиеся стены, рвы и следы фундаментов дворцов и храмов свидетельствуют о большом строительстве в Пэкче, причем дворцовые ансамбли, состоявшие из ряда зданий, подобно китайским, располагались строго по оси юг—север. В V—VI веках начинается интенсивное строительство буддийских храмовых ансамблей, также состоявших из ряда зданий. Об этом свидетельствуют остатки буддийского храмового ансамбля в Пуё (провинция Сев. Чхунчхон) с четкой планировкой по оси юг—север. Крытые галереи замыкали обширные дворы ансамбля с западной и восточной сторон.

К числу немногих культовых сооружений Пэкче, которые дошли до нашего времени, относятся две каменные пагоды, показывающие значительные достижения зодчих Пэкче. Наиболее древняя из них—пагода монастыря Мирькса (Майтрейи) начала VII века—сооружена в уезде Иксан (провинция Сев. Чолла), в настоящее время частично разрушена и сохраняет свой внешний вид лишь с северо-восточной стороны. По своей структуре она напоминает такие же



постройки из дерева, которые, очевидно, возводились в Пэкче<sup>31</sup>. Квадратная в плане, она в нижней части с каждой из четырех сторон разделена мощными квадратными столбами на три пролета; два боковых имеют неглубокие ниши, а центральный — прямоугольные проемы дверей, ведущие в коридоры, сходящиеся в центре. Суживающиеся кверху ярусы в виде тонких, ритмично выступающих и слегка загнутых на концах крыш, поддерживаются трехступенчатыми консолями (так называемыми патчхим). Между ярусами стены столба разделены узкими, слегка выступающими пилястрами, что также указывает на подражание деревянным конструкциям. В целом пагода монастыря Мирыкса, несмотря на частичное разрушение, — величественный и самобытный памятник ранней архитектуры Кореи.

ил. 27 Вторая и более изученная пагода Пэкче, сооруженная в центре Пуё в 662 году, находилась в монастыре Чоннимса<sup>32</sup>. Ее строгие, четкие формы также подражают несохранившимся деревянным сооружениям. Ступенчатые консоли патчхим, несущие прямоугольные ярусы, выступая и слегка сокращаясь кверху, создают строгий ритм горизонталей. Легкие изгибы на концах выступов, как это было и у пагоды монастыря Мирыкса, указывают на появление в Кореи уже в VII веке изогнутых линий крыш (тыллинчхунё). С каждой из сторон основания между массивными столбами, квадратными в сечении, находятся неглубокие ниши, облицованные каменными плитами. Оба этих сооружения государства Пэкче указывают на своеобразие архитектурных форм, существовавших в VI—VII веках на территории Кореи.

Для сооружения подземных гробниц V—VI веков, открытых на территории государства Пэкче, применялись камень и кирпич. Высота отдельных погребений достигает более 2 м; в отличие от погребения Когурё они не имеют ступенчатых перекрытий и стены переходят в своды. В исследованных до сих пор погребениях стенопись почти не сохранилась. Как и в гробницах Когурё, на стенах изображали мифологических животных — хранителей стран света, что указывает на связи Пэкче с государством Когурё и Китаем. Около столицы Пэкче — Сабисон, существовавшей с 538 года по 660-й, видны остатки крепостных сооружений, обнесенные земляным валом. В отличие от более ранних «крепостей в форме полумесяца», располагавшихся перед дворцами правителей, эти крепостные сооружения находились в черте города.



О богатой архитектуре Пэкче не могут дать представления несколько отдельных пагод, сохранившихся до нашего времени, но о больших достижениях зодчих из Пэкче VI—VII веков, свидетельствует сооружение в Японии около города Нара всемирно известного буддийского храмового ансамбля Хорюдзи, в проектировании и построении которого участвовали строители из Пэкче. Позднее, после пожара, ансамбль Хорюдзи был перестроен и его первоначальная строгая планировка была нарушена.

## СКУЛЬПТУРА

Немногие сохранившиеся в Корее и Японии статуи и небольшие фигуры буддийских божеств из бронзы, дерева и камня свидетельствуют о своеобразии скульпторов Пэкче. Наиболее ранние из них показывают усвоение мастерами китайского стиля периода правления Северной Вэй (386—535) с его суровой лапидарностью и отвлеченностью архаичных образов. Позднее, в VI веке, после установившихся связей Пэкче с государством Лян (502—556), существовавшим на юге Китая, где сложилась своя школа пластики, сдержанность и суровость образов постепенно исчезают, изображения божеств получают мягкость и пластичность; условность и застылость ранней скульптуры Пэкче сменяются большей жизненностью.

ил. 29

Буддийская скульптура, прежде чем достигнуть Северного Китая и Кореи, прошла сложный и долгий путь своего становления в Индии и Центральной Азии. Иконография буддизма была уже достаточно полно разработана в первые века н. э. Традиционные буддийские атрибуты, символика, а также канонические образы и даже позы и условные жесты (мудра) были установлены в IV—V веках. Эстетические требования и замыслы скульпторов должны были подчиняться и строго согласовываться со сложившимися правилами догматики.

Мастера времени Пэкче, перерабатывая новые для них образы буддийских божеств, моделями которых часто служили статуэтки, привозимые монахами-паломниками из Китая, или статуи божеств из Когурё, не могли отойти целиком от сложившихся канонов. Буддийские божества, как и в Китае, изображались в Пэкче обычно изолированно сидящими на «лотосовых» тронах или стоящими в спокойных, торжественных позах, облаченными в длинные одежды.



Ниспадающие складки скрывали плоские фигуры, лишенные порой трехмерной объемности.

Буддийская скульптура в Пэкче особенно развивалась после перенесения столицы в Сабисон в 538 году, когда началось строительство буддийских храмов с большим количеством статуй, согласно канону. О существовании в Пэкче каменной буддийской скульптуры свидетельствуют сохранившиеся в японских хрониках сведения, что в 583 году некто Саёки-но-Мурадзи привез из Пэкче в Японию каменную статую божества. Это же подтверждается находками в Корее статуй около развалин буддийских храмов.

Известно произведение раннего периода буддизма в Пэкче — статуя будды, стоящего в длинном, до земли, плаще, высеченная из монолитного камня. Создавая эту сравнительно небольшую статую, скульптор следовал канону, согласно которому будда при своем рождении получил «тридцать две локшаны» — «признаки большой красоты», — и скульпторы были обязаны изображать их. В число этих признаков красоты входили длинные уши, три складки на шее, урна — точка на лбу, ушниша — возвышение на голове и ряд других, символизировавших различные качества и достоинства будды. Главной задачей, стоявшей перед создателем этого образа, было стремление к передаче величия и могущества божества, желание выразить внутреннее спокойствие, найти средства для отражения в образе глубокой отрешенности от окружающей жизни. Несоразмерно большая голова, крупные кисти рук и фронтальность позы указывают на поиски средств художественной выразительности для передачи могущества и силы божества. Широкое, полное лицо будды, освещенное наивно выраженной архаической улыбкой, названной в Корее улыбкой Пэкче, при всей бесстрастности не лишено жизненности. Крепко очерченный рот, узкие щели полузакрытых глаз под нависшими бровями — все это указывает на то, что даже в раннем произведении китайский прообраз был решен и интерпретирован скульптором Пэкче по-своему. Окутывающий фигуру плащ с ритмично расположенными складками, как бы струясь с плеч, падает книзу. Добиваясь скорее декоративности, чем подлинного моделирования драпировки, скульптор даже при сознательной и нарочитой стилизации сумел передать в камне гибкость тяжелой плотной ткани. Фигура будды решена без какой-либо попытки раскрыть физическую сущность человеческого тела, что было отчасти вызвано стремлением



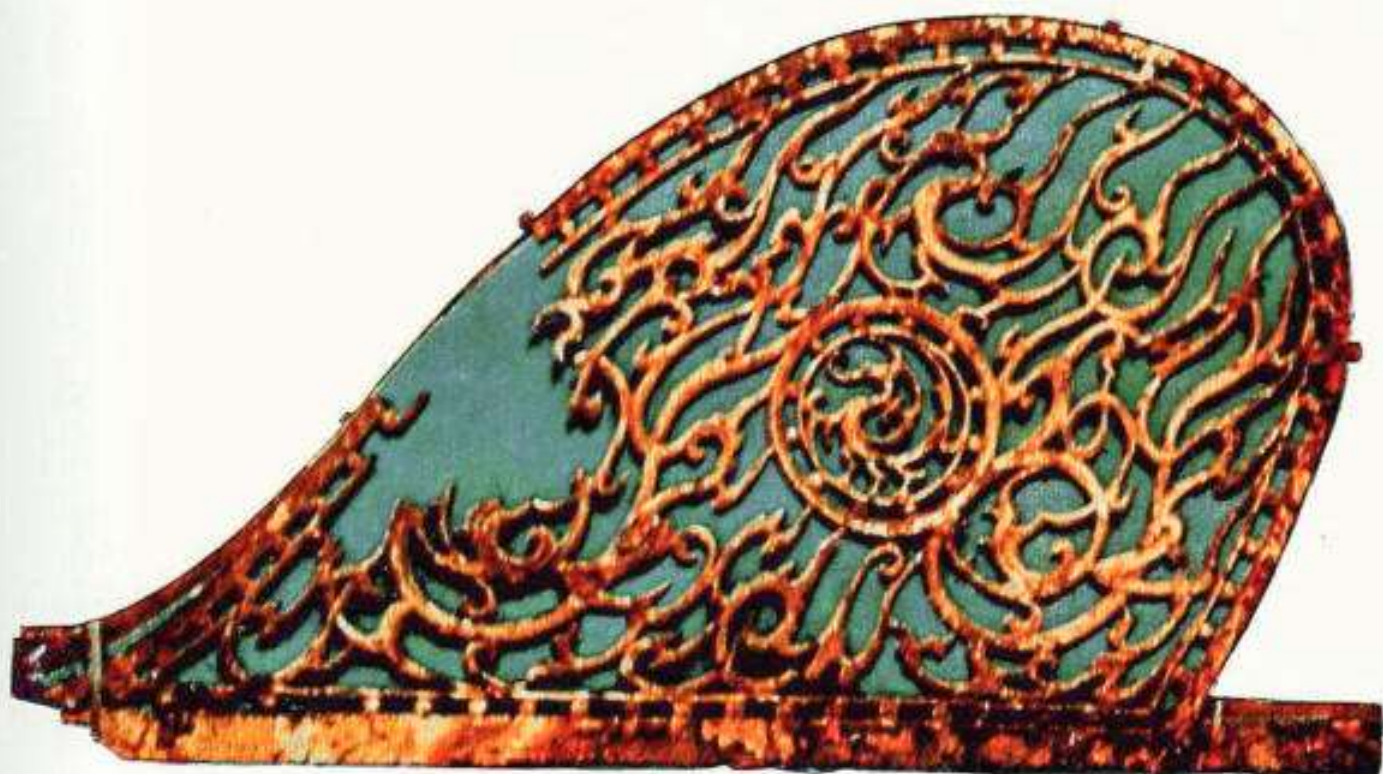


СТАТУЯ БУДДЫ  
Фрагмент. Керамика. V—VI вв.









ЧАСТЬ КОРОНЫ ПРАВИТЕЛЯ КОГУРЕ  
Бронза позолоченная. Начало VII в.





24, 25

КРУГ-НАЛЕП ДЛЯ КРЫШИ  
Керамика. VI в.



КРУГ-НАЛЕП ДЛЯ КРЫШИ  
Керамика. VI в.





СТАТУЯ БУДДЫ  
Стеатит. VII в.









ПАГОДА МОНАСТЫРЯ МИРЬКСА  
Начало VII в. Провинция Сев. Чола





29, 30

СТАТУЯ БОДХИСАТТВЫ КВАНЫМ  
Бронза позолоченная. VI в.



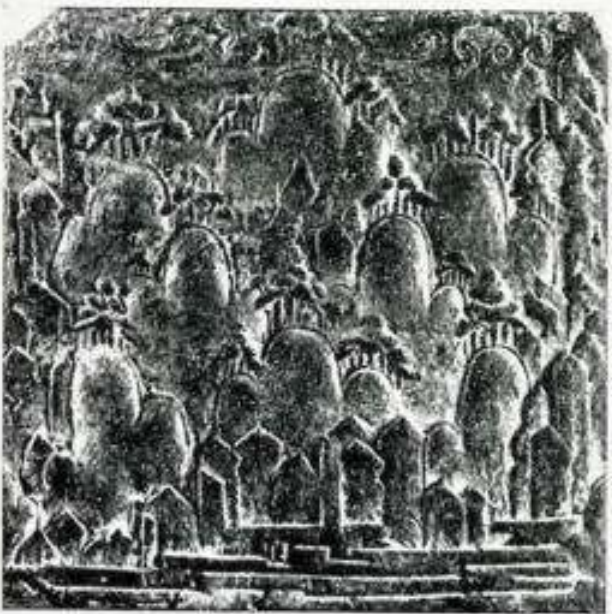
СТАТУЯ БОДХИСАТТВЫ ИЗ ПУЕ  
Бронза. VI в.





СТАТУЯ СОККАМОНИ (БУДДА ШАКЬЯМУНИ)  
Бронза позолоченная. Вторая половина VI в.





32—35

КИРПИЧИ С РАЗНЫМИ  
ИЗОБРАЖЕНИЯМИ  
VI—VII вв.



СТАТУЯ КУДАРА-КАННОН  
Дерево, бронза. VII в.





СТАТУЯ ГЮСЭ-КАННОН  
Фрагмент. Дерево, бронза позолоченная. Конец VI в.



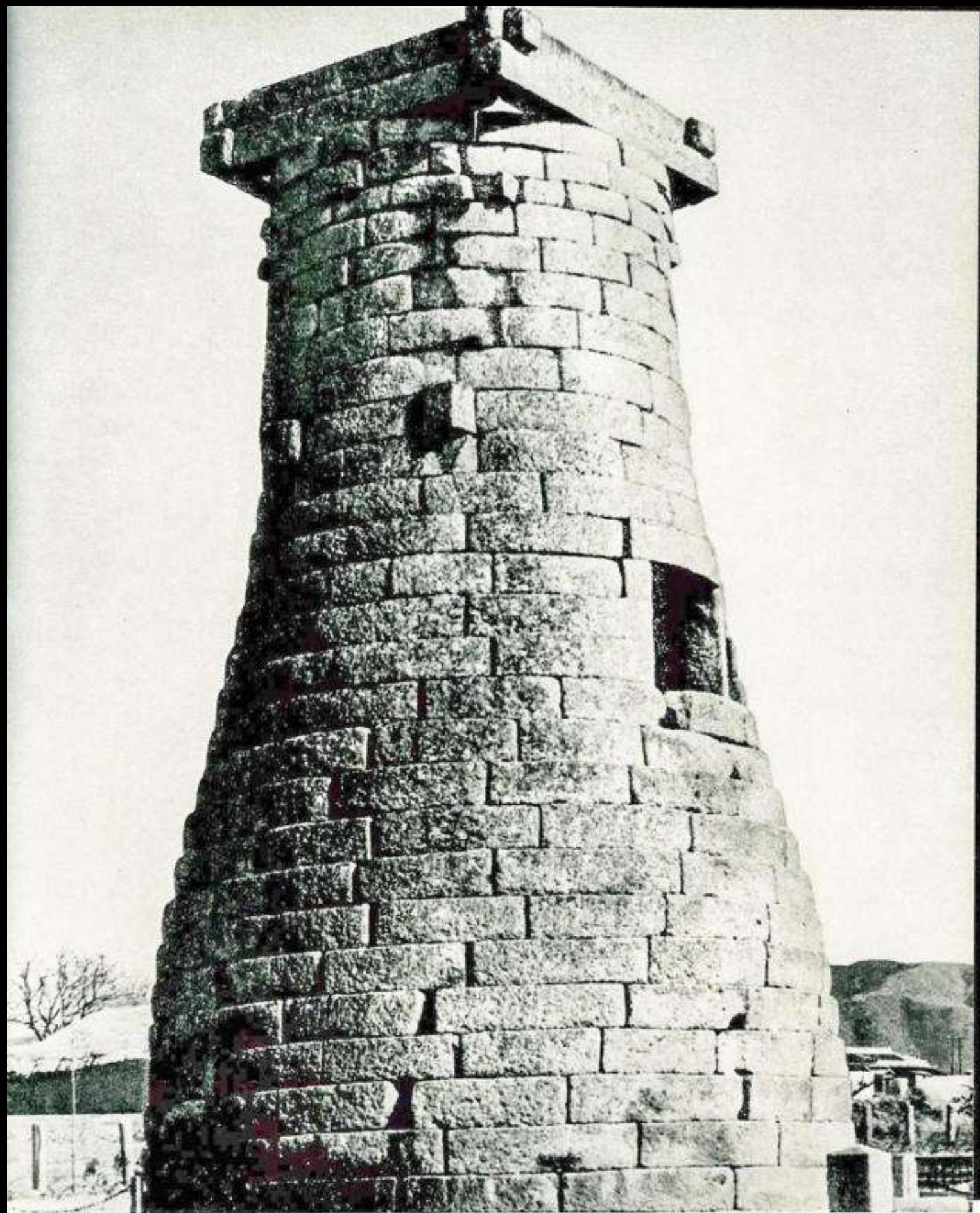


37, 38

ПАГОДА МОНАСТЫРЯ ПУНХВАНСА  
Около Кенджу. 634 г.

ВХОД В ПАГОДУ С ФИГУРАМИ ЛОКАПАЛ  
Монастырь Пунхванса  
около Кенджу. 634 г.





БАШНЯ ЗВЕЗД (ЧХОМСОНДЭ). ДРЕВНЕЙШАЯ ОБСЕРВАТОРИЯ  
Около Кёнджу. 632—647 гг.









СОЗЕРЦАЮЩИЙ МИРЫК (МАЙТРЕЯ)  
Бронза. VI—VII вв.







к показу нереального, отвлеченного образа божества. В рисунке складок можно проследить влияние гандхарского искусства, развивавшегося в первые века н. э. на севере Индии и впитавшего в себя традиции поздней эллинистической скульптуры. Это влияние, претворенное в ранних буддийских статуях Китая, достигло Кореи, а через нее позднее и Японии.

Известна вторая, обнаруженная у деревни Кунсури, около Пуё, каменная статуя будды из стеатита, сидящего в размышлении, со сложенными руками, с удивительно хорошо переданным состоянием внутреннего покоя. Обобщенность образа выступает в чертах лица с полузакрытыми глазами, в моделировке одежды, которая, скрывая формы тела, усиливает впечатление особой успокоенности и строгости. Только пьедестал, задрапированный пышными складками ткани, подчеркивает значимость образа, создавая торжественность. Этот декоративный прием был широко использован японскими скульпторами VII—VIII веков.

ил. 26

В Пэкче получила развитие также бронзовая пластика. Представление о литой скульптуре дает небольшая статуэтка буддийского божества бодхисаттвы Кваным (Авалокитешвары) VI века из позолоченной бронзы, открытая в районе Пуё и хранящаяся в Национальном музее в Сеуле<sup>33</sup>. Божество стоит на «лотосовом» пьедестале, в его фигуре, несмотря на некоторую скованность, чувствуется движение, переданное едва заметным разворотом тела. Голова бодхисаттвы украшена диадемой с изображением будды Амитабхи. В поднятой правой руке божество держит «сокровище» в виде жемчужины, а длинное ожерелье, спускаясь до колен, усиливает впечатление торжественности и величия. В этой небольшой статуе ощущается отход от прежней строгой скованности буддийских статуй. Жесты рук более свободны, а мужественные черты лица, оживленные улыбкой, переданы более жизненно.

ил. 29

Пластична и изысканна вторая известная статуя божества—Кваным. Хотя и в ней тоже сохраняется архаическая наивность образа, проступающая в традиционной улыбке и в фронтальности стоящей фигуры, но вместе с тем улыбающееся лицо божества выполнено более правдиво и ближе к реальному образу живого человека. В жестах рук, в легком изгибе корпуса чувствуется движение, подчеркнутое свободным и естественным расположением складок одежды, шарфа, которые создают игру объемов и лишают статую строгой



статичности и скованности. Венчающая голову Кваным высокая зубчатая корона придает всей фигуре торжественность и величавость. Новые средства скульптурной выразительности позволяют отнести статую к позднему периоду Пэкче, к началу VII века, когда мастерство скульпторов достигло большей зрелости, что дало им возможность отойти в своем творчестве от строгой каноничности более ранних статуй.

ил. 36 Как уже указывалось, в 577 году зодчие и скульпторы Пэкче были посланы в Японию для строительства буддийских храмов и создания статуй. До наших дней в храмовом ансамбле Хорюдзи сохранились уникальные, пластически завершенные произведения корейских мастеров из Пэкче. Одно из них — статуя, известная как Гюсэ-Каннон, — было исполнено в конце VI века из камфарного дерева и находится в настоящее время в сокровищнице храма Хорюдзи — Юмэдоно тоин.

Величественная позолоченная статуя божества милосердия Кваным (япон. Каннон) установлена на «лотосовом» пьедестале<sup>34</sup>. Фронтальное положение слегка вытянутой фигуры в длинном одеянии усиливается симметрично выступающими по сторонам острыми концами шарфа, так называемые «хвосты рыб»; ритмично расширяясь книзу, они придают четкую законченность и устойчивость статуе. В создании беспокойной линии силуэта можно видеть стремление к нарушению строгой статичности и неподвижности скульптурной массы. Эти же поиски нового решения динамического образа выступают и в расположении высокого остроконечного нимба с резным узором из завитков пламени за головой статуи, украшенной ажурной металлической короной, что усиливает также торжественность и величие образа. Суровое, мужественное лицо божества с полузакрытыми глазами и слегка проступающей улыбкой несет в себе выражение строгости и внутренней глубокой отрешенности. Текучие, плавные линии облегающей одежды и пластичность слегка поднятых рук, держащих сосуд на уровне груди, придают статуе особую выразительность, лишая ее суровой скованности и статики более ранних буддийских статуй.

ил. 35 Мировой известностью пользуется и вторая статуя этого же времени мастеров Пэкче буддийского божества Авалокитешвары, известная под именем Кудара-Каннон (Кудара — японское название Пэкче). Первоначально эта прославленная статуя находилась в глав-



ном храме ансамбля Хорюдзи—Кондо, а позднее была перенесена в северную галерею специального здания Дай-Ходзодэн.

Величественная статуя<sup>35</sup> сохраняет следы слабой раскраски зеленоватого тона, смягченной временем, многочисленные ажурные украшения в виде высокой диадемы, ожерелий и браслетов из позолоченной потемневшей бронзы не нарушают общую гармонию ее спокойного цветового решения. Обобщенность художественного образа достигается как нарочитой удлиненностью фигуры божества, что усиливается и высоким остроконечным нимбом, так и фронтальной строгостью позы, сковывающей в суровой неподвижности все мускулы плоского тела, лишеного проявлений живой плоти. Создавая статую Каннон, скульптор стремился передать отвлеченный образ божества, находящегося в состоянии внутреннего самоуглубления, выразить идею божественности и внутренней силы.

Трехмерность плоской фигуры божества, как бы лишеного телесной объемности, воспринимается лишь благодаря едва заметному изгибу спины и струящимся линиям шарфа, ниспадающего к ногам статуи. В решении мужественного, замкнутого в себе лица божества чувствуются суровая сила и спокойствие. Одежда со строгими вертикальными складками, скрывающая формы тела, еще более усиливает величественность статуи, подчеркивая ее отрешенность, и только пластичные жесты рук смягчают замкнутость и суровость позы. Рука, держащая сосуд, опущена книзу, а другая, создавая движение, слегка протянута вперед. Все эти немногие произведения буддийской пластики, сохранившиеся до наших дней,—результат замечательных достижений скульпторов Пэкче, умевших с такой силой и полнотой художественного видения передавать в пластических формах религиозные представления своего времени.

Живопись Пэкче не дошла до нашего времени, но о ее существовании упоминается в японской хронике «Нихон сёки» (720 г.). В «Самгук саги» (1145 г.) тоже указываются имена художников Пэкче—Аджва, исполнившего в 597 году портрет японского принца Сэйтоку, а также Пэкка и Инсараа<sup>36</sup>. Известна также стенопись в погребении около Пуё в Инсанни с изображением лотосов, облаков и волн. О высоком мастерстве живописцев Пэкче свидетельствует и тот факт, что прославленный корейский художник IX века Кудара-но-Каванари, работавший в придворных кругах Японии, был потомком одного из знатных родов Пэкче.



## ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

От многообразного искусства Пэкче сохранились образцы керамики, которая отличалась высокими художественными и техническими качествами. Сосуды строгой обтекаемой формы выполнялись из серой пластичной, хорошо обожженной глины и характерны особой твердостью черепка. Как показывают археологические изыскания на территории бывшего государства Пэкче, открытые в ряде мест черепица и кирпич отличались не только высоким качеством материала, но и художественностью декора.

Черепица с рельефными узорами и различными тисненными изображениями применялась для украшения дворцов и храмов не только в Пэкче, но и в соседних государствах Кореи, а также и в Японии. Цветы лотоса и геометрические узоры на кругах-налепах, служивших украшением нижнего края черепичной крыши, выполнялись мастерами Пэкче в более мягкой и менее условной манере, чем в Когурё.

Рисунки на кирпичах VI—VII веков обладают ярко выраженной декоративностью и законченностью композиционного построения.

ил. 32 Изображение на кирпичах фантастической птицы, летящей с распушенными крыльями, удивительно хорошо вписано в круг, обрамленный рамкой из мелких «жемчужин». Гибкое, извивающееся туловище птицы с длинным изогнутым хвостом и распростертыми крыльями пластично и полно динамики. Такой рисунок мог создать только опытный талантливый художник, а не ремесленник.

ил. 33 Не менее интересен кирпич с изображением устрашающего демонического существа с огромной раскрытой пастью и когтистыми лапами, напоминающий образы демонов в китайском погребении в Инани или чудовищ, которые поддерживают карнизы пилонов в Сычуани. Демоническое существо антропоморфного характера, вытисненное на кирпиче, стоит среди вздымающихся гор и струящихся потоков, над которыми оно простирает свои лапы. Сложная, уравновешенная композиция рисунка, детально и тонко проработанная, характерна своей острой выразительностью.

ил. 34 Свообразием декора поражает кирпич VII века, открытый в Кюамни, около Пуё, с изображением горного пейзажа. Прямоугольной формы кирпич заполнен целиком рельефом и, возможно, был частью какой-нибудь большой настенной композиции. Вздымающиеся к небу горы, вершины которых видны среди клубящихся облаков, подни-



маясь друг за другом, образуют узкие ущелья. Круглые вершины, поросшие лесом, сменяются внизу остроконечными зубчатыми скалами. Справа внизу виден монах, направляющийся к зданию храма, приютившегося на небольшом горном плато в центре. Элемент декоративности, лежащий в основе композиции, не нарушает правдивости изображения и дает представление о принципах пейзажной живописи, существовавшей в Пэкче.

Прикладное искусство в Пэкче достигло высокого художественного уровня, как показывают раскопки и исследования погребений,

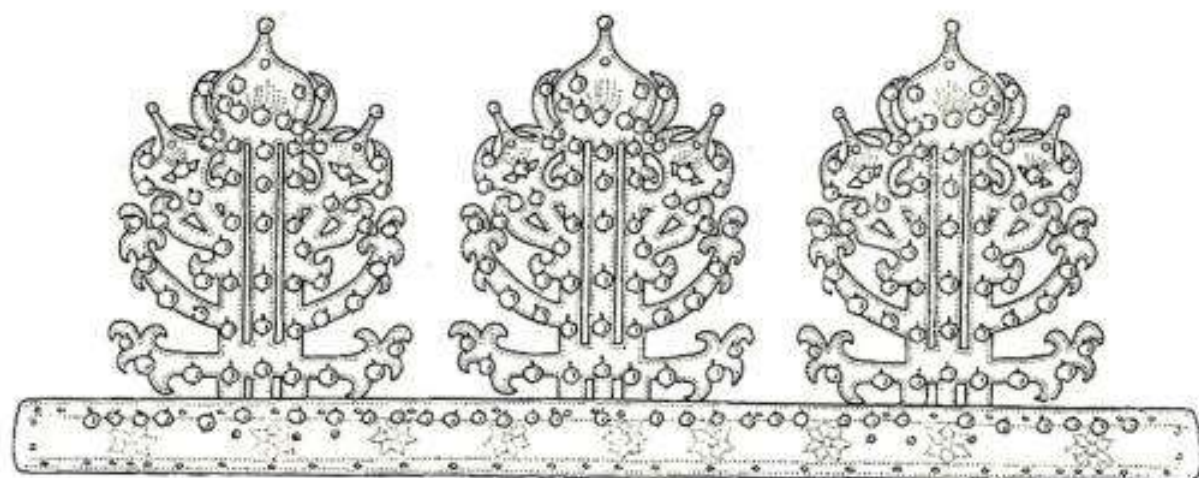


Рис. 2. Рисунок короны правителей Пэкче

в которых были обнаружены различные ювелирные изделия, хотя они не могут дать полного представления о всех замечательных достижениях мастеров Пэкче. Известно, что в Пэкче существовали государственные мастерские, изготавливавшие различные художественные изделия для двора. Так, около Наджу, который находится на бывшей территории Пэкче, в погребальной урне была открыта бронзовая позолоченная корона правителя. Узкий обруч этой великолепной короны, украшенный мелкими круглыми блестками, служит основанием для трех ажурных пластин в виде пышных деревьев; в их верхней части расположены цветочные бутоны. Стволы деревьев и бутоны также унизаны блестящими подвесками, мерцающими при движении. Предполагается, что корона относится к V—VI векам. В настоящее время она хранится в Национальном музее в Сеуле. Различные украшения, подвески, поясные пряжки из железа, бронзы



и драгоценных металлов, хранящиеся в музеях Кореи, свидетельствуют о высоком вкусе ювелиров Пэкче, работы которых, своеобразные по форме, отличаются тонкостью исполнения и богатством приемов. Украшения эти высоко ценились не только в своем государстве, но также в Когурё и в Японии.

\* \* \*

В VII веке между тремя государствами — Когурё, Пэкче и Силла, владения которых в течение V—VI веков распространились на весь полуостров, происходили непрерывные войны. Усилившееся к этому времени государство Силла вступило в союз с Китаем, и в 663 году Пэкче, ослабевшее от постоянных набегов и нападений соседей, пало под ударами войск китайской империи Тан и ее союзника Силла. В 668 году было захвачено и Когурё.

Достигшая высокого развития культура Пэкче погибла. В огне пожаров и сражений были разрушены храмы, дворцы и великолепные произведения скульпторов. Немногие сохранившиеся работы мастеров искусства восхищают своим высоким художественным замыслом и глубоким пониманием задач как культового, так и светского искусства, которые стояли перед ними и воплощались в редкие годы мира и покоя в стране. Искусство периода Пэкче по праву можно считать великим культурным вкладом в искусство Кореи и Японии.

## ИСКУССТВО СИЛЛА

У племен саро (Силла), обитавших в юго-восточной части Корейского полуострова, государственность формировалась медленно и получила развитие позднее, чем в Когурё и Пэкче. (Традиционная версия возникновения государства Силла — 57 год до н. э.<sup>37</sup>.)

Государство Силла завязало тесные связи со своими соседями, а также с Китаем и Японией. Центром Силла стал город Кёнджу (провинция Кёнсан). Основой экономики Силла было земледелие, которое достигло значительных успехов благодаря плодородным землям и устройству оросительной системы рисовых полей. Широкое развитие получили в V—VI веках ремесленные объединения. Керамисты, скульпторы, ювелиры, ткачи, резчики камня, работавшие в Силла, славились своим мастерством.



В Силла получили развитие науки. Медицина, астрономия и математика стояли на высоком уровне для того времени, но отсутствие собственной письменности тормозило развитие таких наук, как история и литература. В Силла рано вошло в употребление китайское иероглифическое письмо, что позволило в 545 году создать «Историю государства Силла». В V—VI веках иероглифическая письменность была приспособлена для записи силлаского языка (так называемая система «иду»). В государстве Силла в течение веков сохранялись анимистические верования, возникшие еще в период первобытнообщинного строя. Поклонения духам гор, морей, рек, духу неба (чхонсин) и духу предка, который считался главным божеством всех племен, объединенных Силла, сохранялись в течение длительного времени и даже после распространения в Силла буддизма, проникавшего с 528 года из государства Когурё.

## АРХИТЕКТУРА

Как сообщают китайские письменные источники, уже в древности в государстве Силла существовали многочисленные города и селения<sup>38</sup>.

В летописи «Самгук саги» упоминается о строительстве в 101 году крепости Вольсон, в плане имевшей вид полумесяца, которая была возведена на небольшой возвышенности около Кёнджу и служила резиденцией правителя. Внутри большой крепости площадью более 12 га помещались дворец Имхэджон и сад с прудом. В 1,5 км к северу был расположен город, где, как показывают археологические исследования, находились дворцы знати, буддийские монастыри и жилые кварталы. Три крепости-замка, стоявшие на горных вершинах, служили городу защитой от набегов врагов.

Столица и культурный центр Силла, город Кёнджу, как указывают письменные источники, занимал большую площадь. В основу регулярной планировки были положены китайские градостроительные традиции; город был обнесен высокой крепостной стеной с рядом ворот. Прямые, перекрещивающиеся улицы образовывали 1360 квадратных жилых кварталов. В центральной части возвышался дворец вана, окруженный увеселительным парком с прудом Анапчи. В парке на искусственных водоемах и каналах с перекинутыми через них мостиками было высажено по берегам множество редких деко-



ративных растений. Легкие деревянные беседки, павильоны и искусственные скалы из камней причудливой формы создавали вокруг дворца многочисленные красивые ландшафты<sup>39</sup>.

В конце XVI века Кёнджу был разрушен японскими завоевателями — войсками полководца Хидэёси, и до наших дней его руины и покрытые землей остатки каменных фундаментов полностью не исследованы.

ил. 39

К числу ранних зданий Силла, сохранившихся до наших дней, принадлежит и построенная в 632—647 годах по приказу правительницы Сондок-ван Башня звезд (Чхонсондэ) — одна из древнейших обсерваторий на Дальнем Востоке<sup>40</sup>. Обсерватория находится около Кёнджу, к северо-западу от крепости Вольсон, и дает представление о характере корейских монументальных каменных сооружений того времени.

Строгий суровый силуэт сооружения с его плавной изогнутой линией напоминает огромную бутылку. Простота замысла архитектурного решения свидетельствует о понимании зодчими Силла функционального назначения здания. Несомненно, строительство обсерватории было вызвано развитием научных знаний и значением земледелия в Силла, что требовало наблюдений и изучения природных явлений.

К архитектуре раннего периода Силла относится и сооружение в 470 году крепостной каменной стены в горах, служившей защитой границы государства. Это монументальное сооружение частично сохранилось. После того как в 528 году буддизм был признан в Силла государственной религией, его роль как идеологического оружия господствующего класса непрерывно возрастала. Распространению буддизма среди широких масс способствовало его учение о спасении и равенстве для всех в посмертной жизни, а призывы к отказу от всех жизненных благ давали возможность имущим и правителям еще более эксплуатировать земледельцев и ремесленников. Вместе с тем буддизм способствовал значительному укреплению государства.

В Кёнджу и вокруг него в V—VI веках начинается строительство буддийских монастырей, их многочисленные руины можно видеть до настоящего времени.

В Силла от периода трех государств все сооружения погибли, и только отдельные каменные пагоды монастырей, уцелевшие на



протяжении веков, указывают на значительность архитектурных замыслов. Пагоды, появившиеся вместе с проникновением буддизма из Китая, в Корее получают своеобразные формы и разделяются на два основных типа. К первому принадлежат сооружения вотивного характера, — это каменные пагоды-башни, они без внутреннего пространства и расчленены горизонтальными, сильно выступающими ярусами, которые поддерживаются ступенчатыми карнизами (патчхим). Постепенно сокращаясь кверху, ритмичные линии плоских ярусов-крыш смягчают вертикальность таких сооружений<sup>41</sup>. По своему характеру и архитектурному замыслу подобные сооружения близки европейскому обелиску. К такому типу относится пагода монастыря Чоннимса государства Пэкче, о которой говорилось выше.

Пагоды второго типа — это род «ступы» — сооружения меморативного характера, имеющие более усложненную форму. Они обычно состоят из трех частей — основания, главного столба и крыши. Некоторые пагоды такого вида по своим формам близки к пагодам первого типа с ярусами.

Пагоды-«ступы» служили реликвариями или воздвигались над местом захоронения урны с прахом известного буддийского монаха, и тогда рядом с ними возводились каменные стелы с биографическими данными. Меморативные пагоды такого характера сооружались из гранита или мрамора и начиная с VIII века часто украшались рельефными изображениями буддийских божеств; кроме того, сохранились пагоды, облицованные изразцами, а также построенные из кирпича. Стиль пагод периода раннего Силла был близок к подобным же культовым сооружениям, существовавшим в Пэкче, что указывает на культурные связи этих государств. Но, в отличие от зодчих Пэкче, которые с 600 года сооружали каменные пагоды, лишь подражая более ранним деревянным, строители Силла прежние приемы сочетали с подражанием в камне кирпичным сооружениям, создав новый, более сложный и смешанный стиль пагод Силла. Наиболее ранняя датированная пагода монастыря Пунхванса сооружена из гранита в 634 году около Кёнджу<sup>42</sup>. Каменная кладка пагоды копирует кирпичную и выполнена с большой тщательностью. Ее выступающие ярусы с прямыми скатами крыш поддерживаются многоступенчатыми карнизами (патчхимами) сложного профиля. Постепенно уменьшаясь кверху, ярусы создают строгую расчлененность



ил. 38

масс и вместе с тем передают их движение кверху. С четырех сторон двери ведут в небольшое квадратное внутреннее помещение. Проемы входов прямоугольного очертания фланкируются большими горельефными фигурами четырех стоящих богатырей-хранителей — сачхонван (локапала). По углам широкого стилобата помещены фигуры сидящих фантастических львов (собак будды), что придает всему сооружению особую торжественность и значимость.

В 553—566 годах в Кёнджу был сооружен буддийский монастырь Хваннёнса, сожженный монгольскими войсками в 1238 году. Судя по остаткам каменных фундаментов и указаниям письменных источников, это был один из замечательных архитектурных ансамблей<sup>43</sup>.

## СКУЛЬПТУРА

После утверждения в стране буддизма скульптура раннего Силла развивалась под значительным влиянием искусства северного Китая, где в пещерных храмах Юньгана, Лунмэня, Дуньхуана создавались многочисленные статуи буддийского пантеона. Это влияние китайской скульптуры проникало в Силла через Когурё и Пэкче. Сложившиеся ранее в этих государствах традиции также были восприняты скульпторами Силла благодаря монахам-проповедникам, привозившим из этих государств статуи буддийских божеств. Немногие сохранившиеся сведения сообщают, что уже в 574 году в Силла для монастыря Хваннёнса была исполнена большая (около 5 м) бронзовая статуя будды, ее размер указывает на высокую технику литья, существовавшую в то время.

К VI веку относится появление в Корее статуй буддийского божества Мирык (Майтрейи — будды будущего), сидящего в глубоком размышлении, с полускрещенными ногами. Согласно канону, правая нога божества покоится на колене опущенной левой, а правая рука касается щеки. По буддийским преданиям, в такой позе основатель буддизма Гаутама достиг просветления, сидя под деревом бодхи, и стал буддой.

Образ «созерцающего Майтрейи» впервые сложился в Китае, где получил широкое распространение во второй половине VI века и был воспринят корейскими мастерами. Существует предположение, что первые статуи этого вида появились в Андоне (провинция Сев. Кёнсан), позднее в VII—VIII веках они стали изготавливаться в раз-



личных районах Корейского полуострова. В 587 году изображения «созерцающего Мирьк (Майтрейи)» были посланы в Японию, где до наших дней сохранились ранние бронзовые статуэтки Майтрейи, сидящего в указанной позе. Эти статуэтки получили название «дзанка си-и».

В Музее дворца Токсугун в Сеуле хранится несколько бронзовых статуэток «созерцающий Мирьк», относящихся к периоду раннего Силла<sup>44</sup>. Одна из них, VI века (высотой 28,6 см), останавливает внимание своей необычной трактовкой образа Мирьк и по своему решению близка к суровой китайской пластике периода Северная Вэй. Тонкий, вытянутый торс сидящего бодхисаттвы почти лишен телесности, что подчеркивается и длинными прямыми руками, которые не имеют мускулов и кажутся безжизненными. Складки одежды, облегающие ноги, ниспадают на пьедестал симметрично и жестко. Лицо божества с полузакрытыми глазами замкнуто и отрешенно, что отвечает общему замыслу. Близка к описанной по стилю и вторая, ранняя (высотой 20,25 см) бронзовая статуэтка Мирьк (VI—начало VII века) также из Музея дворца Токсугун. Хотя фигура и лицо божества исполнены более мягко и пластично, но все же ощущается стремление к предельной строгости и лаконичности. В отличие от первой фигуры Мирьк изображен в короне, украшенной тонким гравированным узором. Складки одежды менее симметричны и жестки, что показывает стремление к отходу от прежней строгости. Мягкие складки ткани драпируются скульптором более свободно и естественно.

ил. 40

ил. 41

Изменение стиля и самого характера этого рода изображений в сторону большей жизненности и выявление красоты человеческого облика особенно ощутимо выступают в статуях Майтрейи VII—VIII веков.

Наиболее значительным и выдающимся произведением ранней скульптуры Силла по праву признана бронзовая позолоченная статуя «созерцающего Майтрейи» (высотой 90,8 см) также из Музея дворца Токсугун. Созданная в начале VII века, эта статуя указывает на знание мастерами Силла китайских традиций, сложившихся в государстве Северная Ци (549—579), где существовал культ поклонения Майтрейе. Божество изображено сидящим со слегка наклоненным торсом, в позе раздумья. На его голове трехлопастная диадема в виде больших, слегка изогнутых лепестков цветка. Длинные уши с отвер-

ил. 42, 43



стиями в мочках почти касаются плеч. Согласно установленному канону, правая нога бодхисаттвы, пластично изогнутая, лежит на колене левой и как бы придерживается положенной на нее кистью левой руки. Правая же, поднятая рука с тонкими изящными пальцами слегка касается щеки.

В статуе ясно ощущается уже возникший в это время интерес к физической красоте человеческого тела, к передаче движения. Заметно возрастает владение мастеров скульптурным объемом и линией как средствами выразительности. Обнаженный торс, показанный в легком развороте, решен хотя и несколько обобщенно, но более мягко и пластично по сравнению со статуями VI века. Спокойное, женственное, полное лицо божества глубоко отрешенное от всего окружающего и, в отличие от более ранних образов, напоминает корейские лица с мягким округлым овалом. Характерная для статуй V—VI веков архаичная улыбка исчезает, и, как и в других буддийских изображениях этого времени, здесь уже можно видеть стремление скульптора к раскрытию глубокой содержательности образа.

Лишь скромное простое ожерелье и диск «би» на конце пояса служат украшениями божества, не нарушая строгого впечатления живой, одухотворенной плоти. В ниспадающих на пьедестал складках одежды, окутывающей ноги, также исчезла прежняя строгость и условность. Неизвестный скульптор сумел передать пластичность драпировок легкой ткани, свободно, красивыми складками падающей на пьедестал. Можно предполагать, что статуя Мирык была вылеплена скульптором с натуры, настолько она правдиво передает трепет жизни, красоту юного тела. Этот выдающийся памятник ранней пластики Кореи послужил моделью для ряда статуй «созерцающего Майтрейи». Одна из них, носящая название «Бодхисаттва Майтрейя с высоким венцом» (япон. Кокан Мироку-босацу), вырезанная из сосны в начале VII века, находится в монастыре Корюдзи, около Киото, и известна во всем мире как замечательное произведение ранней японской пластики. Однако существует предположение, что она была выполнена корейским мастером, так как японские статуи того времени обычно исполнялись из камфарного дерева.

В V—VII веках в Силла наряду с бронзовой скульптурой существовала и каменная. Возникшие еще в государстве Пэкче наскальные горельефы с изображением буддийских божеств получили свое



дальнейшее развитие в Силла. В окрестностях Кёнджу в середине VII века было высечено из гранита горельефное изображение буддийской триады будды Амитабхи, слева от него фигура бодхисаттвы Авалокитешвары, а справа Махастханапрапты<sup>45</sup>. Будда Амитабха изображен сидящим, его фигура окутана одеждой с широкими свободными складками, открыты лишь грудь божества, кисти рук и ступни ног, поставленные рядом. Нимб хорошо выделяет голову будды с крупными чертами лица. Торжественные отдельно стоящие фигуры бодхисаттв с улыбающимися лицами также скрыты под широкой ниспадающей до земли одеждой с условным рисунком складок, высеченных тонкими рельефными линиями. Стремясь передать могущество и силу божества, скульптор создал монументальные объемные фигуры, но вместе с тем они лишены выразительности и пластичности круглой бронзовой скульптуры этого же времени. Рельефы на скалах продолжали высекать и в последующие века, в них нашла свое отражение скульптура буддийских пещерных храмов Китая, получившая в V—VII веках большое развитие: сведения о ней проникали в Силла через Когурё и Пэкче.

ил. 44

## КЕРАМИКА

Значительный рост экономики в Силла способствовал развитию художественного ремесла. Особенно высокого уровня достигло производство высококачественной керамики в Кёнджу и других центрах.

Раскопки погребений на равнине в окрестностях Кёнджу в течение последних лет дали богатый материал для изучения керамики Силла V—начала VII века, малоизвестный до этого времени.

Исследование многочисленных сосудов, открытых в погребениях, позволило установить, судя по значительному количеству, что они в своем большинстве не относятся к специально погребальным, а изготавливались для бытовых потребностей. Эти изделия V—VII веков показывают эволюцию форм и декора по сравнению с более ранними, примитивными сосудами начала нашей эры.

Керамика Трех государств Кореи V—начала VII века очень самобытна по форме, на основе ее можно видеть развитие традиций, сложившихся уже в неолитический период. Богатству форм и разнообразию декоративных приемов способствовала в это время более



совершенная техника обжига при высокой температуре в печах горизонтального типа с тягой. Новая, улучшенная конструкция керамических печей была заимствована корейскими гончарами из Китая. Печи такого типа обнаружены раскопками в Кёнджу и около последней столицы Пэкче — Пуё.

ил. 47, 49

В период раннего Силла применяется гончарное колесо и появляется свинцовая прозрачная глазурь синевато-зеленого и желтовато-коричневого цвета. Наряду с грубыми лощеными сосудами красноватого цвета и тонкостенными пористыми с хрупким черепком, которые легко впитывали воду, изготавливаются и новые изделия высокого обжига с твердым и звонким, как у фарфора, черепком из пластичной, тонко обработанной глиняной массы с дополнением каолина. Красновато-коричневые и серые тона новых керамических изделий достигались умелым управлением огня и тяги в печах. Эти сосуды отличаются высоким качеством и известны в истории корейской керамики под названием «керамика обжига Силла».

Керамические печи в Силла были расположены вокруг Кёнджу и на юге, западнее реки Нактонган в Кымхэ (около современного Пусана), в Чинджу и Хамане, где в это время существовало племенное образование Карак. Разнообразие сосудов, умелое и гармоничное сочетание декора с формой изделий позволяют рассматривать керамику первых веков Силла как крупное достижение корейских мастеров.

Среди многочисленных керамических сосудов, открытых в погребениях, наиболее часто встречаются шаровидные или слегка вытянутые горшки с коротким отвернутым краем, глубокие чаши на высоких устойчивых ножках, а также кувшины, урны для праха усопших, сосуды сферической формы с крышками на высоких ножках, напоминающие китайские «доу» периода Борющихся царств (Чжаньго) IV—III веков до н. э., и другие. Главными средствами декора этих сосудов были строгие, ритмично расположенные рисунки, выполненные при помощи штампа, гравирования иглой и втирания краски белого цвета в глубоко процарапанный узор. В украшении сосудов преобладали рисунки гребенчатого и геометрического характера — треугольники, спирали, тонкие решетки и горизонтальные линии, четко расчленяющие отдельные части сосуда и создающие особый эффект строгой выразительности. В этот период на сосудах встречаются мотивы цветов лотоса и других элементов растительного



характера, а также фигуры животных, что указывает на дальнейшее развитие принципов декоративности, сложившихся еще в государстве Пэкче.

Большой художественный интерес представляют сосуды скульптурной формы в виде всадников, коней, домика и ладьи. Скульптурные формы корейской керамики этого времени получили свое дальнейшее развитие в последующие века.

ил. 56

К числу наиболее распространенных керамических изделий периода Силла, имеющих художественное значение, принадлежат вазы с шаровидным туловом и слегка расширяющимся кверху высоким горлом. Обычно они имеют полусферической формы крышки с плоской шишечкой и высокое основание в виде конической подставки с прямоугольными ажурными прорезями. Великолепный образец такого типа—серая ваза V—VI веков, хранящаяся в Музее дворца Токсугун, вся поверхность которой расчленена горизонтальными гравированными поясами с узором из треугольников, а высокое основание вазы с четырехугольными прорезями и венчающая ее крышка придают ей особую строгость и монументальность. Можно предположить, что сосуды на высоких подставках служили не только для парадного ритуала, но и для трапезы, чтобы сидящим на циновках было удобно ими пользоваться. Ажурные прорези на основаниях и крышках облегчали вес сосуда и лишали его впечатления массивности и тяжеловесности.

ил. 46

ил. 48

Второй сосуд такого же типа, открытый в погребении V—VI веков в Кёнджу, из твердой серой «каменной массы» с гравированными изображениями животных хранится в Национальном музее Кореи в Сеуле. Его яйцевидное тулово расчленено горизонтальным поясом на две части, а горло и высокая подставка украшены ажурными прямоугольными прорезями, хорошо сочетающимися с формой сосуда. Фигуры лошадей, расположенные в последовательном движении на верхней части сосуда, хорошо гармонируют с его строгим обликом.

ил. 45

К числу интересных и самобытных по форме сосудов относится и высокий серый кубок с расширяющимся кверху конусообразным туловом, нижняя сферическая часть которого в форме бубенчика с продольными овальными прорезями укреплена на ажурной подставке. В отдельных случаях украшением сосудов служат скульптурные изображения животных, как, например, фигурка стоящего

ил. 57



олена на вазе с широким раструбом и сферическим туловом из Музея дворца Токсугун. Большое распространение получили в Силла чаши сферической формы на высоких ножках и с крышками, как уже упоминалось выше, близкие по форме к китайским сосудам «доу». Среди этого типа сосудов выделяется изысканная серая овальная чаша с крышкой на высокой конусообразной ножке с квадратными отверстиями. Чаша украшена только тонкими горизонтальными линиями, которые, подчеркивая объем, создают впечатление динамичности. Чаша происходит из Кымхэ, где, как уже указывалось, в V—VI веках существовало племенное объединение Каярак. Там же были открыты и высокие подставки серого цвета, служившие для невысоких сосудов или светильников.

ил. 52

ил. 53

Два небольших керамических светильника из серой «каменной массы» были обнаружены в погребении силлаского вана, в так называемой Гробнице золотых бубенцов (Кымнёнчхон; V—VI века), открытом в 1924 году в Кёнджу. Оба светильника (высотой 12,7 см) на высоких ажурных круглых ножках в форме глубоких чаш с прорезями. По их краям прикреплены маленькие пять чашек для масла, с каждой свисают цепочки из трех колечек с медальонами на концах. Эти изделия говорят о поисках в области создания новых самобытных корейских форм и высоком творческом мастерстве керамистов Силла V—VI веков.

ил. 50

Сосуды скульптурной формы в виде животных, зданий, ладьи, повозки и другие свидетельствуют о большой творческой фантазии народных мастеров Силла. Среди этой группы широко известна фигура всадника на коне из серой терракоты (высотой 25,8 см), открытая также в Гробнице золотых бубенцов в Кёнджу и хранящаяся в Национальном музее Кореи в Сеуле.

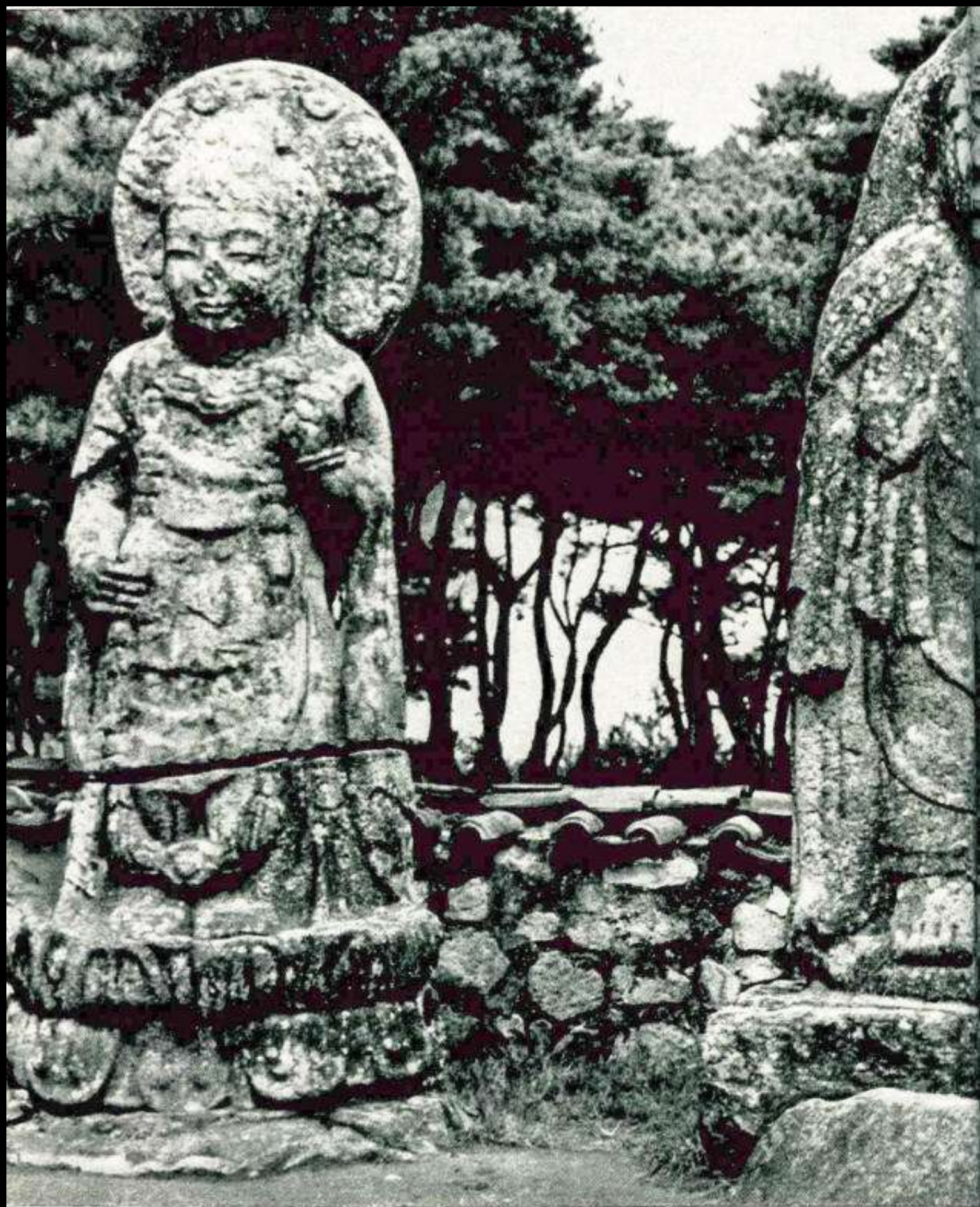
Скульптор, вылепив отдельно обе фигуры — коня и всадника, — искусно соединил их. Туловище коня частично полое и служит сосудом. На крупе укреплена чаша, куда вливалось вино, а слив в виде трубочки выходит из груди, в то время как ручкой сосуда служит сильно вытянутый назад хвост коня. Фигура всадника в костюме военачальника решена реалистично и тщательно проработана; все детали костюма исполнены с исключительной точностью, а лицо с полузакрытыми глазами и длинным носом не лишено выразительности. Не менее детально проработана фигура спокойно стоящего коня с толстыми ногами, короткой шеей и вытянутой вперед длинной





СОЗЕРЦАЮЩИЙ МИРЫК (МАЙТРЕЯ)  
Фрагмент









БУДДА АМИТАБХА С ПРЕДСТОЯЩИМИ ОКОЛО КЕНДЖУ  
Камень. Середи на VII в.









ВАЗА С ШАРОВИДНЫМ ТУЛОВОМ  
Серая керамика. V—VI вв.



ПОДСТАВКА ДЛЯ СОСУДА  
Серая керамика. V—VI вв.









ПОДСТАВКА ДЛЯ СОСУДА  
Серая керамика. V—VI вв.









ПОГРЕБАЛЬНАЯ ФИГУРКА МУЖЧИНЫ  
Керамика. V—VI вв.









СВЕТИЛЬНИК  
Из Гробницы золотых бубенцов. Керамика. V—VI вв.









КОРОНА ПРАВИТЕЛЯ ГОСУДАРСТВА СИЛАА  
Золото. VI в.



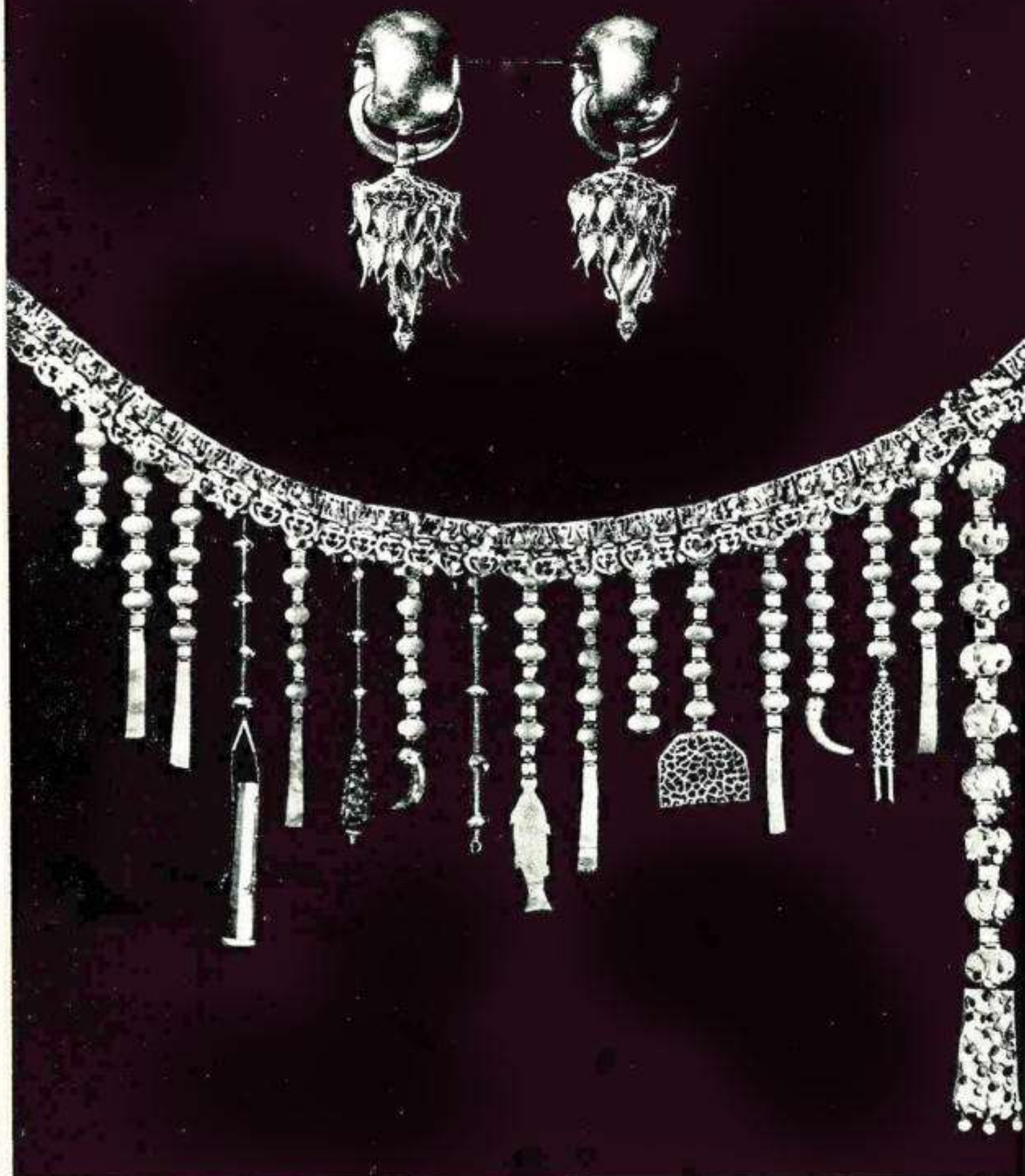






СОСУД С ФИГУРКОЙ ОЛЕНЯ  
Керамика. V—VI вв.





58, 59

СЕРЬГИ

Из Гробницы Хванори около Кёнджу  
Золото. V—VI вв.

ПОЯС ПРАВИТЕЛЯ СИЛАА

Из Гробницы Золотой короны  
Золото, нефрит. V—VI вв.



головой. Сбруя, седло и другие детали, выполненные с особой тщательностью, дают отчетливое представление о различных воинских аксессуарах того времени. По своему решению эта скульптурная композиция перекликается с погребальными фигурами южного Китая периода Хань. В Национальном музее Кореи в Сеуле хранится еще несколько скульптурных сосудов, один из которых в виде лошади был открыт в провинции Южная Кёнсан. Фигура из серой глины покрыта коричневой глазурью. Выразительна также фигурка утки, вылепленная с большой непосредственностью.

Представление о жилой архитектуре этого времени дает сосуд в виде небольшой хижины с соломенной крышей и с маленькими фигурками животных возле нее. Горлом сосуда служит цилиндрическое отверстие на одной из сторон крыши. Пластичен и сосуд в виде ладьи с гребцом (V—VI века), открытый также в Гробнице золотых бубенцов. Он украшен подвесками-цепочками, свисающими над высокой подставкой. О существовании погребальной скульптуры в ранний период Силла свидетельствуют найденные в могилах деревни Хваннамни, в окрестностях Кёнджу, керамические фигуры людей и животных. Мужские фигуры вылеплены грубо и очень обобщенно, но вместе с тем в них отражены сила и мужественность. У некоторых на спине носилки для переноски тяжестей. Редкая среди других скульптур фигурка женщины, играющей на цитре, также не лишена живой непосредственности и мягкости. Разнообразные фигурки животных—собак, тигра, черепахи, змеи, слона,—а также различных птиц, вылепленные от руки, несмотря на некоторую примитивность и наивность, хорошо показывают характерные особенности и интересны как образцы народного творчества.

ил. 51

Художественный вкус керамистов Силла V—начала VII века проявился также в декоративных узорчатых кирпичах и черепице, служивших украшением пола и крыши здания. Керамисты, занимавшиеся обжигом черепицы, объединялись в особую касту, где навыки и профессиональные секреты передавались от отца к сыну. Мастера узорчатых кирпичей и черепицы восприняли многое от гончаров Когурё и Пэкче, которые были знакомы с китайскими изделиями такого типа.

Как уже указывалось, особо высокого качества добились мастера Пэкче, создававшие на кирпичах сложные композиции. В Силла рисунки на кирпичах и кругах-налепах для крыш еще более услож-



няются. Количество лепестков лотоса на кругах-налепах достигает иногда шестнадцати и более. Рисунки на кирпичах производились при помощи деревянных штампов, а на грубых кругах для крыш они вытеснялись керамическими формами. Еще большего расцвета эта область керамики достигла в последующие века.

### ЮВЕЛИРНЫЕ ИЗДЕЛИЯ

Ни в чем так ярко не проявилась самобытность искусства Силла, как в великолепных ювелирных изделиях, случайно открытых в погребениях на кладбище правителей-ванов деревни Хваннамни, близ Кёнджу, а также и в других местах.

Наиболее богатая гробница царской четы по количеству предметов погребального инвентаря была случайно обнаружена в 1921 году в одном из холмов кладбища и получила название Гробницы золотой короны (Кымгванчхон). Кто из правителей-ванов Силла был похоронен в этой могиле—до сих пор остается невыясненным<sup>46</sup>.

В этой же могиле были обнаружены многочисленные керамические изделия, находился описанный выше замечательный сосуд в виде всадника на коне, сосуд в виде ладьи и другие. Помимо этого в погребении хранились богато украшенное оружие, фрагменты изделий из лака, а также различные бронзовые и железные предметы из обихода царя. Но наиболее ценны в художественном отношении многочисленные золотые украшения силлаского правителя, жившего в начале VI века. Золотые сокровища Гробницы золотой короны превосходят по количеству ювелирные украшения, открытые во всех других могилах Силла.

ил. 55

Среди драгоценностей этого погребения были обнаружены золотая корона (благодаря которой могила и получила свое название), золотой пояс с подвесками, браслеты, кольца, ожерелье из горного хрусталя и нефрита, а также золотые и серебряные чашечки для вина.

Как показали исследования могил округа Лолан, золотые украшения знати того времени отличались особой изысканностью форм и декора, а также исключительно тонким мастерством, что, естественно, оказывало свое влияние на прикладное искусство Кореи в период трех государств. Производство украшений из золота и серебра усилилось в V—VI веках в Силла, когда были обнаружены



большие запасы золота. Любовь к золоту и его блеску особенно ярко проявилась у разбогатевших силласких правителей и окружавшей их знати, стремившихся показать свое могущество и богатство в украшении себя блестящими драгоценностями, изготовлявшимися для них руками искусных ювелиров.

Короны из листового золота и позолоченной бронзы, как уже указывалось, были также открыты в погребениях правителей Когурё и Пэкче, они показывают высокий вкус и творческую изобретательность мастеров. Но великолепный образец из Гробницы золотой короны (44,4 см) вызывает восхищение как сложностью формы, так и особой пышностью украшения, свидетельствуя о богатстве замысла и его искусном воплощении ювелирами Силла.

Корона выполнена из тонкого листового золота и состоит из обруча-венчика, к которому прикреплены пять золотых плоских стоек, три центральные имеют роговидные ответвления и напоминают условные изображения деревьев, а две стойки по их сторонам исполнены в виде изогнутых оленьих рогов. Обруч и стойки покрыты мелкими отверстиями с подвешенными при помощи тонкой золотой проволоки многочисленными бусинами из горного хрусталя, цветного стекла, нефрита, а также блестками из золота и особых украшений из нефрита (магатама) в форме когтя тигра или изогнутого птичьего клюва, которые, очевидно, имели магическое значение<sup>47</sup>. От обруча короны отходят вниз длинные, ниспадающие на грудь подвески с листьями на цепочках и с магатама на концах. Внутри венчика помещается ажурный, остроконечный золотой колпачок с двумя отходящими от него ажурными крыльями с блестками, подвешенными на проволочках. Возможно, что крылья играли символическую роль в коронах для погребального культа<sup>48</sup>.

Сложная форма этой короны близка к сарматской диадеме, открытой в погребении около Новочеркасска, у которой тоже на обруче расположены стойки в виде деревьев и оленей<sup>49</sup>. По мнению некоторых исследователей, она напоминает шаманские головные уборы из березовой коры, которые существовали в районе Енисея и Сибири<sup>50</sup>.

Корона в виде обруча с изображением деревьев могла быть заимствована корейцами на севере у кочевых народов и из Когурё и Пэкче перешла в Силла, где получила свою развитую, сложную форму.



Легкость короны и ее относительная непрочность позволяют предполагать, что она была исполнена только для погребения правителя и, очевидно, имитировала более солидную, служившую для торжественных церемоний. Короны силласких ванов отражали желание мастеров поразить окружающих необычайным сиянием сверкающих бусин, которые, качаясь на проволочках и цепочках, переливались и создавали игру света во время движения и образовывали как бы ореол вокруг головы правителя, свидетельствуя о его могуществе и силе.

Среди шести или семи корон правителей Силла, обнаруженных до настоящего времени, выделяется своей необычной формой золотая корона из Гробницы счастливого феникса (Собончхон), также находившаяся в Кёнджу. В отличие от вышеописанной эта корона не имеет колпачка внутри, а только как бы куполообразную рамку из двух перекрещивающихся полос, концы которых прикреплены к обручу. На верхней части этой рамки расположены веточка и три силуэтно выполненные птицы. Эта корона по своей форме значительно проще других силласких и, по предположению корейских исследователей, была исполнена мастерами из Тэгу и Янсана, далеких от Кёнджу. Богатством композиций, изобретательностью и самобытностью отмечены все короны правителей трех государств, которые были открыты на территории Кореи.

О высокой художественной культуре ювелиров Силла свидетельствуют и другие драгоценные украшения, открытые в Гробнице золотой короны. Особым мастерством и богатством приемов отличается золотой пояс вана с подвесками из цветного стекла и нефрита, хранящийся, как и корона, в Национальном музее Кореи в Сеуле<sup>51</sup>. Он состоит из тридцати девяти ажурных квадратных пластин, укрепленных на коже или ткани, исчезнувшей от времени. С обоих концов пояс заканчивается пряжкой. Каждая из ажурных пластин дополнена в нижней части второй—сердцеобразной пластинкой с ажурным цветочным узором, носившим в Китае название «фантастического облачного узора» (гуайюнь), к которым прикреплены семнадцать подвесок, их точное первоначальное расположение и назначение остается неизвестным<sup>52</sup>. Эти подвески заканчиваются различными предметами то в виде ажурных и плоских рыбок, то в виде плоских сверкающих золотых пластин или нефритовых и золотых магатама. К одной прикреплен футляр из голубого стекла, а к другой—футляр



из золота восьмигранной формы. Шестиугольная золотая ажурная пластинка с облачным узором и предмет, напоминающий по форме кисть, украшенную блестками, выделяются своими крупными размерами среди остальных предметов, подвешенных к поясу.

Согласно китайским источникам VIII—X веков «История Тан» («Тан шу»), подвески на поясах китайских сановников в виде рыб («юйфу») определяли их высокий ранг и, очевидно, были восприняты корейскими правителями из Китая еще в V—VI веках, так же как эмблемы знатности и могущества. Футляры из голубого стекла и золота, согласно китайским источникам, служили для трута, лекарств или кремня<sup>53</sup>. Подобные парадные пояса уже были известны в государстве Пэкче, куда они проникли из Китая, что подтверждается находкой в одной из могил V века около Нанкина золотого пояса из пластин с облачным узором.

Среди других драгоценных украшений, открытых в погребениях Кёнджу и относящихся к V—VI векам, особой виртуозностью ювелирного мастерства выделяются золотые и бронзовые серьги, принадлежавшие представителям аристократии Силла. В миниатюрных, тонких изделиях чувствуется влияние китайской художественной культуры<sup>54</sup>. В силласких могилах встречаются два основных типа серег — одни с тонким кольцом из проволоки, другие с толстыми пустотелыми кольцами с узкой щелью, через которую проходила мочка уха. Наиболее характерны для раннего периода Силла серьги из золота или позолоченной бронзы с длинными подвесками, которые носили знатные мужчины и женщины, но отличить, какая форма серег предназначалась для женщин, а какие серьги для мужчин, невозможно.

С большим вкусом мастерами V—VI веков выполнены золотые серьги из Хванори, близ Кёнджу, хранящиеся в Национальном музее Кореи в Сеуле. Они состоят из двух колец — одного толстого полого, украшенного тонким филигранным узором из шестиугольников с трилистниками внутри, второго — более тонкого, тоже украшенного филигранным узором и несущего сферическую подвеску из маленьких золотых колечек с двумя рядами листочков, окружающих более длинный лист, украшенный зернью. Серьги, открытые в других погребениях знати Силла в Кёнджу, также вызывают восхищение изысканностью своей формы. Некоторые имеют длинные подвески сердцеобразной формы с тончайшей зернью по краю, а несущ-



щие их стержни украшены цветным стеклом или ажурной филигранью.

Письменные источники сохранили сведения о существовании в Силла и других видов художественных изделий<sup>65</sup>. Искусные ткачи создавали прекрасные шелковые ткани со сложными узорами, из которых шили богатые одежды, украшенные вышивкой. По открытым в погребениях фрагментам можно говорить о производстве лаковых изделий со сложной декоративной росписью, которые служили украшением жилищ аристократии. Во всех произведениях декоративно-прикладного искусства этого периода поражает тонкость вкуса мастеров. Скульптура, керамика, ювелирные и другие виды прикладного искусства, сохранившиеся до нашего времени, свидетельствуют о высокой художественной культуре, существовавшей на Корейском полуострове в V—VI веках.



ИСКУССТВО  
ОБЪЕДИНЕННОГО  
СИЛЛА  
VII—НАЧАЛО X ВЕКА



1  
 2  
 3  
 4  
 5  
 6  
 7  
 8  
 9  
 10  
 11  
 12  
 13  
 14  
 15  
 16  
 17  
 18  
 19  
 20  
 21  
 22  
 23  
 24  
 25  
 26  
 27  
 28  
 29  
 30  
 31  
 32  
 33  
 34  
 35  
 36  
 37  
 38  
 39  
 40  
 41  
 42  
 43  
 44  
 45  
 46  
 47  
 48  
 49  
 50  
 51  
 52  
 53  
 54  
 55  
 56  
 57  
 58  
 59  
 60  
 61  
 62  
 63  
 64  
 65  
 66  
 67  
 68  
 69  
 70  
 71  
 72  
 73  
 74  
 75  
 76  
 77  
 78  
 79  
 80  
 81  
 82  
 83  
 84  
 85  
 86  
 87  
 88  
 89  
 90  
 91  
 92  
 93  
 94  
 95  
 96  
 97  
 98  
 99  
 100



Силла в V—VII веках достигает окончательного сложения своей государственной организации. Большие успехи наблюдаются в области экономики и культуры. Особое значение приобретает в этот период военная знать, которая вступает в борьбу с консервативно настроенными представителями старой родовой аристократии. Укрепление политической власти военных способствовало установлению дружеских связей с Китаем, где в это время правила династия Тан (618—907). Этот союз с могущественной Танской империей дал возможность Силла поставить задачу объединения под своей властью корейских государств Когурё и Пэкче.

Вступив в военный союз с Китаем, государство Силла с его помощью подчиняет в 660 году государство Пэкче, а в 668 году, после длительной пятидесятилетней борьбы, — и Когурё. В дальнейшем, после захвата китайскими войсками Пэкче, когда проявились притязания Танской империи к захвату корейских государств, народ Пэкче выступил против иноземных завоевателей. После падения государства Когурё борьба народа Кореи против танских войск еще более усиливается. Перед угрозой захвата государства китайскими войсками народ Силла также вступает в борьбу с китайскими завоевателями. После изгнания китайских войск из Кореи к концу VII века происходит объединение страны, и Силла становится в VII—X веках единственным государством на территории Корейского полуострова, что привело к возникновению единой силлаской культуры и сложению в дальнейшем единой корейской народности.

Объединению страны способствовало и возвышение буддизма, который превратился в официальную государственную религию объединенного государства Силла. Большую роль в распространении религиозно-идеологических учений играло и конфуцианство. Ме-



стные политеистические культы отдельных племен, существовавшие на территории Кореи, хотя и потеряли прежнее значение, все же продолжали сохраняться в народных массах, а частично были восприняты и господствующими идеологическими учениями<sup>1</sup>.

В объединенном государстве Силла продолжали развиваться наука и искусство. Особенно больших успехов в VIII—X веках достигли математика и астрономия, активно развивавшиеся и раньше. В аристократической среде заметно выросло влияние китайской культуры. Китайская литература изучалась в Высшей государственной школе (Кукхак), что привело к созданию в Корее произведений на корейизированном китайском языке — ханмуне. Знатные юноши для получения образования направлялись в столицу Китая — Чанъань, в VIII веке Китай посещали многочисленные монахи-паломники, что также способствовало распространению в Силла китайской культуры.

Вместе с тем в этот же период появляются первые сочинения исторического и повествовательного характера на корейском языке, записанные китайскими иероглифами. В конце IX века составляются первые сборники корейских поэтических произведений и народных песен, представляющие ценный материал для изучения корейской культуры. В архитектуре и различных видах изобразительного искусства происходит дальнейшее развитие и освоение традиций, сложившихся в предшествующие века. Живопись, существовавшая в Силла, не сохранилась, но письменные источники сообщают о прославленном художнике VII века Сольго, который расписывал стены храма Хваннёнса, поражая всех совершенством своего мастерства.

## АРХИТЕКТУРА

От жилых построек этого времени ничего не сохранилось, кроме каменных оснований зданий в Кёнджу и других городах, но они пока еще мало исследованы. Письменные источники сообщают о строгой регламентации жилых сооружений, которые возводились согласно рангу и общественному положению хозяина дома<sup>2</sup>. Но часто этот строительный регламент нарушался, и, судя по письменным источникам, в Кёнджу возводились многоэтажные, богато украшенные дома знати.

Распространение буддизма и его все усиливающееся влияние вызывает по всей стране строительство многочисленных культовых



сооружений. В окрестности Кёнджу, среди живописных холмов и равнин, возникают ансамбли монастырей—Камынса, Пондокса и частично дошедший до нашего времени в своем первоначальном виде монастырь Пульгукса. Строгий и суровый облик пагод, существовавший в государстве Пэкче после его падения, продолжал некоторое время сохраняться в государстве Силла, но ко второй половине VII века окончательно сложился новый стиль каменных пагод, в котором сочетались приемы ранних кирпичных и деревянных сооружений данного типа.

Наиболее характерны для этого времени трехъярусные пагоды, сооруженные на массивном двухступенчатом основании, их верхние ярусы значительно меньше по своим объемам, чем нижние, а ступенчатые опоры (патчхимы) под карнизами сильно увеличены.

Главное архитектурное нововведение периода объединенного Силла в сооружении каменных ярусов пагод из двух монолитных блоков, в то время как в более ранних пагодах основной столб (оккэсок) и крыши ярусов возводились из нескольких отдельных камней. С VIII века каменные пагоды теряют прежнюю суровость. На верхней ступени пьедестала, а в отдельных случаях и на первом ярусе со всех четырех сторон помещают рельефы с изображениями буддийских божеств. Новым стало и сооружение перед главным храмом парных пагод. Одна из двух парных пагод монастыря Камынса сохранилась в уезде Вольсонгун (провинция Сев. Кёнсан). Она была построена около 682 года как памятник в честь объединения страны правителем Мунму-ваном<sup>3</sup>. Верхняя часть пагоды завершается небольшим кубическим выступом, как бы выходящим из основного столба, увенчанного высокой железной мачтой. При реставрации пагоды в 1961 году в нише кубического выступа был обнаружен бронзовый ковчег (сарира, кор.—сари) культового назначения<sup>4</sup>. В сарире обычно хранился «пепел будды» или другие ценные буддийские реликвии.

ил. 60

Пагода монастыря Камынса наиболее характерна по своим формам для раннего периода Силла. Ее четкие пропорции и изысканность контуров выступающих ярусов со слегка поднятыми углами и ритмичными ступенями опор (пачхимов) создают особую выразительность, усиленную игрой светотени.

Новый стиль каменных пагод, в формах которых сочетаются строительные приемы более ранних—деревянных и кирпичных,—



ил. 61 получил название «стиль пагод Силла». Свое яркое воплощение он нашел в пагоде, воздвигнутой в середине VII века в деревне Тхамни уезда Ыйсон (провинция Сев. Кёнсан). Она сооружена из мелких каменных блоков, которые подражают кирпичной кладке<sup>5</sup>. Тесно прилегающие друг к другу ступенчатые ярусы и патчхимы почти полностью скрывают столб пагоды с небольшим внутренним помещением, образуя оригинальный динамичный ритм контуров. Соотношение масс, их нарастание и постепенное сокращение создают впечатление легкости и гармонии.

ил. 62 Во второй половине VIII века в селении Тхапчонни близ Чхунджу (провинция Сев. Чхунчхон) была сооружена одна из наиболее высоких каменных пагод Кореи, достигающая в высоту около 18 м. Она стоит на широком основании, и ее постепенно сокращающиеся семь ярусов завершаются в верхней части венцом из лепестков лотоса, как бы вырастающих из шара и образующих «чашу для росы». Суровость и строгость ранних пагод с их четким выделением планов, как уже указывалось, сменяется в середине VIII века стремлением к большей пышности и декоративности; свидетельство тому построенная, как предполагают, в конце VIII века трехъярусная каменная пагода монастыря Вольгванса (провинция Сев. Кёнсан)<sup>6</sup>. Она возвышается на ступенчатом основании, верхняя часть которого украшена рельефами. Ее четырехугольные ярусы с сильно выступающими и слегка поднятыми по углам крышами постепенно уменьшаются кверху, смягчая вертикальность сооружения. Пагода завершается небольшим навершием. В нижней части столб пагоды также украшен с четырех сторон рельефами с изображением буддийских божеств.

ил. 63 Это стремление к новым формам, более пышным и торжественным, особенно ярко проявилось в Львиной пагоде (Саритхап) монастыря Хваомса (предположительно 754 год; уезд Куре, провинция Южн. Чолла). Львиная пагода по своим формам приближается к типу мемориальных пагод-ступ. Сочетание архитектурных и скульптурных форм в ее композиции — результат дальнейшего развития декоративности и все большего отхода от первоначальных традиций: простоты и строгости. Пагода состоит из массивного двухступенчатого основания, в нижней части которого по углам расположены фигуры каменных сидящих львов, решенных в несколько условной манере. Опираясь на лапы и как бы свирепо рыча, эти



львы поддерживают головами плоскую четырехугольную площадку, под которой находится фигура стоящего монаха. Площадка служит основанием для трехъярусной прямоугольной в сечении башни с постепенно уменьшающимися кверху ярусами в виде плоских плит с едва приподнятыми углами. Столб пагоды в нижней части и основание украшены рельефами с изображением буддийских божеств и небесных музыкантов.

От VIII века дошли до наших дней кирпичные пагоды около Андона (провинция Сев. Кёнсан). Среди них наиболее массивная семиярусная башня воздвигнута на каменном основании. Появление кирпичных пагод в Корее было обусловлено развитием связей государства Силла с Китаем, где в VIII—X веках возводились кирпичные пагоды. По своему облику пагода в Андоне близка к ступенчатой конструкции «Большой пагоды диких гусей» (Даяньта) в Сиане.

ил. 68

Среди храмовых ансамблей VIII века — периода наибольшего распространения буддизма в Корее — частично сохранился ансамбль монастыря Пульгукса (Монастырь царства будды), расположенный на лесистом склоне горы Тхохамсан, около Кёнджу.

Известно, что этот ансамбль со всеми постройками, которых вначале существовало около семидесяти, был сооружен по совету крупного государственного деятеля Ким Дэсона (701—774) в 751 году. Планировка его, согласно традициям, отличается четким, симметричным распределением главных зданий, следующих друг за другом по оси юг—север, и ряда других сооружений на склоне горы. Парадный вход в виде открытого павильона с колоннадой, играющей роль пропилеев, и главное здание — павильон Тэунджон, прямоугольный в плане, как и многие другие деревянные сооружения ансамбля, — сильно пострадали от пожара во время вторжения в Корею японских войск в 1592—1598 годах. В 1765 году парадный вход и павильон Тэунджон (Золотой зал) были восстановлены и по своему виду приближаются к дворцовым постройкам периода Силла.

ил. 67

В первоначальном виде из четырех сохранились две каменные лестницы — западная и восточная, ведущие из сада на высокую террасу храма, укрепленную каменной стеной. Каждая из лестниц состоит из двух маршей, искусно расположенных на двух уровнях. Западная лестница известна под поэтичным названием «Мост голубых (Чхонунгё) и белых (Пэгунгё) облаков», так как первоначаль-

ил. 69



чально рядом был мост, перекинутый через небольшой пруд, к которому она подходила.

Своеобразен для того времени конструктивный прием расположения вытесанных арок под площадками, что придает сооружению впечатление особой легкости. Опорные части под верхними маршами подражают деревянным конструкциям. Лестницы не имеют перил и лишь на площадках фланкируются высокими столбами с двух сторон. Это сооружение в целом свидетельствует о развитии строительной техники и освоении новых приемов зодчими Силла в VIII веке.

ил. 65 Перед главным храмом ансамбля, выходящим фасадом на юг, в западной и восточной сторонах двора от периода Силла дошли две замечательные каменные пагоды — уникальные памятники раннего зодчества Кореи. Западная монументальная гранитная пагода Соккатхап, достигающая 8,2 м в высоту, может служить классическим образцом типа пагоды-башни. Она была сооружена в середине VIII века и хорошо сохранилась до настоящего времени<sup>7</sup>. Пагода Соккатхап отличается простотой и четкостью конструктивных форм. Новыми являются массивные монолитные крыши со слегка приподнятыми углами, высеченные из целых каменных блоков, а не из отдельных частей, как у более ранних. Их патчхимы создают игру светотени, усиливая ритмичное движение масс кверху. Выступающие по углам столба и на основании узкие пилястры заимствованы из приемов деревянного зодчества.

ил. 66 Вторая пагода ансамбля Пульгукса<sup>8</sup>, Таботхап (Пагода сокровищ), стоящая на восточной стороне двора, оригинальна архитектурным замыслом и получила название «Матери всех корейских каменных пагод».

В верхней части пагода Таботхап завершается сложной конструкцией, форма которой повторяет священный бронзовый ковчег сарира<sup>9</sup>.

Архитектурная композиция Таботхап именно благодаря ажурной верхней части производит впечатление взлета легких масс и особой торжественности. Открытые ярусы, наполненные светом и воздухом, гармонично растворяются в пространстве широкого двора, обрамленного с двух сторон густой зеленью деревьев. Восхищает труд и мастерство каменотесов в тонкой обработке деталей из твердого гранита. Пагода Таботхап — дальнейший отход архитектурных



форм от прежней суровой простоты культовых сооружений V—VI веков.

Появление этих новых форм было обусловлено развитием экономики и культуры в объединенном Силла, а также возросшим в VIII—IX веках значением буддизма. Богатство монастырей, владевших большими земельными угодьями и дешевой рабочей силой, позволяло им сооружать в столице и в красивых местах вокруг нее ансамбли монастырей с множеством павильонов, располагавшихся один за другим по оси юг—север и разделенных обширными дворами с каменными пагодами и фонарями.

К IX веку относится сооружение в окрестности Кёнджу пагоды монастыря Чонхеса, которая выделяется своим архитектурным обликом<sup>10</sup>. Она возвышается на двухступенчатом пьедестале и состоит из прямоугольного помещения с массивными квадратными столбами, которое является первым ярусом. Из него как бы вырастает высокий ступенчатый, расширяющийся кверху патчим, поддерживающий тонкую каменную плиту крыши с выступающими краями, увенчанную башенкой в форме двенадцатиярусной пагоды, создающей плавный ритм в движении масс кверху.

ил. 70

В течение ряда веков в Корее сохранялись формы четырехугольных в плане пагод, напоминавших пагоды Китая периода Тан (VII—X века), но вместе с тем отразившие своеобразие корейского зодчества, его самобытные формы и богатство творческих замыслов.

## СКУЛЬПТУРА

В VII веке начинается развитие в Силла буддийской наскальной скульптуры, очевидно, возникшей как подражание скульптуре буддийских наскальных храмов Индии и Китая. Твердые гранитные горы Кореи не позволяли высекать пещеры в их склонах, хотя попытки к подобным сооружениям предпринимались еще в государстве Пэкче и в Силла до объединения страны. О попытках создания монументальной скальной скульптуры свидетельствует так называемая Долина будд (Пульгок) в горах Намсан, расположенных на юг от Кёнджу.

Наиболее ранней «пещерой будды» в период объединенного Силла называют нишу, вырубленную в гранитной скале близ селения Инованни<sup>11</sup>. По определению корейских исследователей, эта



ниша с рельефом была высечена в середине VII века. Создание рельефа, видимо, было связано с большими трудностями, так как фигура будды исполнена предельно просто<sup>12</sup>.

Более значительной по художественным достоинствам надо считать наскальную скульптуру конца VII века в Ёнджу (провинция Сев. Кёнсан), где в гранитной скале также высечена в высоком рельефе буддийская триада. Фигуру будды, сидящего на лotosовом троне, можно рассматривать почти как круглую скульптуру, так как голова будды целиком отделена от скалы. Все три божества показаны в свободных, тяжело ниспадающих до земли одеждах с остроконечными, волнистыми складками, которые выявляют округлость фигур и придают им пластичность. В самом характере этих изображений можно заметить влияние раннетанской скульптуры с ее вниманием к силуэту скульптурной массы и стремлением к передаче в лицах божеств жизненности и внутреннего духовного состояния.

Свидетельством непрерывных поисков нового скульпторами и зодчими Силла времени расцвета объединенного государства может служить сооружение единственного в мире искусственного буддийского пещерного храма Соккурам (Холм с каменной пещерой) около Кёнджу в 742—764 годах.

Как и Пульгукса, храм Соккурам был создан при участии Ким Дэсона. Его сооружению способствовала влиятельная буддийская секта Хваом, исповедовавшая учение будды Вайрочана.

ил. 71, 72

Соккурам был сооружен на вершине горы Тхохамсан, недалеко от описанного выше ансамбля Пульгукса. Первоначально на этом месте был создан храмовый ансамбль Сокпульса (Монастырь каменного будды), от которого до нашего времени сохранился лишь пещерный храм Соккурам — наиболее значительный и величественный памятник периода Силла. В сооружении этого уникального памятника нашла свое воплощение самобытность конструктивного решения. Он был построен целиком из гранитных блоков в склоне горы и после этого засыпан сверху землей, что несомненно имело связь с традициями собственных корейских строительных принципов и конструктивных решений. Зодчие храма могли вдохновиться замечательными архитектурными сооружениями ранних погребений Когурё, таких, как великолепная гробница в Анаке № 3 или Двухколонная (Ссанъёнчхон) около Пхеньяна; сведения об их сооружении могли передаваться мастерами из поколения в поколение.



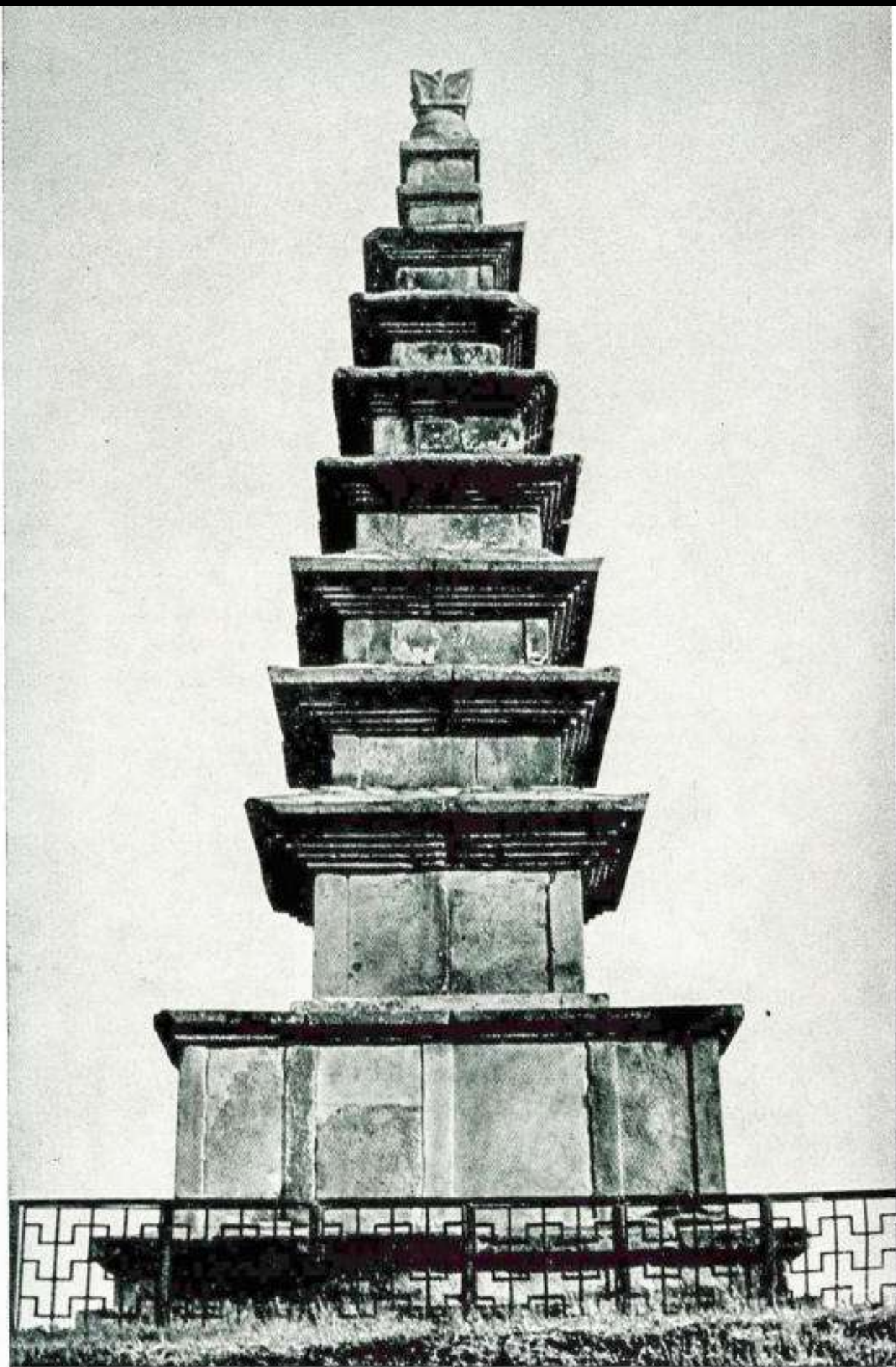


ПАГОДА МОНАСТЫРЯ КАМЫНСА  
Около 682 г. Провинция Сев. Кёнсан









ПАГОДА В ТХАПЧОННИ  
Вторая половина VIII в. Провинция Сев. Чхунчхон









ПАГОДА МОНАСТЫРЯ ХВАНБОКСА ОКОЛО КЕНДЖУ  
VII в.



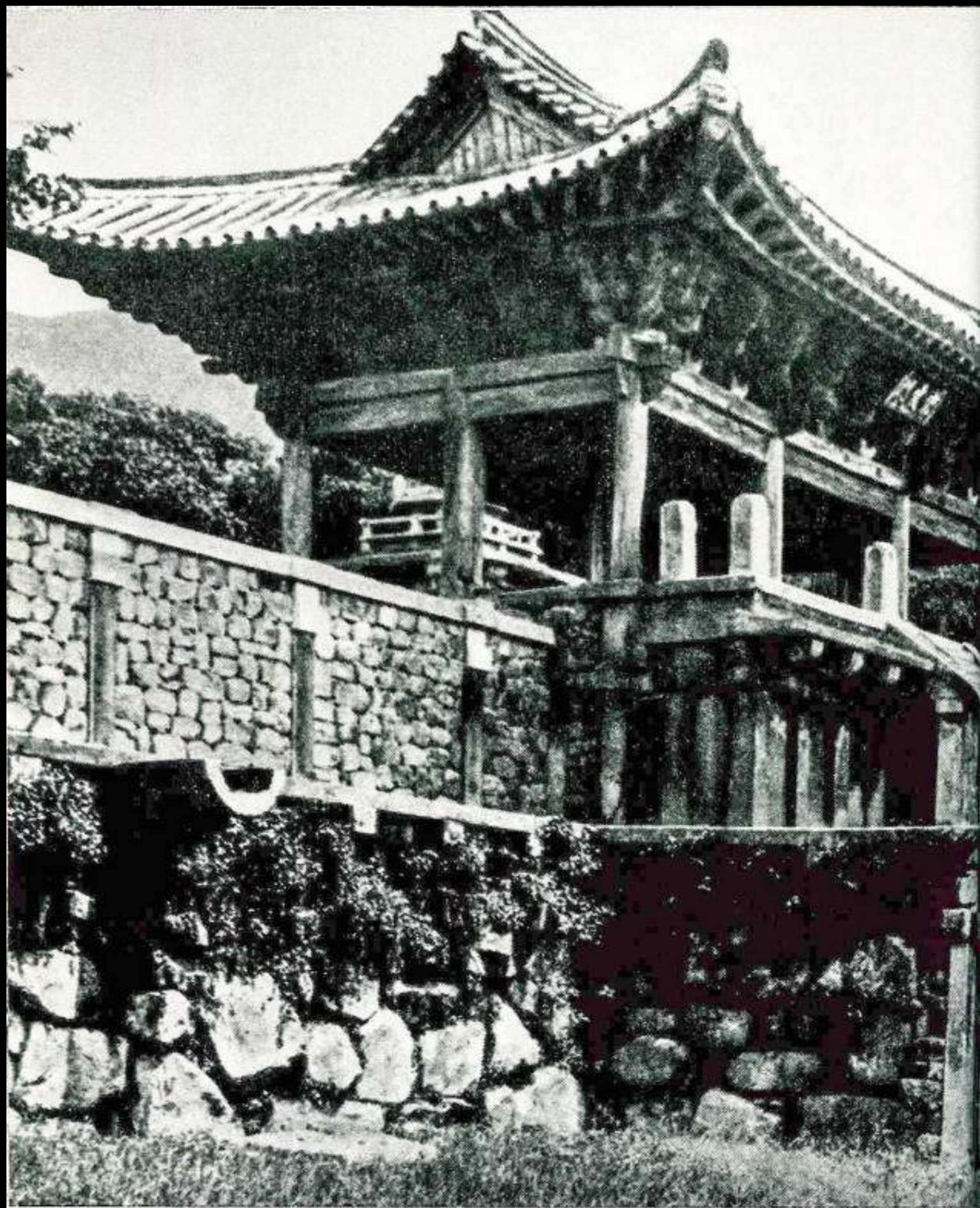




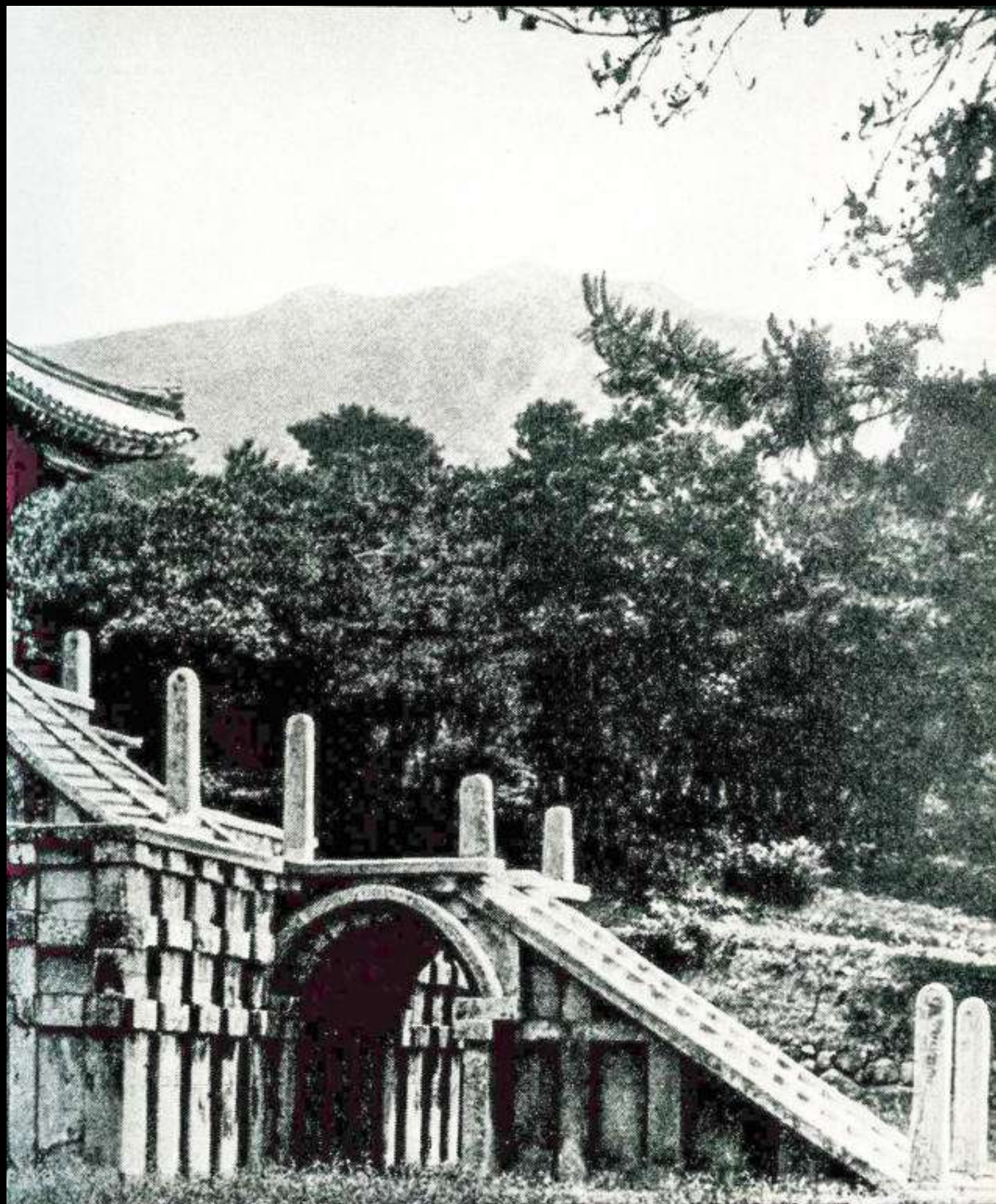


ТАВОТХАП. ВОСТОЧНАЯ ПАГОДА АНСАМБЛЯ ПУЛЬГУКСА В КЕНДЖУ  
Гранит. 751 г.



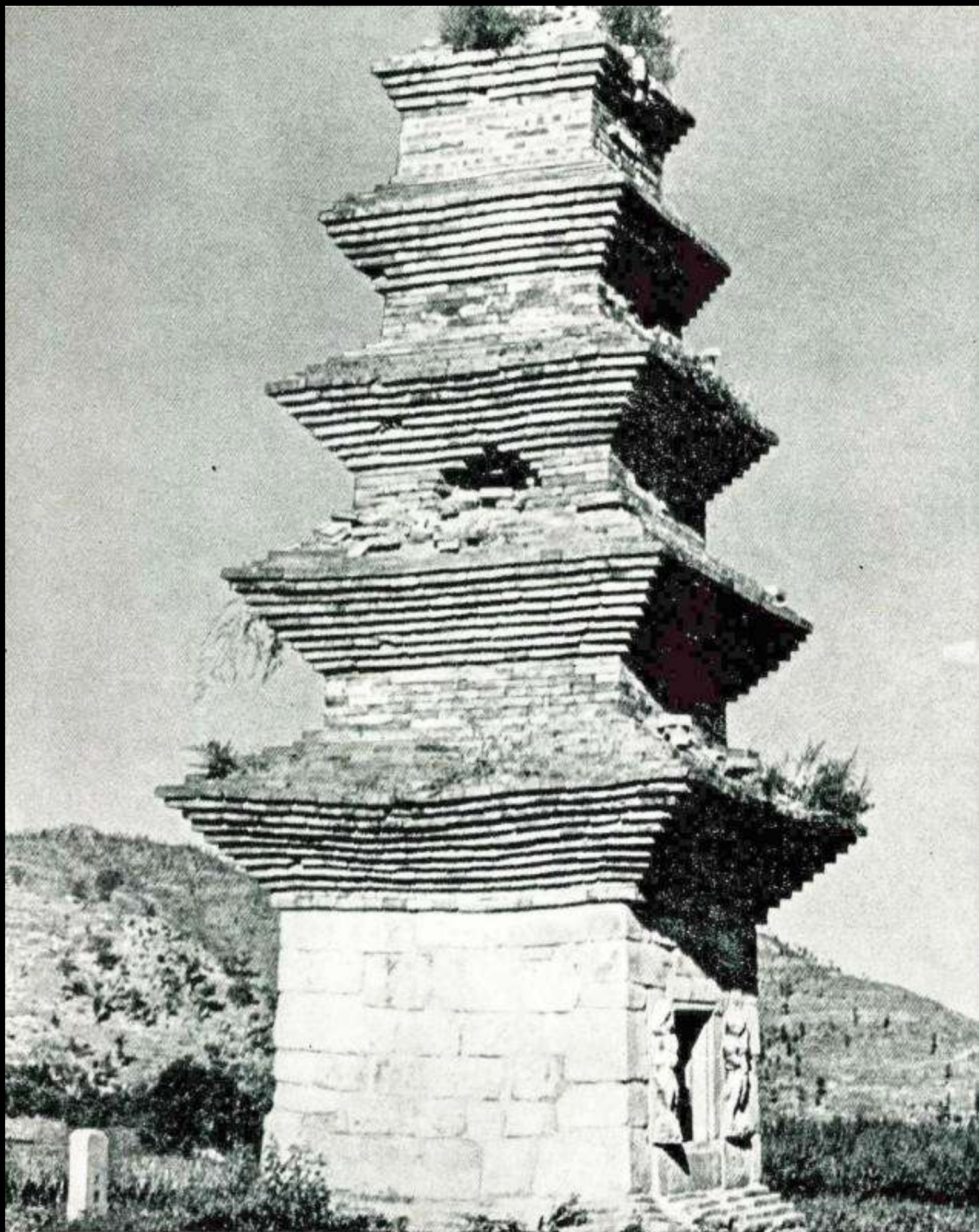






ПАРАДНЫЙ ВХОД В МОНАСТЫРЬ ПУАЬГУКСА В КЕНДЖУ  
751 г.



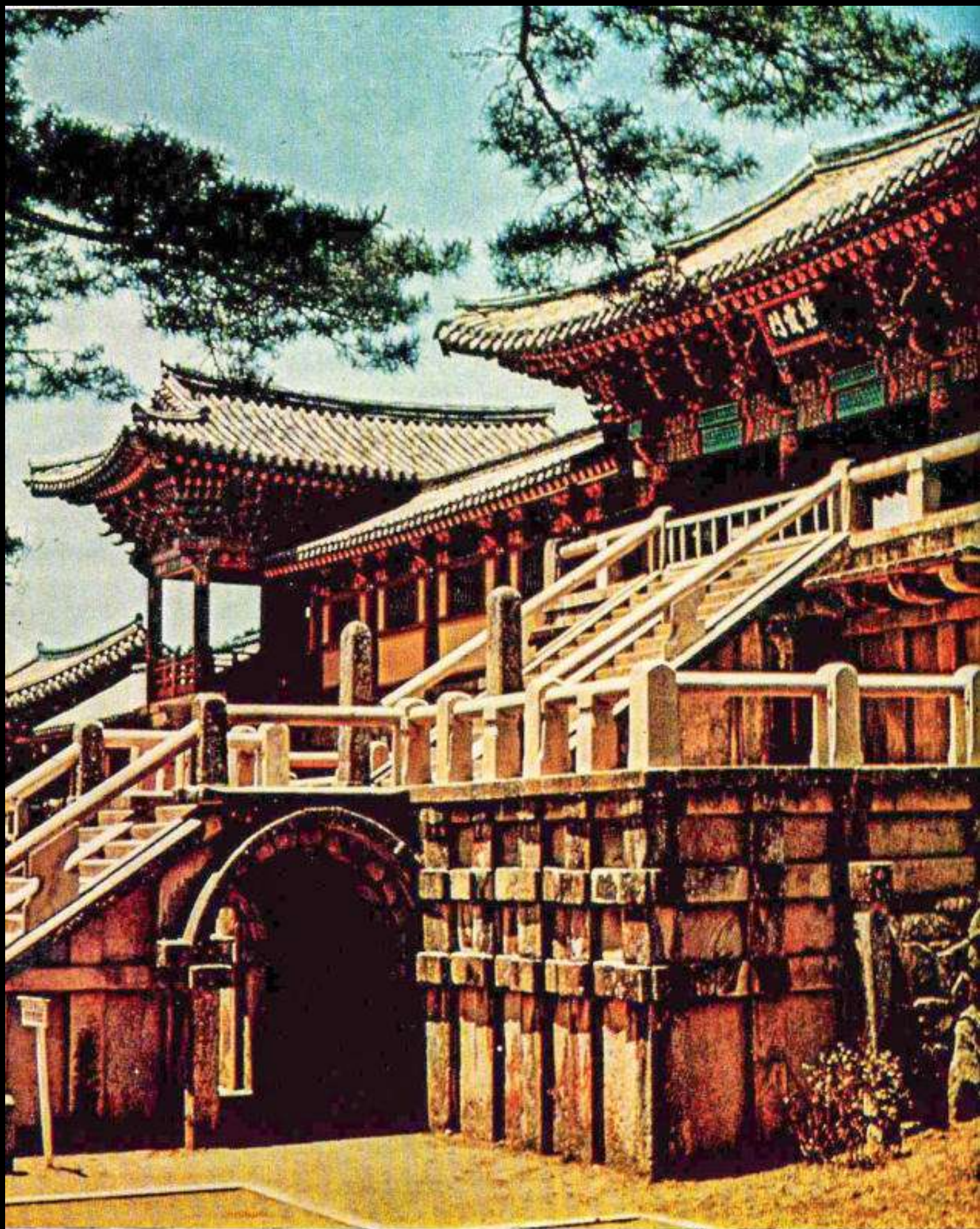






ПАГОДА МОНАСТЫРЯ ЧОНХЕСА В КЕНДЖУ  
Гранит. IX в.









ВХОД В КРУГЛЫЙ ЗАЛ ПЕЩЕРНОГО ХРАМА СОККУРАМ ОКОЛО КЕНДЖУ  
Гранит. VIII в.









ГОЛОВА БОДХИСАТТВЫ КВАНЫМ (АВАЛОКИТЕШВАРА)  
VIII в. Гранит







74, 75

БОЖЕСТВО ПОМЧХОН (БРАХМА)  
Горельеф пещерного храма Соцкурам.  
VIII в.



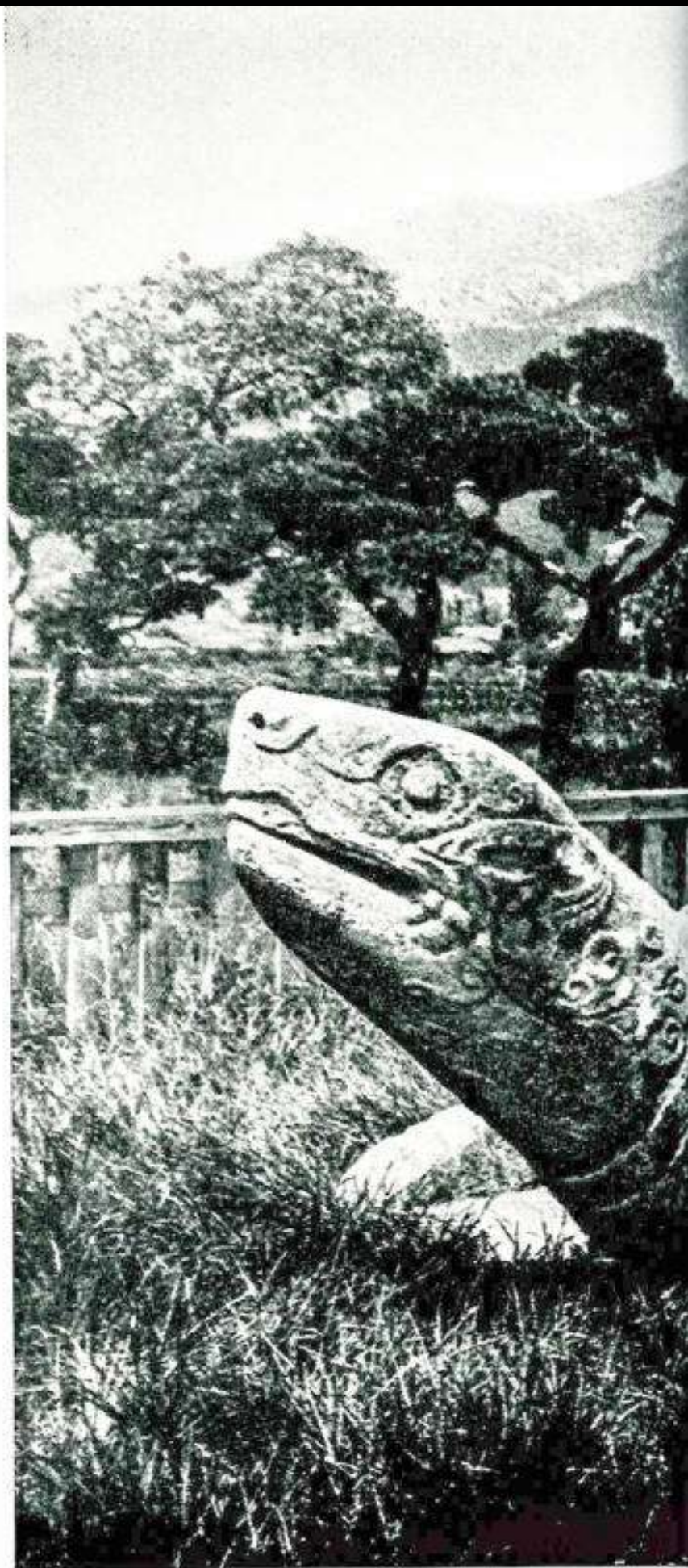
БОДХИСАТТВА МУНСУ-ПОСАЛЬ  
(МАНДЖУШРИ)  
Горельеф пещерного храма Соцкурам. VIII в.





БОДХИСАТТВА КВАНЫМ (АВАЛОКИТЕШВАРА)  
Горельеф пещерного храма Соккурам. VIII в.





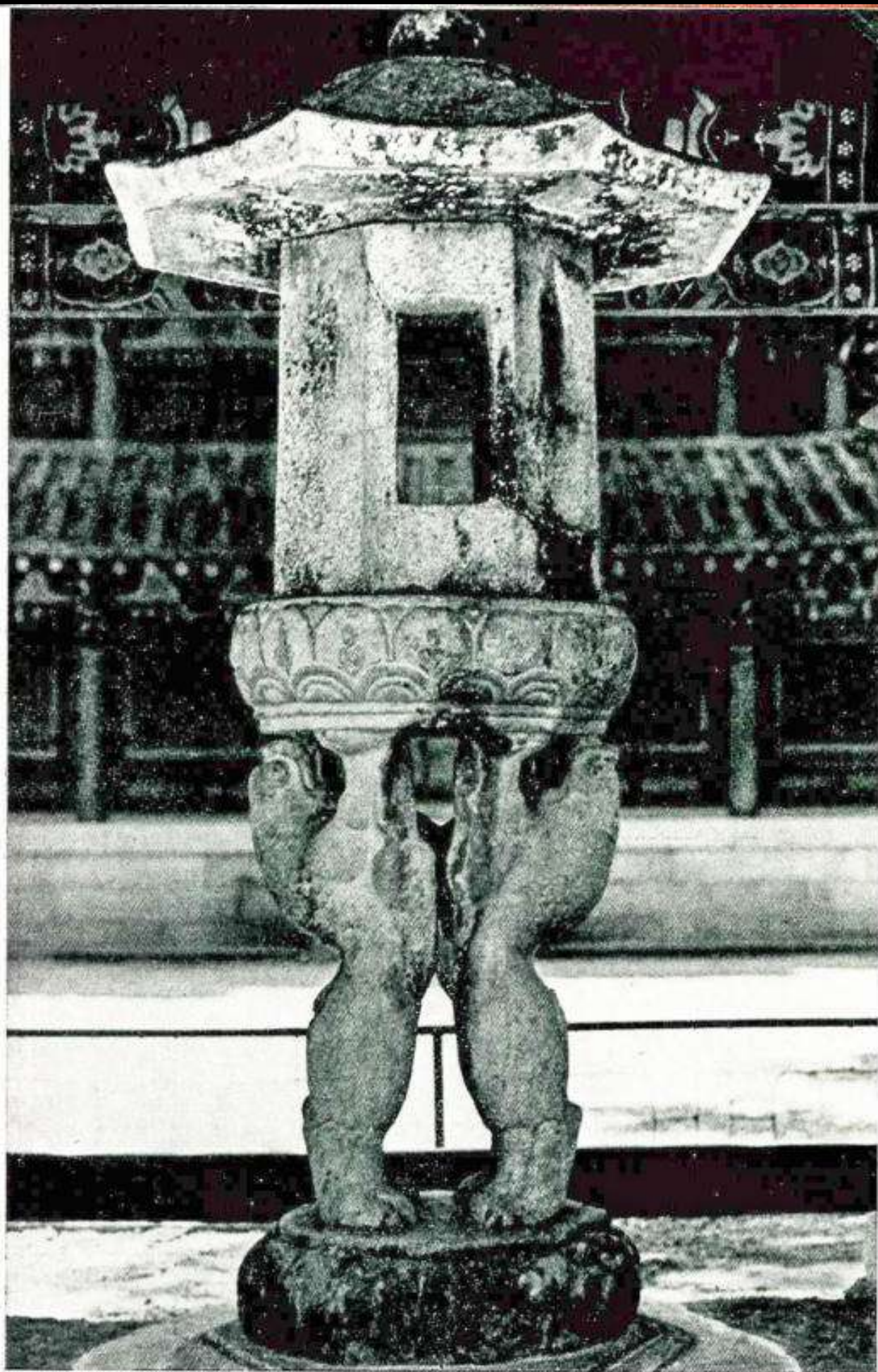




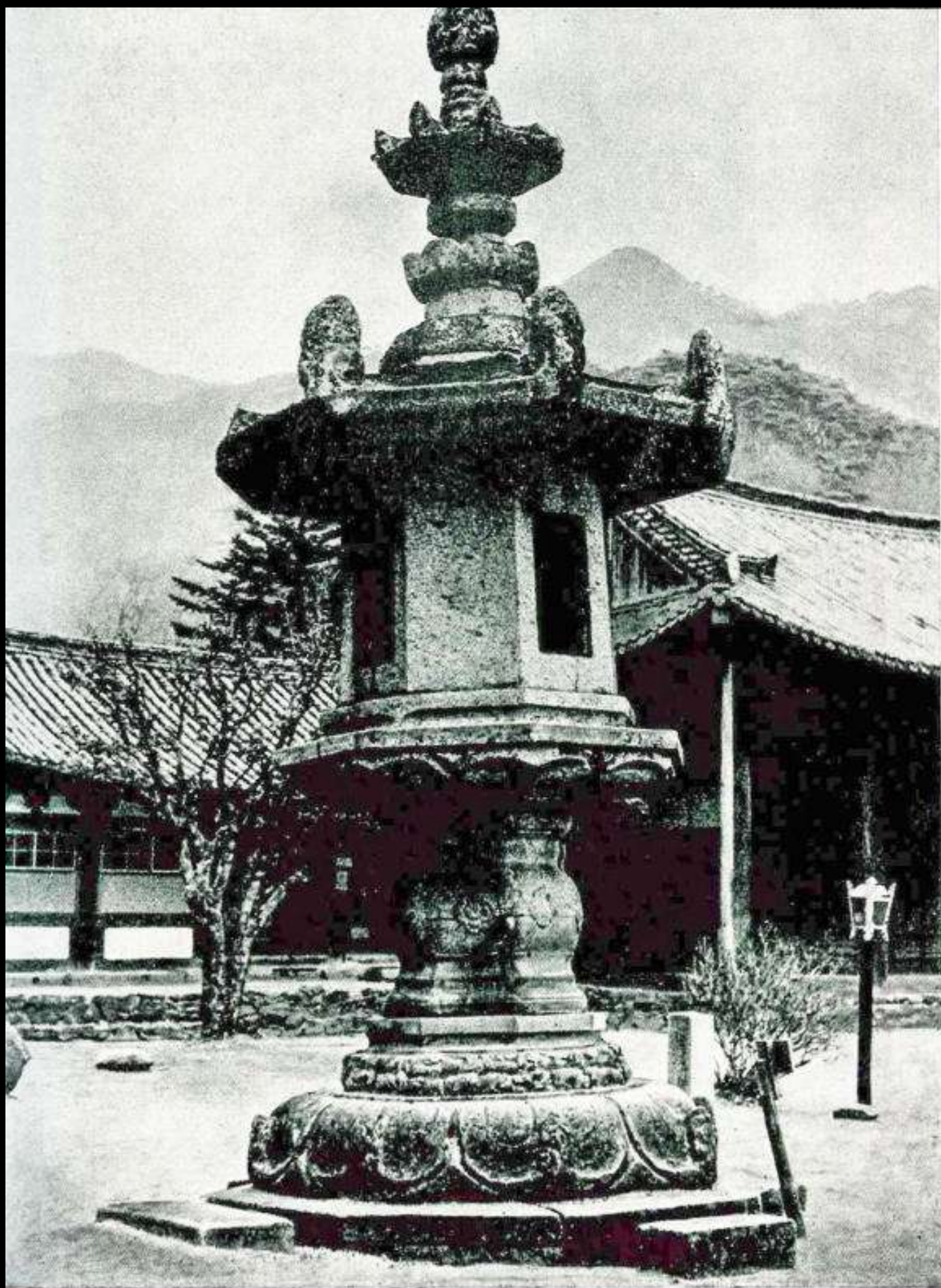
ЧЕРЕПАХА

Пьедестал для стелы на могиле Тхэджон Мурёль-вана около Кёнджу.  
Гранит. 661—662 гг.









КАМЕННЫЙ ФОНАРЬ МОНАСТЫРЯ ХВАОМСА  
VIII в.









ХРАНИТЕЛЬ ЮГА—ПИРЮРИ (ВРИДХАКА)  
Фрагмент. Бронза. Около 681 г.









МУЗЫКАНТША-АПСАРА  
Бронза позолоченная. Около 681 г.



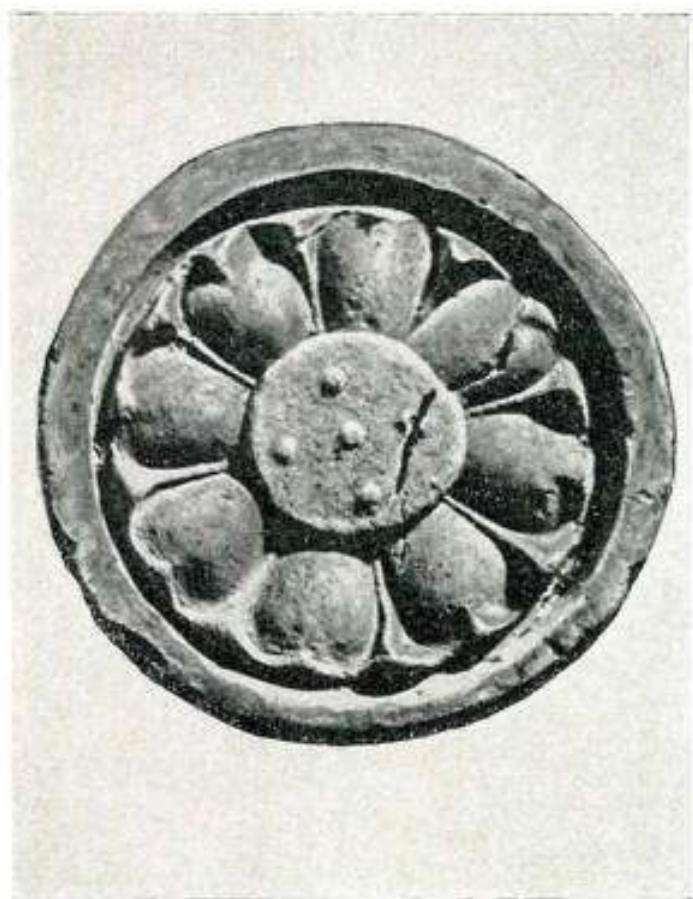






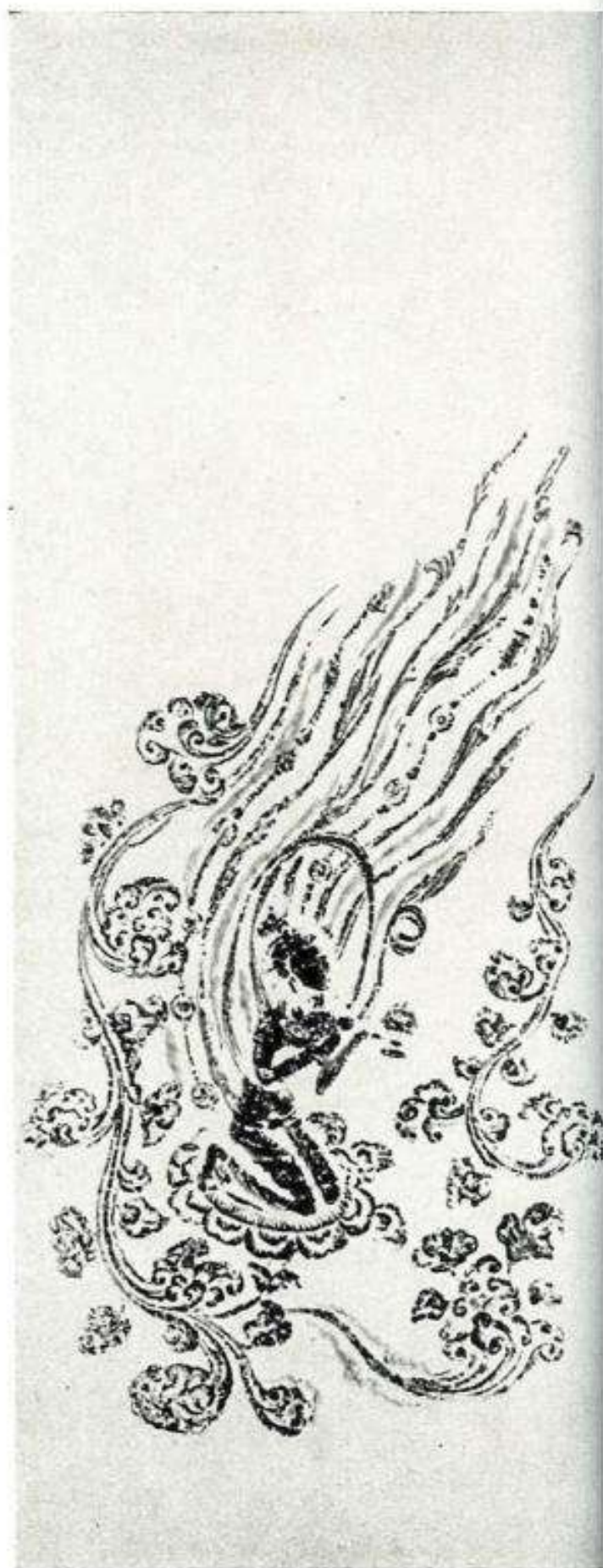
БУДДА-ВРАЧЕВАТЕЛЬ (ЯКСА-ЕРЭ)  
Бронза позолоченная. Начало VIII в.





86, 87, 88

КРУГИ-НАЛЕПЫ  
С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ЛОТОСА  
Начало IX в.



ЭСТАМПАЖ РИСУНКА  
С БРОНЗОВОГО КОЛОКОЛА VIII ВЕКА





УРНА ПОГРЕБАЛЬНАЯ  
Керамика со штампованным узором, зеленая глазурь. VIII в.









КРУГ-НАЛЕП ДЛЯ КРЫШИ С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ЖАБЫ И ЗАЙЦА  
VII—VIII вв.







Храм Соккурам<sup>13</sup> построен на принципах симметричной и уравновешенной композиции и является выдающимся памятником мирового значения не только по архитектурному замыслу, но и по своему скульптурному комплексу<sup>14</sup>.

Соккурам был открыт случайно в 1913 году, а отдельные его скульптуры были обнаружены позднее в щебне при входе в аванзал, который первоначально был под открытым небом. После ре-

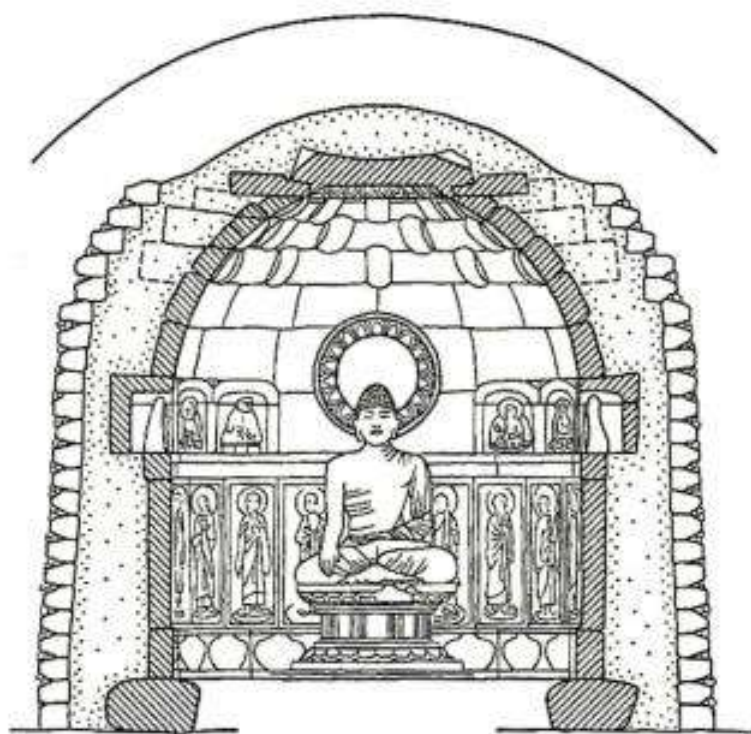


Рис. 3. Круглый зал храма Соккурам (разрез)

ставрации храма в 1969 году аванзал, играющий роль притвора, принял свой первоначальный вид и стал квадратным, тогда как до восстановления он был продолговатым в плане.

Художественный замысел и решение храма указывают на высокое, зрелое мастерство строителей, создавших такое купольное перекрытие, которое в течение тысячи с лишним лет выдерживает огромную тяжесть насыпанной поверх него земли. Если вспомнить, что погребения в Когурё IV—VI веков перекрывались обычно лишь ступенчатыми конструкциями из каменных блоков и форма подобного полусферического купола не была известна в Корее, то сооружение такого перекрытия в Соккурам—яркое свидетельство ог-



ромных достижений зодчих Силла, их умелых математических расчетов в решении конструктивных форм.

Стены залов и коридоров между ними украшены горельефами, высеченными в едином стиле на отдельных гранитных плитах, вставленных в стены. Традиция приписывает эти горельефы скульптору Кан Гонэмалю.

По сторонам аванзала и при входе на плитах симметрично расположены фигуры восьми небесных воевод и духов-драконов — чхолён пхальбу синджан (паривара), сопровождающие хранителей стран света. Они стоят фронтально в доспехах и накинутых поверх плащах и вооружены копьями; их лица передают индивидуальные особенности каждого, а головные уборы и прически указывают на принадлежность к различным странам. Против входа находятся рельефы с изображением в воинственных позах двух стражей дверей — инван (дварапала). Их фигуры с обнаженными торсами и подчеркнутой сильной мускулатурой полны силы и напряжения. Энергичные ракурсы корпуса, угрожающее выражение лиц и движения поднятых рук свидетельствуют о готовности к борьбе с врагами буддизма. Развешивающиеся концы шарфов и складок одежды на бедрах усиливают динамику этих воинов-хранителей.

В коридоре, соединяющем залы, с двух сторон находятся четыре рельефа с изображениями небесных правителей четырех стран света сачхонван (локапала), образы которых сложились в Индии и вместе с буддизмом достигли юга Кореи. Головы небесных правителей окружены слабо выступающими нимбами, а одежды окутывают слегка выступающие фигуры легкими складками.

Вход в главный круглый зал<sup>15</sup> фланкируется восьмиугольными гранитными колоннами, которые в верхней части соединены изогнутой аркой, высеченной в камне. Кругом по стенам зала расположено пятнадцать гранитных рельефов с изображениями трех наиболее почитаемых бодхисаттв — Мунсу-посаль (Манджушри), Похён (Самантабхадры) и одиннадцатиглавой бодхисаттвы Кваным (Авалокитешвары). Помимо того с двух сторон зала изображены два добрых божества Помчхон (Брахма) и Чесок (Индра), свидетельствующие о влиянии Индии. Десять наханов (архатов) — учеников будды, достигших просветления, — дополняют общую композицию. Над этими рельефами в десяти глубоких небольших нишах расположены фигуры сидящих дэва и бодхисаттв<sup>16</sup>.



Горельефы Соккурама по праву считаются замечательными произведениями каменной пластики Дальнего Востока. Они отражают стремление их создателей не только к передаче внешней выразительности образа, но, главное, к раскрытию его духовной сущности. По сравнению с более ранними изображениями в камне они отличаются пластичностью, ритмом движений и подчинены в своей композиции архитектурному замыслу комплекса.

Среди горельефов круглого зала особой тонкостью исполнения выделяется изображение одиннадцатиглавой бодхисаттвы Авалокитешвары, находящейся на стене против входа<sup>17</sup>. Божество стоит в свободной позе на цветке лотоса, прижимая к груди правую руку с сосудом, а опущенной левой с четками грациозно придерживает легкую ткань одежды, облегающей фигуру. Струящиеся складки платья, спадающего к ногам, и длинного шарфа создают округлость объемов, усиливают впечатление монументальности изображения. Полное женственное лицо с высоким разлетом бровей и узким разрезом полуоткрытых глаз полно выражения внутреннего величия и суровости, которая смягчена едва проступающей улыбкой.

ил. 76

Согласно буддийской легенде, голова Авалокитешвары от скорби за человечество при виде ада и мучений грешников раскололась на одиннадцать частей, из которых будда слепил ей кроме большой десять малых по размеру голов, образующих род венца, выступающего на фоне круглого нимба. Это изображение было одним из наиболее почитаемых корейцами и по праву считается уникальным памятником искусства Кореи.

Среди других выделяется своей изысканностью и чувством пластичности рельеф с фигурой бодхисаттвы Мунсу-посаль (Манджушри) — покровителя наук и знаний, изображение которого находится с правой стороны круглого зала.

ил. 75

Божество представлено в легком развороте корпуса влево, в то время как голова его, увенчанная высокой диадемой, повернута в профиль и открывает строгие правильные черты лица. Композиция рельефа показывает великолепное владение скульптурным объемом, которого достигли в VIII веке мастера Силла. Струящиеся складки легкой одежды, высеченной в граните с необычайной мягкостью и тонкостью линий, служат главным средством выразительности. С большой изысканностью передан скульптором также узкий шарф, свободно перекинутый через левую руку божества.



Пластичны также фигуры наханов (архатов) с левой стороны зала, как бы идущих один за другим и беседующих между собой. В этой группе хорошо передано чувство ритма и композиционной согласованности.

В рельефах Соккурама заметен отход скульпторов от прежней строгости и скованности в изображениях божеств к более жизненному и свободному стилю, главное внимание, как уже говорилось, обращается на передачу внутреннего состояния, выражения глубокой духовной силы и святости, что свидетельствует о влияниях китайской скульптуры периода Тан, проникавшей в Силла в VIII—X веках.

Наиболее значительна из круглых скульптур этого времени— ил. 72 статуя будды из светлого гранита, возвышающаяся под огромным куполом в центре круглого зала Соккурама<sup>18</sup>. Монументальная фигура будды, изображенного в состоянии глубокого покоя и самоуглубления, отличается строгостью пропорций и четкостью линий контура.

С исключительным мастерством передано выражение внутренней сосредоточенности в чертах полного лица с узким разрезом полуоткрытых глаз, смотрящих как бы внутрь себя. Высокие арки бровей подчеркивают выразительными линиями строгость лица, а небольшой нос и своеобразный рисунок плотно сложенных губ, на которых сохранились следы красной краски, свидетельствуют о корейском типе лица будды. Мощный торс с мягкими округлыми формами и плавностью линий силуэта окутан плащом, складки которого, свободно драпируясь, покрывают левую руку и сложенные крестообразно ноги, создавая плавный ритм круглящихся линий. Левая кисть руки, свободно и как-то расслабленно лежащая на сложенных у пояса ногах, показана в условном жесте (дхьяна-мудра— жест спокойствия, размышления и мира), а правая покоится на колене с опущенными к подножию пальцами (бхумиспарша-мудра— жест, призывающий землю в свидетели). Огромный круглый нимб с лепестками лотоса по краю расположен на стене позади головы, усиливая впечатление могущества и духовной силы. В величественном облике будды ощущается своеобразие корейской скульптуры с ее мягкостью текучих линий, благородной сдержанностью и обобщенностью форм. В спокойной канонической позе и в лице будды скульптор сумел передать внутреннюю гармонию и красоту.



Создание величественного подземного храма Соккурам было вызвано подъемом творческих сил народа в период объединения страны и сложения культуры корейской народности. К монументальной каменной пластике Силла принадлежат и статуи около погребений VII века, возникшие в Корее под влиянием китайских комплексов с аллеями духов (кит. шэнь дао), украшенных фигурами воинов, чиновников, животных, олицетворяющих почетную стражу около могилы.

Наиболее ранний памятник такого рода — мемориальное сооружение около Кёнджу на могиле первого правителя объединенного государства Силла Ким Чхунчху (Тхэджон-Мурель-ван) в виде черепахи — символа вечности и силы.

Огромная черепаха, высеченная в 661—662 годах из гранитного монолита, служила, как предполагают, пьедесталом для стелы, стоявшей ранее на ее спине. Ее монументальная фигура с сильно вытянутой вперед и слегка поднятой головой исполнена с удивительной строгостью и простотой, только тщательно обработанные лапы и украшенная растительными завитками голова в декоративно условном плане несколько смягчают эту суровость. На панцире, покрывающем спину, сохранилась нижняя часть стелы в виде шести извивающихся и переплетенных друг с другом драконов, поддерживающих жемчужное ожерелье. Фигуры драконов, олицетворяющих небо, выполнены в обобщенной манере и с трудом извлекаются глазом из общей массы. Это одно из лучших надгробных сооружений Силла, в нем раскрывается мастерство скульпторов, их понимание материала и умение разрабатывать тонкие детали.

ил. 77

В окрестности Кёнджу около погребения неизвестного правителя Силла, предположительно Мунму-вана (661—681), воздвигнуты четыре гранитные статуи военных и сановников. Фигуры решены, согласно сложившимся традициям, статичными, стоящими как бы в скорбном молчании около могилы. В отличие от других подобных статуй особое внимание уделено лицам, поэтому каждое создает впечатление индивидуального портрета. В выразительном, полном скорби лице сановника с закрытыми, глубоко сидящими глазами, как бы оплакивающего усопшего, есть иноземные черты: широкий нос и пышные густые усы не встречаются в Корее, что дает возможность предполагать о копировании скульптором какой-то статуи или даже выполнении лица иноземца с натуры.



По времени и манере исполнения (2-я половина VII века) эти статуи очень близки к фигурам погребения полководца Ким Юсина (595—673), которое расположено на западной окраине Кёнджу. Как и в китайских «аллеях духов», оно украшено двенадцатью монументальными каменными фигурами, расположенными у подножия погребального холма. Фигуры в виде воинов и чиновников с головами животных олицетворяют календарные циклы, принятые в странах Дальнего Востока (мышь, вол, тигр, дракон, заяц, змея, лошадь, овца, обезьяна, курица, собака, свинья). Эти статуи значительно отличаются от каменных изображений буддийских божеств того же времени. Они более монументальны и статичны, симметричные складки их одежд падают строго вертикально. Но, несмотря на ряд условностей, что было вызвано назначением этих фигур, в них с большой выразительностью передано живое человеческое начало, даже если это фантастические образы.

К достижениям каменной скульптуры можно отнести и небольшие фигуры божеств, стоявшие в буддийских храмах около Кёнджу. Там было открыто много невысоких гранитных статуй с тонкой обработкой деталей.

ил. 73 В Государственном музее искусства народов Востока в Москве хранится небольшой горельеф головы бодхисаттвы Кваным, высеченный из серого гранита, которая дает представление о высокой художественной культуре скульпторов Силла VIII века. Суровое, полное отрешенности лицо божества с полузакрытыми глазами и тонким носом поражает своей одухотворенностью, и, несмотря на скромные размеры (26,5 см высота), голова Кваным кажется величественной. Округлый овал лица божества подчеркнут высоко поднятой надо лбом прической, которая украшена диадемой с фигурой будды. Тонко и искусно высеченные черты лица и красиво уложенные пряди волос на голове позволяют говорить о руке большого мастера. Откол на задней стороне указывает, что голова, возможно, была отбита от горельефа. Это один из шедевров ранней корейской скульптуры, находящейся в Советском Союзе, памятник большого художественного значения.

К особому виду каменной скульптуры этого времени принадлежат и фонари, ставившиеся первоначально в храмах перед статуями будды как символ, олицетворяющий его учение. Позднее их стали сооружать во дворах перед входом в главный храм или в монастыр-



ских садах, где они украшали искусно созданные пейзажи. Каменные фонари специфической скульптурной формы встречаются только в Корее и являются самобытными памятниками, в которых гармонично выражен синтез архитектурных и скульптурных форм.

ил. 79

Один из наиболее старых каменных фонарей<sup>19</sup> исполнен в виде невысокого постамента, на котором два льва стоят на задних лапах во встречном положении, поддерживая передними круглое основание, украшенное лепестками лотоса, с покоящимся на нем невысоким восьмигранным столбом с двумя прямоугольными проемами и небольшим внутренним пространством для светильника. Тяжелая каменная крыша с большим выносом, защищающим огонь от непогоды, придает всему сооружению торжественный монументальный характер.

ил. 78

В конце VII века в скульптуре Силла под влиянием расширяющихся связей с Китаем и более глубокого знакомства со скульптурой периода Тан усиливается пластичность; строгие, порой натуралистические формы с подчеркнутыми сухими, острыми линиями сменяются более мягкими и свободными, еще сильнее проявляется стремление к передаче внутреннего состояния образа.

К числу скульптурных шедевров того времени принадлежит фрагмент большого серого кирпича с вытисненной в рельефе фигурой локапала — одного из четырех хранителей стран света<sup>20</sup>. Согласно письменным источникам («Самгук юса»), кирпичи были исполнены известным скульптором-монахом Янджи в 679 году.

ил. 80

На фрагменте сохранившегося кирпича изображен грозный воин в боевых доспехах, сидящий на спинах двух подвластных ему демонов и попирающий своими мощными ногами их распластанные на земле ноги. В левой руке локапала держит меч, правой опирается на свое бедро. Смелое решение позы, тщательная моделировка костюма, положение рук и сильных, широко расставленных ног — все это результат высокого мастерства скульптора.

Верхняя часть кирпича, где находилась голова локапала, не сохранилась. В фигурах демонов как-то особенно ощущается гибкость их согбенных тел, несущих тяжесть. Один из них дан в профильном положении с суровым, даже страшным лицом и поникшей головой, другой же, видимый в трехчетвертном повороте, с опирающейся о подножие рукой, выполнен с широко открытой смеющейся пастью. Пластичность и выразительность всей композиции, тонкое модели-



рование и умелое выявление планов в рельефе указывают на развитие нового, более реалистического направления в искусстве VII века.

Новые веяния заметны и в малой буддийской пластике VII—VIII веков, которая сохранилась в виде небольших фигур божеств, изготовлявшихся для алтарей храмов и богатых жилищ. Выдающимися памятниками этого вида скульптуры являются бронзовые фигуры четырех хранителей стран света, прикрепленные к стенам священного ковчега (сарира), открытого в 1961 году внутри пагоды Камынса.

Отлитые из бронзы плоские фигуры хранителей<sup>21</sup> в военных доспехах выполнены с большим мастерством. В этих мифических образах выражены сила и могущество хранителей света. С особой экспрессивностью передан хранитель Юга—Вридхака (кор. Пирюри) с «пылающей жемчужиной» в левой поднятой руке. Черты его лица—широкий нос и тонкие губы под густыми усами—указывают на его иноземный характер, пришедший в Корею из Китая, куда он проник с буддизмом из Индии. Можно также предполагать, что этот образ Вридхака сложился в Китае, восприняв черты фигур, выполненных в Центральной Азии.

По своей выразительности не менее значительна и фигура хранителя Востока—Дхрастра (кор. Таратха), стоящего на лежащей антилопе с алебардой в левой руке. Его лицо с выпученными глазами, несмотря на небольшие размеры, хорошо передает угрожающую напряженность чувств и могущество.

Среди произведений этого времени, отмеченных печатью новых веяний, проникавших в Силла, выделяются две небольшие статуэтки, открытые в бронзовом ковчеге, который хранился в каменной пагоде монастыря Хванбокса в Кёнджу и в настоящее время находится в Национальном музее Кореи в Сеуле. Обе отлиты из золота около 700 года в память победы Силла над Пэкче и Когурё<sup>22</sup>.

Золотой Амитабха или, вернее, Шакьямуни, как предполагают корейские исследователи, представлен стоящим на лотосовом пьедестале, закутанным в свободный монашеский плащ. Его правая рука поднята в условном жесте абхая-мудра, а левая естественно придерживает край плаща, как бы поднимая его. Голова будды слегка наклонена, так что хорошо видно его строгое, полное раздумья лицо с открытыми глазами. Торжественность и величие придает этой



небольшой статуэтке ажурный ореол (мандала), украшенный в центральной части рельефным цветком лотоса, окруженным лучами и языками пламени, знаменующим величие будды и свет его учения.

Более интересна пластической завершенностью вторая золотая фигурка будды Амитабхи, сидящего со скрещенными ногами в позе размышления (падмасана). Полное лицо будды с едва намеченной улыбкой, с тяжелыми веками и прямым узким носом указывает на корейские черты его облика. Правая рука поднята в жесте «абхая-мудра», а левая покоится на коленях. Прекрасно решены падающие на подножие складки одежды, они более пластичны и свободны, чем у предыдущей статуи, что позволяет отнести ее исполнение на несколько лет позднее. Позади фигуры великолепный ажурный ореол (мандала) с остроконечным нимбом украшен большим рельефным цветком лотоса, окруженным языками пламени и тонкими растительными побегами. Ореол и подножие статуи свидетельствуют о сохранении ювелирами Силла замечательных традиций, которые сложились в этом виде искусства в VI—VII веках.

ил. 84

Эта золотая фигура принадлежала в свое время правителю Хёсвану (годы правления 692—701-й) и после его смерти была пожертвована храму.

В конце VIII века свободная и жизненная трактовка статуй постепенно сменяется натуралистичностью и привычным для некоторых мастеров схематизмом. Но в отдельных произведениях этого времени продолжают сохраняться большое мастерство и следование лучшим традициям прошлого. К их числу принадлежит ряд крупных статуй, хранящихся в музеях Кореи, а также небольшие фигуры, среди которых широко известно изображение будды врачавателя Якса-ёрэ (Бхаясагуру)<sup>23</sup>. Фронтально стоящая фигура, с непропорционально большой головой и малыми ступнями ног, полна строгой торжественности и спокойствия. В левой поднятой руке будда держит чашу с лекарствами, а пальцы правой, опущенной книзу, придерживают конец монашеского плаща, который окутывает фигуру, открывая лишь обнаженную грудь. Крупное лицо с полузакрытыми глазами и прямым носом и очень длинными ушами не отражает внутреннего состояния божества, благодаря замкнутости оно кажется холодным, лишенным одухотворенности. С особой изысканностью разработаны складки плаща, ровными рядами полукружий окутывающие бедра и ноги будды, образуя по краям острый зигзагообразный

ил. 85



рисунок, однако игра складок декоративна и лишает фигуру подлинной непосредственности пластики VII—начала VIII века.

Сохранение лучших традиций прошлого можно видеть и в небольшой фигуре будды<sup>24</sup>, изображенного в состоянии самоуглубления. Свободные жесты его рук полны жизненности и покоя—черты, сложившиеся еще в пластике государства Пэкче.

Борьбу условных и реалистических течений в скульптуре позднего Силла можно почувствовать в женственной фигурке небесной музыкантши-апсары<sup>25</sup>, сидящей со скрещенными ногами на облаке, с музыкальным инструментом в руках (сейчас он утрачен). Свободная поза с легким разворотом корпуса, динамика, осязаемая в постановке головы и в жесте рук, отсутствие какого-либо схематизма— все это указывает на стремление к реалистической трактовке образа.

Но рядом с произведениями такого характера в IX веке появляются статуи, исполненные в условной манере, с застывшими лицами и каноническими жестами, в которых пластичность линий сменяется жесткостью форм и схематизмом.

Во второй половине IX века большое значение в Корее приобретает культ будды Вайрочаны (кор. Пиросана), олицетворявшего духовное начало будды и считавшегося первым из его проявлений, — так называемых дхияни-будд. Согласно буддийскому учению, истины учения будды Вайрочаны проникают всюду, подобно свету солнца, и соответственно этому статуи будды Вайрочана воздвигались во многих храмах, но большинство их не дошло до нашего времени. Наиболее известно подобное монументальное изображение в монастыре Пульгукса. Однако следует вновь подчеркнуть, что достигшая своего расцвета в VII—VIII веках буддийская скульптура Силла позднее уже никогда не поднималась до такого высокого уровня.

## ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

В VII веке в связи с распространением буддизма в погребальных обычаях Кореи происходят изменения. Тела усопших предаются кремации, и останки сохраняются в урнах. В могилах этого времени почти не встречаются художественные и бытовые изделия.

Среди немногих дошедших до нас произведений прикладного искусства мало изделий из золота: знать Силла предпочитала в этот



период посуду и украшения из серебра. Буддийские реликвии также изготавливались не из золота, а из позолоченной бронзы. Большим мастерством, тонкостью исполнения, богатством приемов декора отличается священный бронзовый ковчег (сарира) в форме квадратного ларца с высокой пирамидальной крышкой<sup>26</sup>. На ней с четырех сторон прикреплены фигуры четырех хранителей света, а также рельефные изображения цветов и листьев лотоса. В центре крышки возвышается «пылающая жемчужина». По сторонам ларца расположены в небольших нишах восемь паривара — божеств, обычно сопровождающих хранителей стран света. Фриз из лепестков лотоса у основания ковчега еще более усиливает торжественность и пышность декора, а также создает уравновешенность композиции, замыкая ее со всех сторон. Этот ковчег по праву считается уникальным произведением корейского искусства.

К VIII веку относится появление в Корее бронзовых колоколов для храмовых ансамблей, которые славились разнообразием и богатством декора. Многие из них, отлитые в период объединенного Силла, были вывезены в период Имджинской войны в конце XVI века в Японию, где их высоко ценили за звучность и великолепный художественный декор.

ил. 86

В отличие от китайских колоколов, подвешивающихся за петлю в форме фигуры дракона, корейские имеют еще дополнительно цилиндрической формы ручку «ю» вверху рядом с петлей, которая, как предполагают, создает особую вибрацию звука.

В китайских и японских колоколах декорация обычно состоит из горизонтальных поясов и острых выступов-шипов, корейские же украшены в верхней и нижней части поясами с цветочным орнаментом, а ниже верхнего пояса расположены квадраты с девятью выступами в виде цветов лотоса по три в ряд. Слегка расширяющиеся книзу колокола по двум сторонам украшены изображениями в легком рельефе музыкантов и лотосов. Огромный бронзовый колокол монастыря Пондокса<sup>27</sup> декорирован с двух сторон изображениями небесных музыкантов на лotosовых подножиях, держащих в руках курильницы и как бы устремляющихся ввысь. Динамика полета прекрасно передана развевающимися вокруг них лентами и длинными шарфами. Легкие и грациозные фигуры, окруженные клубящимися облаками, по манере исполнения напоминают фей на стене гробницы VI века в уезде Кансо. Между фигурами исполнена рельефная



надпись из тысячи четырехсот иероглифов и крупные медальоны в виде лотосов, по которым ударяют деревянным билом. Процесс литья такого огромного колокола требовал больших знаний и опыта при сравнительно примитивной технике. По преданию, в колоколе звучит голос дочери мастера, создавшего его: она была принесена в жертву и брошена в горы.

В погребениях Силла периода трех государств находят фрагменты лаковых блюд и шкатулок, расписанных красными, зелеными и белыми красками. Узоры этих лаковых изделий, преимущественно геометрического характера, плохо сохранились. Производство художественных лаков продолжало развиваться и после объединения страны, но эти изделия имеются лишь в японской сокровищнице Сесоин и до сих пор недоступны исследователям.

Значительное место в прикладном искусстве объединенного Силла, как и ранее, занимала керамика, чему способствовало наличие в Корее пластических глин, позволявших создавать изделия большого художественного значения. Как и в предыдущие века, продолжалось производство крепкостенных, прочных сосудов, богато украшенных штампованными узорами геометрического характера или изображениями клубящихся облаков и цветов среди растительных завитков. Иногда в декоре находятся фигурки людей и животных, искусно процарапанные от руки. Но самым значительным и важным для того времени было появление настоящей глазури, неизвестной керамистам Силла в период трех государств. Подобие глазури возникало на некоторых сосудах и ранее благодаря случайному попаданию золы на поверхность сосуда во время обжига или от плохого качества самой глиняной массы, но в VII веке появляется уже настоящая стекловидная глазурь, техника изготовления которой, возможно, была воспринята из Китая.

ил. 89

От этого времени сохранились погребальные урны из твердой серой «каменной массы» с толстыми стенками, простых спокойных форм, с высокими крышками, украшенные штампованными узорами в виде ромба, лотосов и четырехлистников. На оплечьях этих сосудов часто встречаются четыре маленькие ручки в виде голов животных. Обычно урны покрыты густой зеленой глазурью с оливковым оттенком, близкой к ранним селадонам «юэ» (III—IV веков) из китайской провинции Чжэцзян. В этот период между Силла и этой частью Китая существовали связи по морю.



В Музее дворца Токсугун в Сеуле находится сосуд VII—VIII веков из серой глины шарообразной формы, с крышкой на трех высоких изогнутых ножках, украшенный на тулове широким поясом из каннелюр. Такие сосуды предназначались для хранения пищи в домашнем обиходе. Как урны, так и эти сосуды—свидетельство самобытных форм и декора корейской керамики.

Сохранилась интересная модель домика из серой глины VII—VIII веков, с высокой четырехскатной черепичной крышей и с прямоугольным проемом входа. Исполненная с тонко проработанными деталями, модель дает отчетливое представление об архитектуре жилого дома периода Силла. Наиболее интересными керамическими изделиями этого времени являются узорчатые кирпичи и черепица, открытые в большом количестве в Кёнджу, которыми украшались дворцы, храмы и жилища богатых горожан<sup>28</sup>.

Изображения на кругах-налепах, завершавших нижний край черепичной крыши, значительно усложняются в VII—IX веках. Это особенно проявляется в рисунках цветов лотоса, которые в этот период изображаются с шестнадцатью и тридцатью двумя лепестками.

ил. 87, 88

В Национальном музее Кореи в Сеуле находится круглый серый налп из Кёнджу с изображением жабы и зайца около кувшина (VII—VIII века). Животные расположены на плоскости круга. Несомненно, мастера подобных украшений восприняли большой опыт керамистов Пэкче и Когурё, славившихся созданием узорчатых черепиц и кирпичей. Для нижнего края крыш в Силла применяли помимо кругов еще два вида черепицы. Одни из них изготовлялись в форме плоских полудисков, другие в виде слегка искривленных в сечении узких полос с цветами, растительными завитками или феями, летящими среди облаков. В Национальном музее Кореи в Сеуле имеется редкий образец черепицы из серой глины, служивший украшением конька крыши<sup>29</sup>.

ил. 91

Можно предполагать, что подобная маска должна была по замыслу скульптора защитить жилище от пожара, злых духов и всяких несчастий.

ил. 92

Из письменных источников известно о развитии в VII—IX веках ткачества и вышивки. Шелковые парадные одежды периода объединенного Силла богато украшались вышивкой цветными шелками и золотой нитью: узоры и изображения были строго регламентированы и исполнялись согласно рангу и положению хозяина.



В VII—IX веках, когда шел процесс образования корейской народности, все виды искусства достигли высокого художественного уровня, чему способствовало прекращение войн и подъем в стране производительных сил.

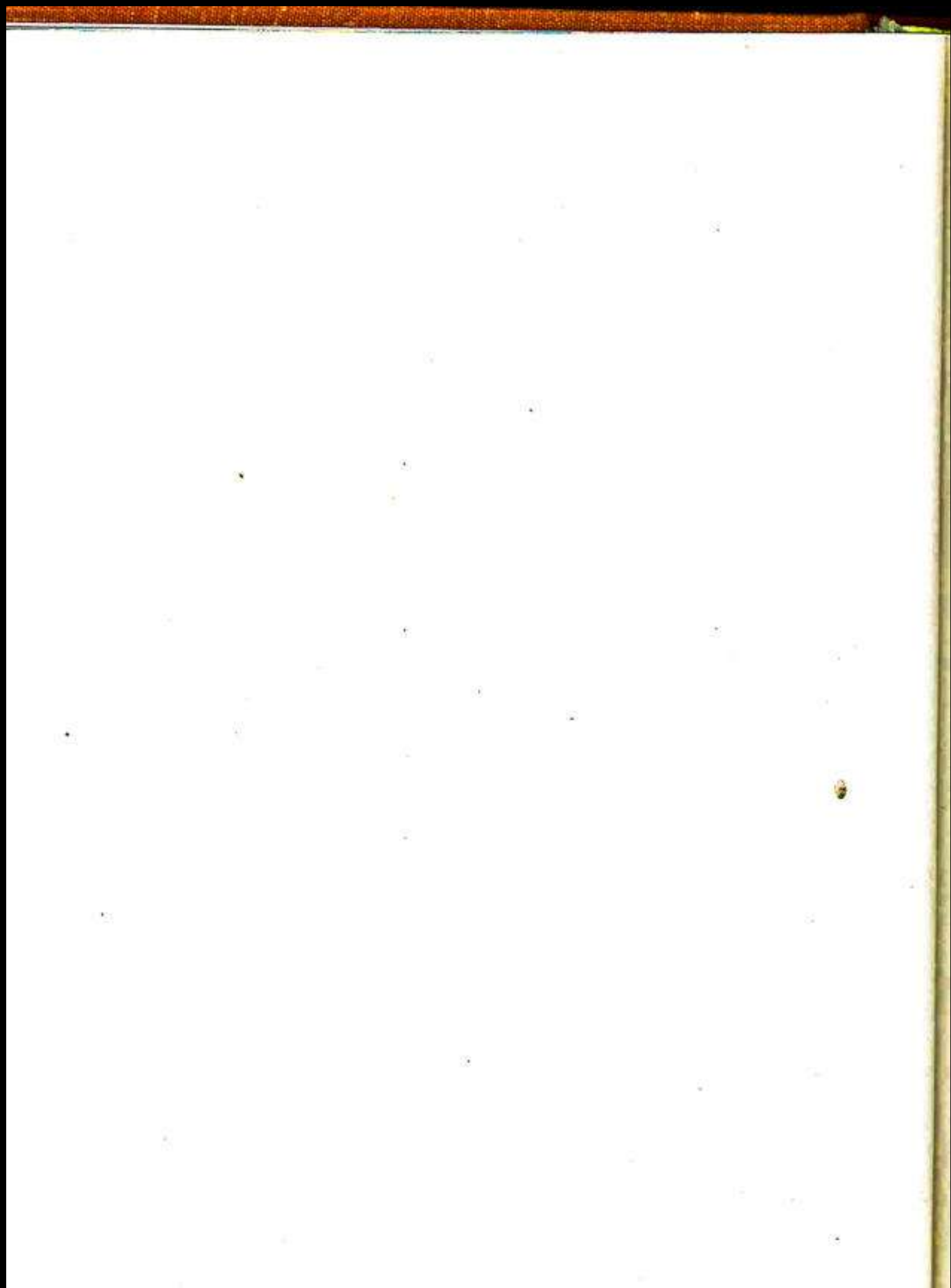
Традиции, сложившиеся в VII—X веках, продолжали развиваться и в течение последующих веков. Но в конце IX века в государстве Силла начались волнения, вызванные недовольством земледельцев и частью феодалов надельной системой. Эти волнения поддерживались и буддийской церковью. В результате страна вновь распалась и возникли два новых государства—Хубэкче (Позднее Пэкче) и Тхэбон.



# ИСКУССТВО КОРЕ

НАЧАЛО X—XIV ВЕК







Стремление представителей феодальной знати к захвату надельных земель и превращению их в свою собственность привело к созданию в стране ряда независимых областей, которые вели междоусобную борьбу за захват власти. Однако в восточной части страны еще сохранялась территория под властью Силла.

В конце IX века из среды крупных феодалов на политическую арену выступил один из военачальников государства Тхэбон—Ван Гон (877—943); используя ослабление Силла, охваченного народными восстаниями, он сумел подчинить себе центральную часть Кореи и в начале X века заставил ряд крупных феодалов признать свое политическое и военное главенство. В 918 году Ван Гон объявил свои владения государством Корё (сокращение от Когурё), откуда, видимо, и происходит европейское название страны—Корея. В 935 году последний правитель Силла отрекся от престола в пользу Ван Гона, а после завоевания в следующем году государства Хубэкче единство страны было восстановлено. Столицу государства Корё перенесли в город Кэгён, позже переименованный в Сондо (ныне город Кэсон), расположенный в долине у подножия гор.

Для укрепления власти и большей централизации государства после объединения страны Ван Гон произвел перераспределение земель и в какой-то степени облегчил положение крестьянства, сняв недоимки и налоги. В этот период особенную роль стали играть буддийские монастыри, получившие значительные земельные угодья от Ван Гона. Правители Корё стремились к централизации власти, что обеспечило их победу над киданями. В X веке кидани основали государство Ляо на севере Китая и трижды нападали на государство Корё, пытаясь подчинить его своей власти. Благодаря сплочению народа вторжение киданей в 993 году было отбито, но эта война



заставила укрепить границу и построить ряд крепостей. Еще в 918 году была укреплена и древняя столица Когурё город Пхеньян, который был переименован в Согён (Западную столицу — одну из трех «малых столиц»), после чего город приобрел значение не только сильной крепости, но и крупного политического и культурного центра.

В 1011 году народ и армия Корё вновь одержали победу над киданями, которые, хотя и достигли столицы Кэгён, подвергнув ее разрушению, но затем были вынуждены отступить. Снова были возведены защитные стены на севере страны, но это не помогло предотвратить нового вторжения киданей в 1018 году, и на этот раз, однако, потерпевших поражение благодаря мужеству и героизму корейских войск. Победа над киданями способствовала утверждению централизованного государства, укреплению его экономики, росту его национального самосознания и созданию культуры, продолжавшей замечательные традиции искусства периода объединенного Силла.

Территория государства Корё значительно расширилась, на северо-западе возникли новые поселения, в городах развивалась торговля. Столица Кэгён в XI—XII веках стала крупным внутренним рынком. С XI века усилились торговые связи с Китаем, Японией и Ираном. Корабли с юга Китая привозили узорчатые шелковые ткани, великолепный фарфор, свитки живописи, а также кисти, бумагу, тушь и конфуцианские книги. Из сунского Китая в Корею приезжали ученые, монахи, доктора и ремесленники<sup>1</sup>. Гибкая политика Корё и его дружественные отношения с государствами Китая (эпоха Пяти династий; 907—959) и сунским двором (960—1279) способствовали развитию культуры. Были восстановлены многие ремесла. Как и в период правления Силла, славились изделия керамистов и замечательных ювелиров, нередко выезжавших за пределы страны к чжурчжэньскому вождю по его просьбе. Существовало ведомство по производству украшений для двора. Однако продолжавшиеся междоусобные распри среди представителей крупной феодальной знати за захват земельных угодий, владевшие большими землями и имевшие свои воинские отряды буддийские монастыри вновь привели страну в XII веке к упадку.

В XIII веке в Корё вторглись монголы. Несмотря на упорную борьбу корейцев, длившуюся около сорока лет, монголам удалось установить свое господство, и почти восемьдесят лет (с 1259 года) страна находилась в вассальной зависимости от монгольской дина-



стии Юань, правившей в Китае. Завоеватели угнетали народ Корё, разграбили города и селения. Сельское хозяйство и ремесла пришли в упадок. Многие памятники архитектуры — дворцы и храмы — были превращены в руины. Только в середине XIV века корейское правительство при поддержке народа снова начало борьбу против чужеземного ига, воспользовавшись ослаблением династии Юань, вызванным сильным сопротивлением угнетенных народов. Эта борьба увенчалась освобождением Корё от монгольского ига.

\* \* \*

Развитие экономики в начальный период правления государства Корё способствовало расцвету культуры во второй половине XI — начале XII века.

В 990 году в Кэгёне была открыта первая публичная библиотека, чему предшествовало бурное развитие книгопечатания, сначала ксилографическим способом с деревянных досок, а с 1234 года наборным металлическим шрифтом. Это дало возможность еще более увеличить издание книг, главным образом буддийского содержания, а также конфуцианских классиков. В XII веке появился знаменитый труд Ким Бусика «Исторические записи трех государств» («Самгук саги»).

Большой вес приобрел буддизм, ставший государственной религией. Его распространению в широких массах способствовало образование буддийских сект, среди которых особое значение приобрели секты Чхонтхэджон (Небесного величия) и Сон (кит. Чань, яп. Дзэн) со своим доступным для всех учением о самосозерцании как пути просветления. Приверженцы этой секты не разрешали украшения храмов, отрицали возможность изучения буддийских доктрин по книгам. Они призывали верующих к уединению, через постижение явлений природы достигнуть просветления духа и познания правды окружающего мира. Это учение нашло свое отражение и в искусстве государства Корё.

Постепенно наряду с буддизмом и конфуцианство становилось господствующей идеологией. По примеру Китая были установлены государственные экзамены для получения различных должностей чиновниками, основанные на изучении конфуцианских книг по философии и истории. Большую роль конфуцианство стало играть в образовании. Его последователи проводили контроль в школах, а в круп-



ных центрах страны были открыты частные конфуцианские школы по образцу китайских для сыновей феодальной знати. Но особое значение получило в этот период сунское неоконфуцианство, представителями которого в Корее были Чон Доджон и другие последователи китайского мыслителя Чжу Си (1130—1200), выступавшего против буддизма с позиций ортодоксального конфуцианства и отражавшего взгляды, распространенные среди мелких землевладельцев.

Наряду с буддизмом и конфуцианством в Корее в этот период распространяется древнее учение о пяти космогонических элементах и двух противоположных силах природы<sup>2</sup>.

## АРХИТЕКТУРА

Памятники архитектуры и искусства XI—XII веков, сохранившиеся до наших дней в различных областях страны, — яркие свидетельства дальнейшего развития традиций, сложившихся в период Трех государств.

Особое значение приобрела фортификационная архитектура. Неоднократное вторжение киданей, чжурчжэней и монголов заставляло корейцев сооружать крепости, возводить каменные стены и земляные валы в северных пограничных областях. Пример монументальности этих сооружений — оборонительная каменная стена протяженностью более 500 км. Она была сооружена вдоль северной границы в 1011 году, после победы над киданями<sup>3</sup>.

Градостроительные принципы, сложившиеся с учетом природных особенностей Корейского полуострова с его неровной гористой поверхностью, пересеченной бурными реками, были иные, чем в Китае и Японии, где города располагались на равнинах и возводились по строго симметричному осевому плану.

В Корее природные условия не позволяли замкнуть город, как в Китае, в четырехугольник стен с решеткой перекрещивающихся улиц, расположив его точно по странам света. Корейские зодчие и строители должны были искать иные решения и идти собственным путем при строительстве столиц и городов, учитывая, что здания не могли располагаться по оси юг—север. И они добивались того, что ансамбли дворцов и храмов удивительно хорошо вписывались в окружающий их пейзаж, как бы составляя с ним неразрывное целое.



Старая корейская архитектура из-за частых войн и пожаров почти вся погибла, но представление о ней могут дать изображения дворцов и храмов в стенописи того времени, а также позднейшие реконструкции исторических зданий, довольно точно передающие характер сооружений.

Главным строительным материалом служили местные породы дерева мягкой структуры, но для возведения крепостных сооружений и пагод использовались гранит и кирпич.

В основе строительной техники, разработанной уже в древности, лежала стоечно-балочная система, при которой конструкция кровли опиралась на столбы через систему особых кронштейнов — тугонов, служивших для рационального распределения давления крыши, выступавшей над стенами. Стены зданий не играли функциональной роли, а служили легкими перегородками с ажурными решетками, затянутыми тонкой белой бумагой и пропускающими свет во внутреннее помещение. Легкие перегородки из плотной бумаги быстро переносились в любое место интерьера и изменяли в случае необходимости его планировку. Конструкции кровли в X веке обычно закрывались кессонными потолками, а в поздний период Корё под влиянием архитектуры Южного Китая получил распространение новый стиль «чусинпхо» с открытыми кронштейнами и кровлей.

ил. 93

Полы парадных зданий мостили кирпичными плитами или покрывали особой промасленной бумагой, что являлось особенностью корейской архитектуры.

Парадные здания в форме прямоугольных одноэтажных павильонов возводились на высоких гранитных основаниях, причем использовался камень различных оттенков. Черепичные крыши серого цвета с большими выносами скрывали в тени фасады зданий, летом защищая от солнца, а зимой позволяя проникать низко скользящим солнечным лучам через ажурную часть стены внутрь здания. В отличие от китайских зданий, которые обычно вытянуты по горизонтали, корейские парадные павильоны более высокие.

Цвет в архитектуре Кореи не имел того значения, как в Китае, где красочный акцент создавали яркая черепица дворцов и храмов, а также пышно расписанные архитравы и балки под выступающей крышей. Отдельные интерьеры и наружные стены парадных зданий Кореи иногда украшали живописью, но наибольшее значение приобретала самодовлеющая красота самого материала. Дерево в ин-



терьере полировалось, что давало возможность видеть рисунок его структуры, любоваться оттенками ценных древесных пород.

В Корее уже в период Корё была создана и получила широкое распространение своеобразная система отопления «ондоль», с трубами дымохода, которые проходили под полом и обогревали здание во время топки печи.

Самобытность корейской архитектуры можно видеть и в ряде других деталей, например в разнообразии кронштейнов (тугонов), которые иногда выглядят как произведения деревянной скульптуры. В их решении особенно ярко выступает богатство народной фантазии с неповторяемостью форм и приемов, созданных неизвестными строителями дворцов и храмов.

Большие дворы, разделявшие в Китае отдельные павильоны ансамблей дворцов, храмов и богатых жилищ, располагавшихся друг за другом по оси, в Корее имелись только в ансамблях общественного назначения. Обычные богатые жилища, состоящие из ряда зданий, окружались садами: их асимметричное расположение часто было обусловлено холмистой местностью. Все это вело к нарушению строгой симметрии городской планировки, в отличие от Китая, где каждая городская усадьба обычно замыкалась в прямоугольнике своих стен.

При основании столицы Корё Кэгёна градостроители должны были идти по пути сложных решений. Этот город, расположенный в центре страны, строился в холмистой, пересеченной местности, и его объемно-пространственная структура не могла создаваться по строгому плану. Дворцовые и храмовые ансамбли, располагавшиеся на холмах, были замкнуты асимметрично окружавшими их стенами.

В новой столице не существовало прямых улиц, характерных для дальневосточных городов. Извилистая городская стена замыкала столицу, частично проходя вдоль подножия горы Сонаксан.

За время пятивекового существования Кэгён дважды подвергался разрушению и ограблению во время нашествий киданей и монголов. Многочисленные здания дворцов и монастырей того времени погибли в пламени пожаров. До наших дней сохранялись монументальные гранитные основания и каменные лестницы дворца правителей Манвольдэ (Дворец полной луны), частично разрушенные во время войны в 1952 году.



В исторических хрониках сохранились описания великолепного дворцового ансамбля Ван Гона — Манвольдэ, который был сооружен в восточной части на склоне горы Сонаксан и возвышался над городом<sup>4</sup>.

Судя по описанию, главный павильон Хвегён на высоком каменном стилобате фланкировался двухэтажными зданиями, служившими для гостей. Они были окрашены в красный цвет, что, очевидно, придавало особую выразительность центральной части комплекса. Широкая, мощенная камнем дорога вела от главных ворот Хвегён к этим зданиям и заканчивалась парадной трехмаршевой лестницей. Известно также, что в дворцовом ансамбле существовал зал для пиршеств. В дни торжественных приемов он украшался шелковыми занавесями. В этом же зале выставлялись и официальные дары, подносившиеся Ван Гону. Среди множества павильонов находились здание Государственного совета, обсерватория и сторожевая башня.

На горе был источник, превращенный в красивый каскад, вода которого, струясь по каналам парка, достигала дворца. Из парадных зданий ансамбля открывался прекрасный вид на долину и излучину полноводной реки Имжинган. После нападения киданей в 1011 году и пожара дворец был восстановлен, но уже не в прежних масштабах.

В X—XIV веках, когда буддизм приобрел в стране большое значение, буддийские монастыри владели огромными земельными угодьями и материальными средствами. Все это привело к развитию в этот период культовой архитектуры. В горах Кымгансан и в других местах, славящихся своей живописностью и отдаленных от населенных городов, создаются замечательные архитектурные ансамбли буддийских монастырей — Пусокса, Кэсимса, Судокса, Чананса и другие. Из них многие были сожжены и уничтожены во время войны 1950—1953 годов.

Сохранились сведения о существовании буддийского монастыря Хынванса, состоявшего из двух тысяч восьмисот зданий и строившегося в течение двенадцати лет, с 1056 по 1068 год<sup>5</sup>.

Храмовые павильоны, построенные из ценных пород дерева, и каменные пагоды периода Корё свидетельствуют о значительных изменениях общего характера сооружений. Богатые монастыри, соперничая друг с другом, стремились через разнообразие приемов в решении отдельных декоративных деталей придать зданиям большую выразительность и пышность. Но в целом зодчие этого вре-



мени не могли отойти от сложившихся классических канонов храмовых павильонов, которые по своему типу были близки и к дворцовым зданиям этой эпохи.

Представление о характере и стиле ранней деревянной архитектуры дают тридцать два павильона храмового ансамбля Пульгукса — наиболее старые из сохранившихся. Монастырь, о котором говорилось выше, был сооружен в 751 году, и в период государства Силла состоял из семидесяти построек, красиво располагавшихся на поросшем лесом склоне горы Тхохамсан, близ Кёнджу. Около 1350 года монастырь Пульгукса был перестроен, а после вторжения в Корею в 1592—1598 годах японских войск многие его здания пострадали от пожара и только в XVIII веке были восстановлены по старому плану.

Своей планировкой монастырь Пульгукса напоминает ранние дворцовые ансамбли Кореи. Каменные лестницы, сохранившиеся от периода Силла, поднимаются к главному входу открытого проходного павильона, стоящего на террасе, укрепленной каменной опорной стеной. Он перекрыт черепичной крышей со слегка поднятыми углами, которая поддерживается мощными столбами. С двух сторон от главного входа по углам террасы расположены открытые шестиколонные павильоны, соединенные с центральным крытыми галереями.

Отделенный от торжественного и пышного входа широким пространством двора, окруженного колоннадой, возвышается на высоком гранитном цоколе главный павильон монастыря — Тэунджон (Золотой зал). Прямоугольный деревянный павильон отличается простой конструкции. Он перекрыт тяжелой черепичной крышей с далеко выступающим свесом. Обширный высокий зал павильона с кирпичным полом разделен на два продольных нефа столбами, которые несут на себе внутреннее перекрытие. Консоли, расположенные над столбами, балки и конструкции кровли просты по своим формам, а столбы имеют легкий энтазис, что указывает на связь постройки с более ранними парадными сооружениями. На стенах зала сохранились остатки живописи периода Корё.

Ярким примером нового конструктивного стиля «чусинпхо» может служить дошедший до наших дней павильон Мурянсуджон монастыря Пусокса и Ёнджу (провинции Сев. Кёнсан), построенный в 1376 году, как свидетельствует надпись на балке, открытая в 1916 году<sup>6</sup>.



Большой одноэтажный, прямоугольный в плане павильон сооружен на высоком каменном стилобате, сложенном из грубо обтесанных гранитных блоков; он имеет по фасаду шесть массивных столбов круглой формы с легким энтазисом и пять проемов. Боковые стороны имеют по три проема. Над столбами расположены деревянные тонкие прокладки, несущие тугоны, разветвляющиеся кверху. Легкие ажурные решетки строгого рисунка, почти до самого низа заполняющие стены, пропускают свет во внутреннее пространство павильона. Три центральных проема — с входными двустворчатыми решетчатыми дверями. Пол вымощен кирпичом, что усиливает характер простоты и суровости всего сооружения. Массивная двускатная крыша с плавным изгибом далеко выступает над стенами павильона, скрывая в тени верхнюю часть стен и балки. Благодаря высоко поднятым углам она не производит впечатления давящей массивности, а как бы парит над легким ажурным зданием. Павильон Мурянсуджон со своими строгими формами и четкими простыми конструкциями по праву считается классическим памятником архитектуры периода Корё.

Богатством архитектурного декора храмовых зданий, характерных для позднего периода Корё, отличается павильон Тэунджон монастыря Согванса, который был сооружен в горах провинции Канвон в 1386 году. Этот редкий, ценный памятник средневековой архитектуры Кореи был уничтожен во время войны 1950—1953 годов, и о нем можно составить представление лишь по сохранившимся изображениям.

В отличие от скромного и предельно простого павильона Мурянсуджон строители главного павильона монастыря Согванса стремились, не отходя от традиционного канона, оживить его применением новых разнообразных элементов декора<sup>7</sup>. К входу в центральном проеме вела каменная лестница. Низкая крыша с большим выносом и плавной линией скатов благодаря поднятым углам не скрывала двойной архитрав, украшенный яркой росписью декоративного характера. Выступающие по всей длине архитрава зубчатые, шестиярусные тугоны свидетельствовали о новом характере конструктивного решения, отходя от стиля «чусинпхо», где тугоны помещались только над столбами. Здесь они выполняли и декоративную функцию, создавая причудливую игру светотени. Особую многочастную форму имели тугоны, поддерживавшие поднятые и далеко



выступавшие углы крыши. В целом крыша и сложный архитрав не нарушали общей строгости сооружения, а составляли с ним единую, уравновешенную, хорошо продуманную композицию.

Значительная эволюция архитектурных форм в период Корё отчетливо проявляется не в конструкциях деревянных павильонов, а в каменных башнях-пагодах, теряющих в этот период прежний суровый и лаконичный облик.

Пагоды XI—XIII веков становятся более высокими, и их многоугольные ярусы утолщаются на приподнятых концах. Формы несущих опор (патчхимов) изменяются; в это время сооружается большее количество тонких ступенек, а высокие пьедесталы, типичные для пагод IX—X веков, сменяются более низкими. Пагоды, сооруженные в период Корё, украшены статуями и барельефами с изображением буддийских божеств. Появление разнообразных форм каменных пагод, в которых на первый план ощутимо выступает стремление к декоративности и пышности, возможно, было связано с влиянием киданьской и чжурчженьской культовой архитектуры, богато украшенной скульптурой.

Одно из характерных сооружений нового стиля периода Корё — стройная, семярусная каменная пагода монастыря Хонбокса (1368), которая в настоящее время перенесена и стоит перед входом в Исторический музей Кореи в Пхеньяне. Пагода возвышается на ступенчатом шестигранном основании, его верхняя часть украшена рельефным венком из лепестков лотоса. Шестигранный низкий столб, выходящий из этого подножия, замыкается выступающей несущей частью карниза, также декорированной лепестками лотоса. Расположенные выше все семь ярусов пагоды, постепенно сокращаясь к вершине, усиливают вертикальность сооружения, а пышное навершие в виде почки лотоса венчает пагоду и еще более усиливает ее устремленность кверху. Между ярусами на шести сторонах столба в четырехугольных нишах помещены фигуры сидящих будд, что лишает пагоду прежней строгости. Это же стремление к отходу от суровой простоты архитектурных плоскостей периода Силла можно видеть и в плавном изгибе крыш, углы которых слегка приподняты. Творческая переработка воспринятых традиций отчетливо выступает в других сооружениях этого типа. К числу пагод, в которых сохраняются ритм и тектоничность построек прошлых веков и вместе с тем ощущаются черты нового, принадлежит пагода монастыря



Кэсимса в Йечхоне в провинции Сев. Кёнсан, сооруженная в 1010 году. Если ее плоские крыши с патчхимами внизу еще сохраняют строгость ранних пагод Силла, то сама пятиярусная башня, достигающая пятиметровой высоты, уже отличается от прежних большей стройностью силуэта. Восемь рельефных фигур покровителей буддизма, украшающие верхнюю часть ее пьедестала, указывают на победу новых тенденций в архитектуре XI—XII веков.

Еще убедительнее эта направленность к декоративности выступает в формах девятиярусной пагоды XI века, находящейся в горах Одэсан провинции Канвон, около монастыря Вольджонса<sup>8</sup>. Высокая, пятнадцатиметровая стройная башня в форме октогона расчленена восьмиугольными выступами ярусов и плавной линией скатов со слегка поднятыми углами, украшенными колокольчиками. Ее узкие простые патчхимы едва видны под выступающими крышами. Низкий двойной пьедестал пагоды с рельефными лепестками лотосов — также новая характерная черта культовой архитектуры.

ил. 97

В отличие от других пагод Кореи пагода монастыря Вольджонса завершена высокой железной мачтой в виде ребристого стержня, вырастающего из каменного цветка лотоса и увенчанного выступающим по горизонтали кольцом с подвесными колокольчиками. Пагода по праву считается одним из самых значительных и интересных сооружений средневекового зодчества Кореи. Стройная, устремленная кверху, с ритмично расположенными ярусами и четкой тектоникой основных форм, она в то же время величественна и торжественна.

На разнообразие и оригинальность архитектурных приемов этого времени указывает небольшая одиннадцатиярусная пагода монастыря Кымсанса XII века в уезде Кимдже (провинция Сев. Чолла), высотой около 2 м. Она сооружена из темно-серого сланца и возвышается на гранитном пьедестале, сложенном из двух массивных блоков. Ее тонкие восьмиугольные, частые, как зубья гребня, ярусы скрывают почти целиком основной столб, кроме верхней его части. Интересна судьба мраморной пагоды монастыря Кёнчхонса, сооруженного в 1348 году в Кэпхуне, недалеко от столицы. В XVI веке она была разобрана японскими завоевателями и вывезена в Японию, при этом верхняя часть ее разрушилась. Позднее пагода была возвращена на родину и в настоящее время находится в парке дворца Кёнбоккун в Сеуле. В 1960 году пагоду монастыря Кёнчхонса ре-

ил. 96

ил. 98



конструировали. Необычный замысел ее конструктивного решения позволяет предполагать, что в ее строительстве принимали участие не только корейские зодчие, но и китайские мастера<sup>9</sup>. Пагода богато украшена со всех сторон барельефами с изображением персонажей буддийского пантеона, но лишена единства и строгой тектоники, характерной для архитектуры периода Корё. Построенная в тяжелые для корейского народа годы монгольского владычества, пагода монастыря Кёнчхонса отразила упадок архитектуры, лишенной ясности и гармонии прошлых веков.

К периоду Корё относится также сооружение ряда кирпичных пагод со слегка выступающими карнизами, прямоугольными ярусами и высокими каменными ступенчатыми основаниями; они близки к китайским VIII—X веков. Богатством архитектурных замыслов отличались каменные мемориальные пагоды типа ступы с великолепным решением синтеза архитектурных и скульптурных форм, а также особой пластичностью тонко разработанных деталей.

ил. 99 К числу известных памятников такого типа принадлежит каменная пагода-стupa монастыря Кодальса (Кодарвон), около города Ёджу (провинция Кёнги)<sup>10</sup>. В основе она повторяет формы каменных фонарей периода Силла, соорудившихся около буддийских храмов. На ее низком двухступенчатом основании, украшенном лепестками лотоса, возвышается массивный круглый столб, играющий роль пьедестала. Вся его поверхность декорирована сложной горельефной композицией в виде клубящихся облаков и драконов. Столб заканчивается в верхней части украшенным лепестками лотоса выступом, который служит основанием для верхнего восьмигранного столба в форме фонаря, увенчанного массивной нависающей восьмиугольной крышей с поднятыми по углам выступами с акротериями — анхва (перевернутый цветок). Наверху образует невысокая урна с выступающими углами. Пагода производит впечатление особой торжественности благодаря четкому членению масс, создающих уравновешенность всей композиции.

ил. 100 Вторым уникальным памятником такого рода является пагода-стupa, сооруженная в 1017 году в память монаха Попкёна в монастыре Чонтхоса в уезде Чунвон и позднее также перенесенная в парк дворца Кёнбоккун. Пагода пропорциональна и выразительна своим силуэтом. На сложном пьедестале с лепестками лотоса покоится шаровидная часть (в форме монашеской глиняной урны) с высокой



конусообразной крышей, доминируя своей массой над остальными частями ступы. Рельефные изображения летящих музыкантов, расположенные под крышей, составляют скромное украшение пагоды. Гармоничное сочетание масс позволяет предполагать участие в ее сооружении зодчего, обладавшего большим художественным вкусом и опытом.

Одним из наиболее прославленных архитектурных памятников Кореи по праву считается пагода-стupa Хёнмётхаппи, сооруженная в 1085 году из светлого гранита у монастыря Попчхонса в уезде Вонсон и в настоящее время находящаяся в парке дворца Кёнбоккун. Величественная пагода достигает 4,55 м высоты и, подобно более ранним, напоминает каменный храмовый фонарь. Пагода сооружена на низком квадратном основании из двух каменных блоков с волютообразными выступами по углам и трехступенчатом пьедестале, украшенном по углам в верхней части маленькими фигурками львов, что указывает на использование корейскими мастерами этого времени традиций периода объединенного Силла. Выходящий из пьедестала квадратный массивный столб разделен по горизонтали на две части карнизом сложного очертания. Более широкая нижняя часть декорирована с четырех сторон рельефами, а верхняя имеет вид ковчега с намеченной в камне ложной дверцей и также покрыта тонкой рельефной резьбой. Столб увенчан квадратной крышей в виде балдахина с массивными летящими божествами по углам. Навершие пагоды в виде урны с многолопастным зонтом и шаром хорошо гармонирует с четкими горизонтальными членениями всей массы сооружения и ее сложным профилированным силуэтом.

Весь облик пагоды Хёнмётхаппи производит впечатление парадной торжественности и величия. Рельефы, покрывающие столб и ступени пьедестала, гармонично входят в общую архитектурную композицию, свидетельствуя об умелом использовании корейскими зодчими синтеза архитектурных и скульптурных форм. Пагода во время войны в 1950 году была сильно разрушена, но в настоящее время вновь восстановлена.

По своему архитектурному облику к мемориальным пагодам близко примыкают каменные фонари, стоящие перед храмами. Наиболее значительным по композиционному решению в Корее считается большой фонарь монастыря Силлыкса в Ёджу (провинция Кёнги)<sup>11</sup>. Гранитный фонарь состоит из квадратного цоколя и возвышающе-



гося на нем пьедестала с венком из лепестков лотоса, напоминающего традиционное подножие скульптурных изображений будды. На плите, лежащей поверх пьедестала, находится высокий восьмиугольный фонарь с восемью арочными отверстиями, между которыми высечены в высоком рельефе извивающиеся драконы, воспринятые буддизмом из даосской мифологии. Над отверстиями фонаря видны фигуры летящих небесных фэй. Высоко поднятая массивная фестоноччатая крыша увенчана шаром. В изысканности и вместе с тем простоте и законченности форм этого памятника ярко ощущается высокий художественный вкус зодчих средневековой Кореи.

Пагоды-ступы и каменные фонари периода Корё сохранились в ряде монастырей Кореи, наглядно показывая значительную эволюцию стиля и создание новых, более сложных архитектурных форм и приемов. Отказ от прежней строгости и суровости культовых сооружений был обусловлен не только ростом богатства буддийских монастырей, но и общим подъемом экономики и культуры времени династии Корё.

К числу замечательных архитектурных комплексов XIV века, в котором с особой полнотой нашли свое отражение гармония и неразрывная слитность архитектурных форм с окружающей природой, относятся гробницы Хённын и Чоннын тридцать первого правителя государства Корё Конмин-вана (1351—1374) и его жены, китайской княжны Синхе. Этот погребальный комплекс по своему архитектурному завершению считается наиболее замечательным в Корею<sup>12</sup>.

С южной открытой стороны подходом служат три террасы, расположенные на разных уровнях и соединенные лестницами с невысокими перилами в виде полукружий. На широких террасах уступчатого основания возвышаются восемь монументальных каменных фигур военачальников в доспехах и сановников, стоящих друг против друга. Согласно традициям фигуры служат олицетворением почетной стражи усопших.

Вокруг погребений расположены восемь лежащих каменных баранов, символизирующих счастливую жизнь, и восемь сидящих тигров — символов охраны усопших. Перед входом в гробницы на верхней террасе находятся каменные фонари с рельефами в виде традиционных венков из лепестков лотоса и с так называемыми драгоценными жемчужинами. Шестигранные столбы<sup>13</sup> увенчаны шарами и украшены резьбой.



С задней стороны терраса, на которой возвышаются гробницы, замкнута подковообразной стеной-ширмой, на стенах высечены рельефы с изображениями двенадцати небесных духов, парящих на облаках в образе чиновников с головами животных, обозначающих традиционные календарные циклы. С восточной и западной сторон к спальницам примыкают площадки с монументальными фигурами будд.

Симметричное расположение статуй и пропорциональность постепенно поднимающихся террас — все это создает особую торжественность и покой. Статичные фигуры воинов и сановников, застывших в скорбном молчании и неподвижности, еще более усиливают впечатление уединенности и глубокой отрешенности от жизни. Гранитные архитектурные массы гробниц удачно вписываются в окружающую природу и составляют с ней единое целое.

В скульптурных рельефах с их сложной композицией и в круглой скульптуре нашло свое отражение народное творчество, получившее широкое развитие в период Корё<sup>14</sup>.

## СКУЛЬПТУРА

Скульптура в X—XIV веках уже не имела большой художественной значимости периода Силла, когда на первый план в произведениях скульпторов выступали выразительность и глубокая одухотворенность образов.

В буддийской пластике периода Корё можно проследить лишь отдельные изменения в самом характере статуй, в значительно большей идеализации образов и в мягкой пластичности их форм. Но в целом скульпторы продолжали воссоздавать в своем творчестве традиционные каноны, сложившиеся в более ранние века.

Для развития скульптуры этого времени не прошли бесследно вторжения киданей и монголов, с ними в Корею проникли иноземные влияния, воспринимавшиеся в той или иной мере корейскими мастерами. Сохранившиеся сведения указывают к тому же, что в конце XIII века многие скульпторы из Китая переехали в Корею и работали в Кэгёне.

Но знакомство с мастерами Китая не смогло внести что-либо значительное и новое, так как корейская храмовая пластика была подчинена в этот период строгому контролю со стороны могуществен-



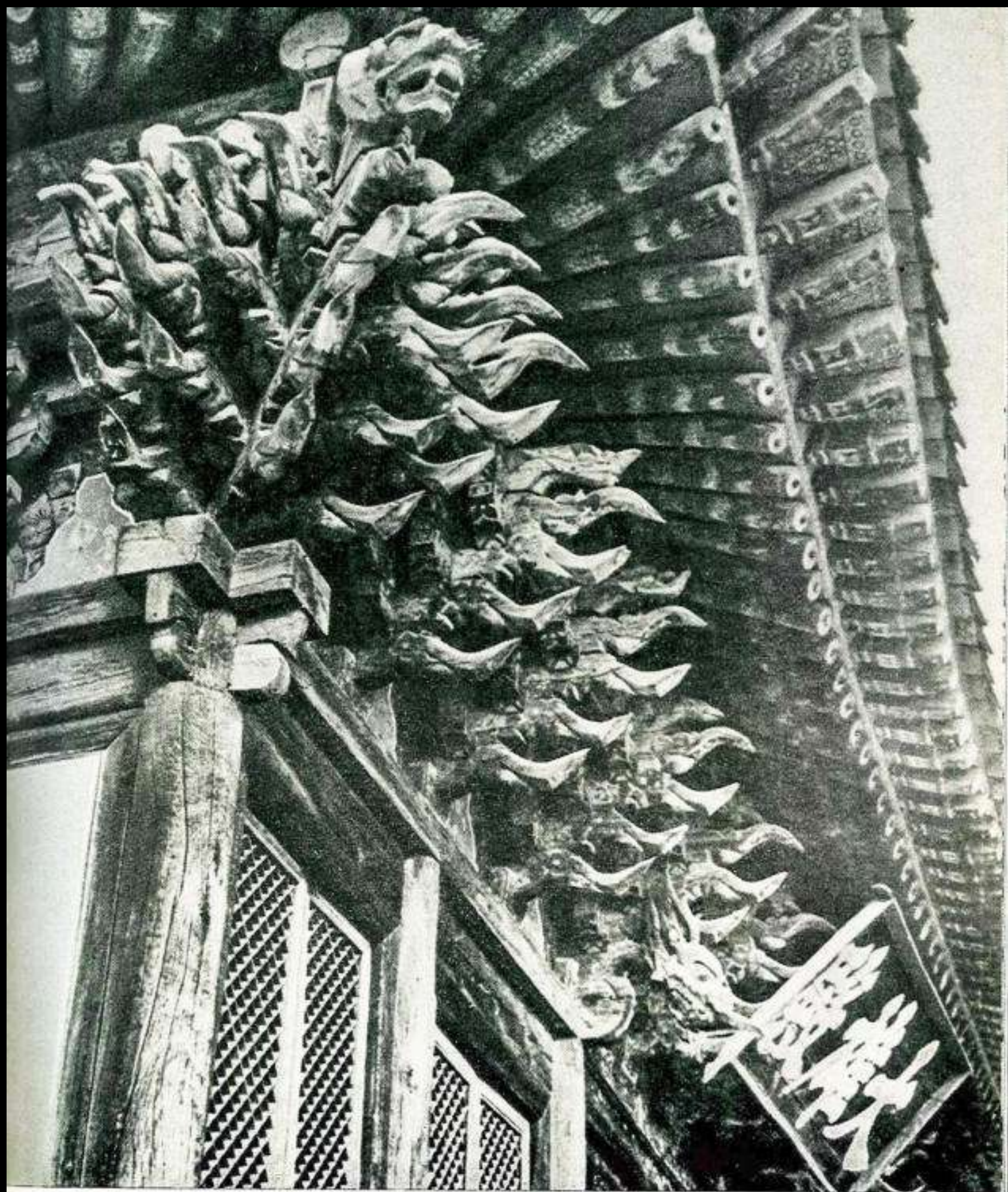
ного буддийского духовенства и мастера обязаны были придерживаться сложившегося канона, что несомненно сковывало их творчество. Именно поэтому имена скульпторов феодального времени неизвестны, так как ваение не считалось в Корее ведущим видом искусства, подобно живописи и каллиграфии; скорее, оно приравнивалось к ремеслу, хотя многие произведения корейской пластики являются подлинными шедеврами мирового значения.

В X—XI веках большое распространение получили литые железные статуи, изготовление которых началось еще в государстве Силла. Этот новый для скульптуры материал и техника литья были хорошо освоены мастерами уже в ранний период государства Корё. Примером могут служить несколько сохранившихся железных статуй того времени.

Известно, что в Кэгён переехали многие скульпторы из Кёнджу, основавшие в новой столице свои мастерские и продолжавшие сохранять лучшие художественные традиции VIII—IX веков. Примером может служить голова будды, хранящаяся в Национальном музее Кореи; пластические особенности его лица выражены с большой четкостью и лаконизмом, подобно чертам лица будды из пещерного храма Соккурам. Сходство можно видеть также в сильном разлете бровей и в горизонтальном разрезе больших полузакрытых глаз. Оно проступает в мягкой спокойной линии овала лица, в едва заметном возвышении ушниша, венчающего голову, покрытую мелкими завитками волос.

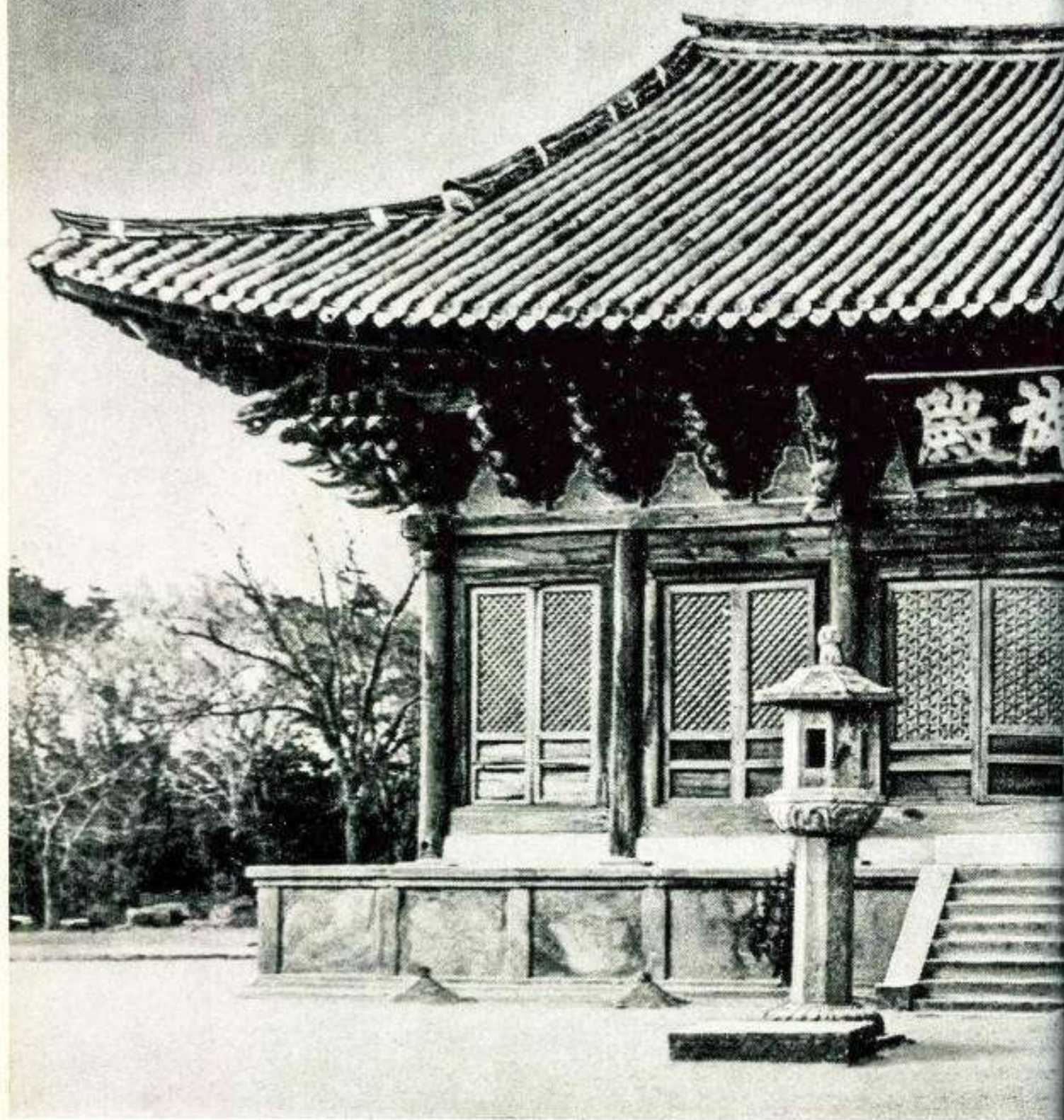
По своему пластическому решению интересна железная статуя будды<sup>15</sup>, сидящего в позе «лалит-асана» со скрещенными ногами. Лицо будды как бы освещено архаической улыбкой, а глаза с преувеличенно длинным горизонтальным разрезом, характерным для статуй Кореи, слегка полуоткрыты. Изысканная форма плотно сжатых губ и прямой короткий нос указывают на появление новых черт, вносящих некоторую идеализацию в сложившийся образ божества. Но вместе с тем чеканная строгость лица не мешает общему впечатлению большой жизненности и эмоциональности. Новое заметно в пластическом, мягком решении стройного, как бы истощенного постом и лишениями торса будды, окутанного плащом из тонкой ткани, драпирующей мягкими складками. Эта большая статуя состоит из семи частей, отлитых отдельно и искусно соединенных между собой сваркой.





КРОНШТЕЙНЫ-ТУГОНЫ КРЫШИ ПАВИЛЬОНА ТЗУНДЖОН  
Монастырь Пульгукса в Кёнджу. 1765 г.









ПАВИЛЬОН ТЭУНДЖОН  
Монастырь Пульгукса в Кёнджу. 1765 г.



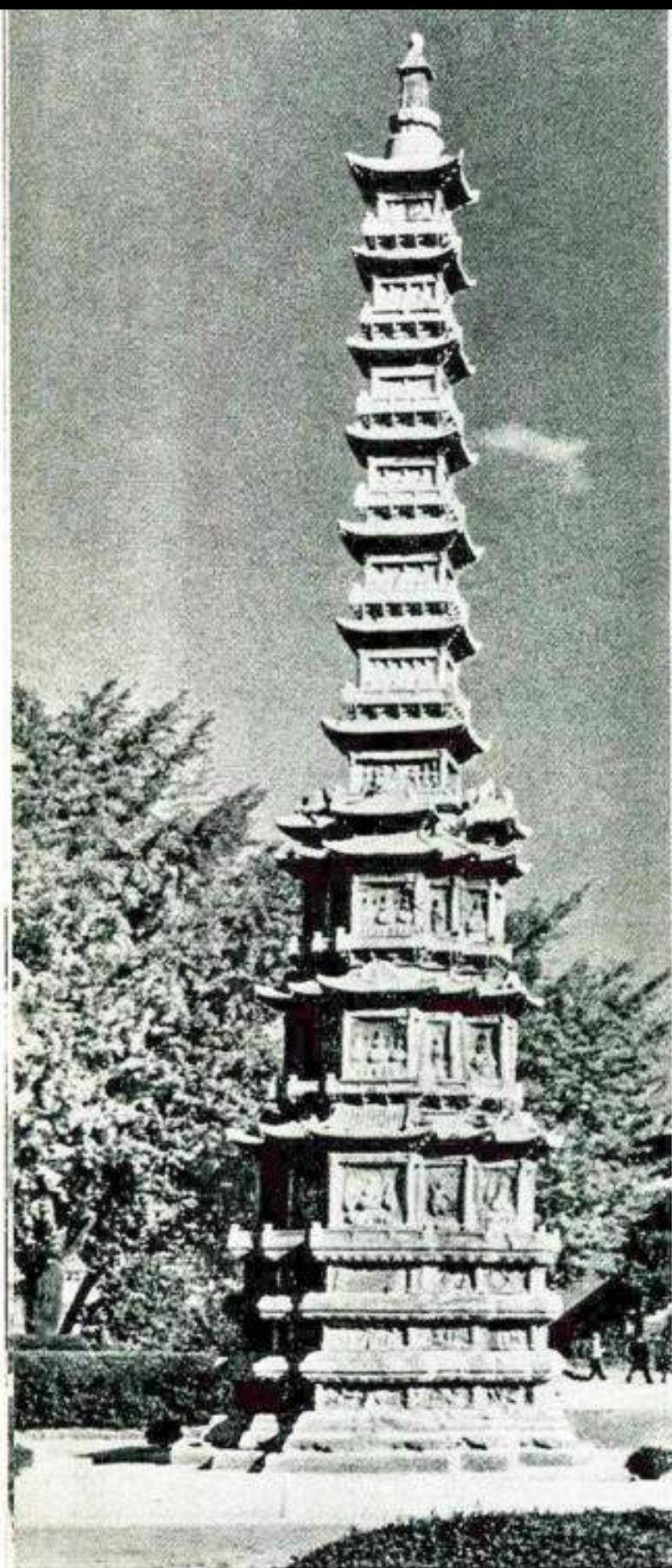






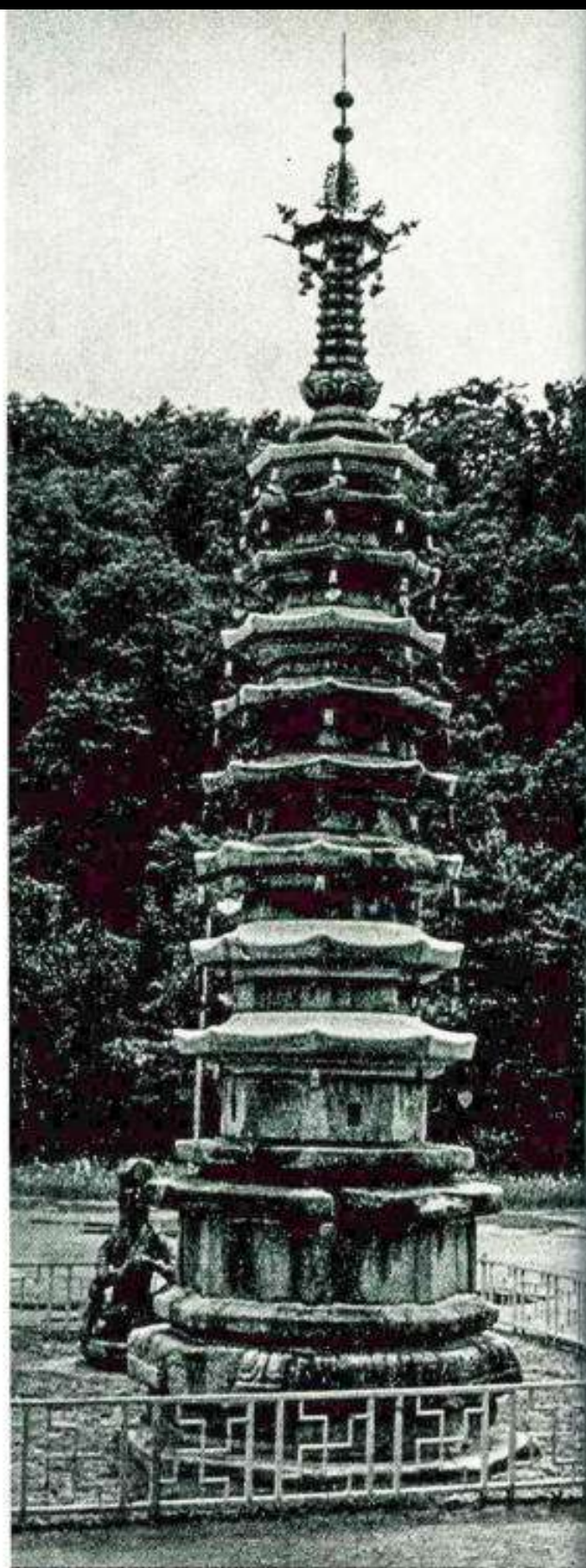
ПАГОДА МОНАСТЫРЯ КЫМСАНСА  
Гранит. XII в. Провинция Сев. Чолла





97, 98

ПАГОДА МОНАСТЫРЯ КЕНЧХОНСА  
1348 г. Сеул, парк дворца Кёнбоккун



ПАГОДА МОНАСТЫРЯ ВОЛЬДЖОНСА  
Гранит. XI в. Провинция Канвон





ПАГОДА-СТУПА\_МОНАСТЫРЯ КОДАЛЬСА  
975 г. Сеул, парк дворца Кёнбоккун









ПАГОДА-СТУПА ХЕНМЕТХАППИ МОНАСТЫРЯ ПОПЧХОНСА  
Гранит. 1085 г. Сеул, парк дворца Кёнбоккун









БУДДА-ВРАЧЕВАТЕЛЬ  
Бронза. Вторая половина XIII в.









БОДХИСАТТВА МИРЫК-ПОСАЛЬ (МАЙТРЕЙЯ) МОНАСТЫРЯ КВАНЧХОКСА  
Гранит. 968—1006 гг. Провинция Южи. Чхунчхон









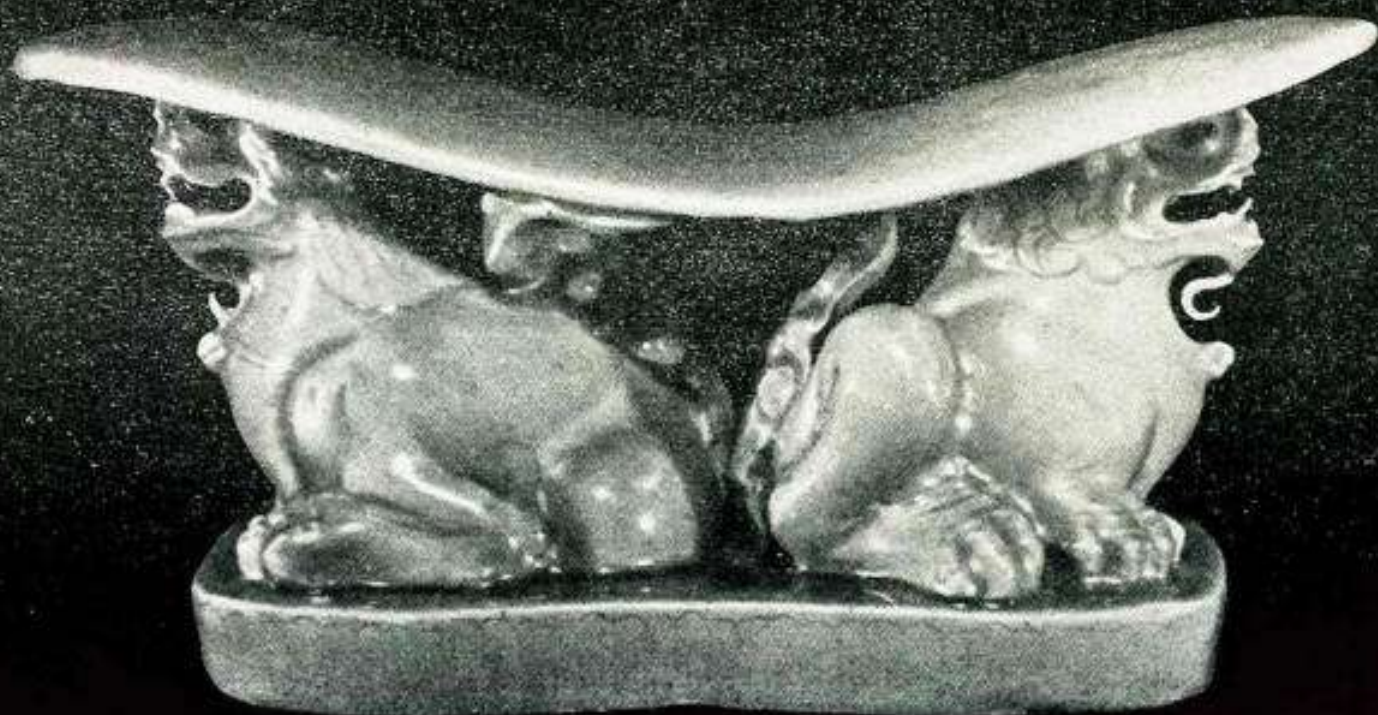
СОСУД «РЫБА-ДРАКОН» ДЛЯ ВИНА  
Керамика селадон. Конец XI — начало XII в.





108, 109

ПОДСТАВКА ДЛЯ КИСТЕЙ  
Керамика селадон. Пер. пол. XII в.



ИЗГОЛОВЬЕ  
Керамика селадон. Пер. пол. XII в.



Памятником уникального значения является также статуя Будды X—XI веков<sup>16</sup>, вылепленная из глины и покрытая густыми слоями золотого лака. Позади нее остроконечный ореол—мандала из резного позолоченного дерева великолепной работы, в виде струящихся сверху языков пламени. Будда сидит в традиционной позе со скрещенными ногами и со сложенными в условном жесте—бхумиспарша-мудра—руками. Его правая рука протянута к подножию, а левая ладонью вверх лежит на сложенных ногах, подобно тому как у Будды из Соккурама. Тонкий торс окутан плащом, ниспадающим с левого плеча и драпирующимся на груди ритмично положенными складками. Лицо корейского типа, с мягким очертанием овала и круглым подбородком, лишено суровости и внутренней сдержанности, присущих ранним буддийским статуям Кореи. Узко прочерченные глаза с острыми уголками и очертание полных губ придают образу особую выразительность, как и проступающая на лице слабая улыбка. Блеск золотого ореола и игра света на складках одежды создают торжественность и праздничную приподнятость образа. В статуе отразились новые веяния и вкусы, возникшие в период, когда не только в светских, но и в культовых произведениях ярко проявилось стремление к пышности и парадности.

ил. 104

В X—XII веках широкое распространение получили также небольшие бронзовые и глиняные статуи буддийских божеств для домашних алтарей. В это же время в Корее появляются многочисленные статуи наханов (архатов)—апостолов буддизма, для которых при монастырях сооружались особые павильоны, где размещали сотни статуй, различавшихся позами, атрибутами и выражением лиц, порой решенных реалистически и живо. О специфике этого вида скульптуры можно судить по замечательной голове архата XII—XIII веков<sup>17</sup>. Она выразительна и своей реалистической трактовкой напоминает портрет монаха со старческими обвислыми щеками и широко открытыми глазами.

ил. 103

В период Корё редко высекались монументальные каменные статуи и рельефы на скалах, они уже не имели прежнего значения. Но для погребений правителей продолжали изготавливать традиционные каменные фигуры воинов, чиновников, а также фигуры животных, как упомянутые выше статуи у погребения Конмин-вана.

Статуя стоящего божества Мирык-посаль (Майтрейи)<sup>18</sup> сложена из отдельных каменных глыб и увенчана двухъярусным навершием

ил. 105



из огромных прямоугольных блоков над головой божества, непропорционально большой по сравнению с обобщенно решенной приземистой фигурой. Эту статую можно рассматривать, скорее, как работу ремесленного мастера: она поражает лишь своей грандиозностью, заставляя предполагать, какого огромного труда и сил потребовалось от создавших ее мастеров и каменотесов.

## ЖИВОПИСЬ

О существовании и дальнейшем развитии в период государства Корё стенописи и станковой живописи свидетельствуют лишь отдельные произведения, случайно уцелевшие в тяжелые годы нашествий, когда погибло множество дворцов и храмов, украшенных живописью и скульптурой.

Краткие сведения о художниках Кореи, работавших в X—XIV веках, дошли только в письменных источниках. Стенопись, существовавшая в буддийских храмах того времени, почти вся погибла, и только несколько отдельных композиций плохой сохранности в храмовых павильонах и погребениях знати в селении Сурагамдон в уезде Кэпхун могут дать представление о ее характере. К наиболее значительным произведениям храмовой стенописи XIII века относится большая композиция на стенах павильона Ёнсаджон, возвышающегося на скале близ монастыря Хэинса в уезде Хапчхон провинции Сев. Кёнсан.

Богатство живописных приемов, линейная выразительность рисунка, построенного на плавных, как бы струящихся линиях, и утонченная разработка деталей позволяют предполагать, что в создании этой стенописи участвовал крупный мастер монументального стиля.

Многофигурная композиция с изображением будды, сидящего в окружении бодхисаттв и других божеств, по своему построению напоминает картины рая в пещерном храме Цяньфодунь в Дуньхуане, но здесь она более динамична и с большой выразительностью передает глубокую сосредоточенность божеств и их внутреннее состояние.

Изображения буддийских божеств, исполненные в 1379 году на деревянных стенах интерьера павильона Чосаджен в монастыре Пусокса, также могут дать, несмотря на свою плохую сохранность, пред-



ставление об общем характере стенописи, существовавшей в поздний период Корё.

В сцене четырех хранителей буддизма (сачхонван) и бодхисаттвы Кваным (Авалокитешвара) более всего привлекает общий декоративный строй, основанный на цветовом звучании контрастных сочетаний киновари, золотистых охристых оттенков и голубого фона. Цветовой эффект усилен выделением белых пятен лиц, рук и отдельных деталей костюма. Написанные густыми красками и трактованные в условной плоскостной манере, фигуры воинов-хранителей, стоящих с поднятыми мечами и попирающих ногами демонов, очень экспрессивны. В жестах рук, в развевающихся одеждах можно видеть стремление художника к отходу от статики в сторону большей динамичности.

Как противопоставление несколько беспокойным фигурам воинов—хранителей храма, образ бодхисаттвы Кваным проникнут эпическим величием и ощущением глубокого внутреннего покоя. Божество стоит со сложенными у пояса руками, скрытыми в пышных рукавах, спускающихся ниже колен. Декоративность достигается чередованием розовых тонов одежды, контрастирующих с темно-голубым фоном. К сожалению, изображение Кваным сильно пострадало от сырости и отдельные детали его почти не видны.

Живопись на шелке и бумаге в форме вертикальных свитков, служивших для украшения стен парадных комнат, и горизонтальных для рассматривания на столе развивалась, как и в Китае, главным образом в кругах феодальной знати. В сохранившихся кратких письменных сведениях о художниках периода Корё указывается, что некоторые из них получали почетные звания и различные придворные титулы. Наиболее известным живописцем в XII веке был Ли Ён, учившийся в Китае, но произведения его не сохранились. В Национальном музее Кореи в Сеуле находятся два свитка живописи, исполненные правителем Конмин-ваном, который, как и многие художники, имел несколько псевдонимов, два из них—Иджэ и Иктан. Оба его свитка, «Охота в горах Чхонсан» и «Охота в горах Ымсан», посвящены сценам придворной охоты. Конмин-ван следовал в своем творчестве традициям мастеров Китая XIV века и писал тонким графичным стилем. В Сеуле находился также один из написанных им с большим мастерством мужских портретов. Конмин-ван достиг известности и как художник монументальных композиций. Сохра-



нились сведения о талантливом художнике, крупном поэте и ученом XIV века Ли Джехёне (1287—1367) — псевдоним Икчэ из Кёнджу. По своей манере письма он был близок к китайским мастерам конца XIII века с их лиричностью и романтическим восприятием природы.

В XI веке появляются первые гравюры, которые первоначально служили иллюстрациями буддийских книг. Священные буддийские сутры украшались также миниатюрной живописью золотой тушью по темному фону бумаги. Эти краткие сведения не могут дать полного представления о состоянии живописи периода Корё, но все же они позволяют говорить о ее значительных достижениях.

### К Е Р А М И К А

Среди различных видов декоративно-прикладного искусства периода Корё большого художественного расцвета и высокой культуры производства достигла керамика, отражавшая общий расцвет художественной культуры после объединения страны, когда с огромной силой проявились творческие силы народа. И не является преувеличением, что многие исследователи искусства Кореи по праву считают ее лучшей в мире. Изделия керамистов X—XIV веков восхищают чувством гармонии форм и декора, пластичностью и колористической тонкостью нюансов глазури.

Созданная народом как простая принадлежность обихода, керамика Кореи с древности славилась совершенством пропорций, четкостью силуэта и плавностью линий. Уже в VIII веке, в период Силла, когда керамисты пользовались лишь примитивными средствами декора, их сосуды отличались особой выразительностью благодаря строгой архитектонике форм. Лучшие художественные традиции мастеров Силла были унаследованы и развиты керамистами государства Корё, их искусство высоко ценилось современниками не только в своей стране, но вызывало восхищение и в Китае, где, как известно, в X—XIII веках производство керамики стояло на большой высоте<sup>13</sup>.

Сосуды Юэяо (провинция Чжэцзян) давно были известны корейским мастерам, и можно полагать, что в X—XIII веках в Корее существовал широкий обмен керамическими изделиями с Китаем. Ввозились тонкие белые фарфоровые сосуды из Динчжоу, зеленовато-серые сосуды Лунцюаня из провинции Хэнань, получившие позднее в странах Европы название «селадон», голубые из Юэчжоу и отли-



вающие особым блеском глазури черные чаши для чая из южного Китая. Все эти изделия давали возможность керамистам изучать как формы сосудов, так и отдельные технические приемы и вызывали не только простое подражание, но и стремление к творческим поискам, более отвечающим собственным эстетическим нормам.

Благодаря близкому морскому пути через Желтое море тесные связи в этот период установились с китайским портом Нинбо в провинции Чжэцзян, вокруг которого существовали керамические печи, где обжигали редкие изделия Юэчжоу, попадавшие в Корею. Но был обратный процесс: корейская керамика XI—XII веков также вывозилась в Китай, где пользовалась успехом в узких аристократических кругах<sup>20</sup>.

В дворцовых павильонах Кореи и в жилищах знати, где происходили приемы и торжественные чаепития, сосуды нежно-голубого цвета, а также черные или белые тонкостенные чаши красивой формы вполне соответствовали пышному облику интерьера с росписью стен и великолепной деревянной резьбой конструкций. Отвечая требованиям двора и придворной знати, керамисты создавали великолепные изделия, умело сочетая благородство формы сосуда с мягким блеском глазури нежных, спокойных оттенков.

Корейская керамика X—XIV веков, как выше указывалось, по своим формам была близка китайским изделиям VIII—X веков, но отличалась подчеркнута скульптурной пластичностью, тонкой моделировкой деталей и многообразием форм. Тонкостенные конические чаши изысканных пропорций, грушевидной формы бутылки, низкие чаши в виде цветка на подставках, вазы мабён в форме балясины с широким туловом и маленьким горлом для одной ветки цветущей сливы, распускающейся в конце зимы и олицетворяющей пожелание счастья, восьмигранные глубокие блюда с прямыми стенками, курильницы, изголовья и туалетные коробки с вкладышами — все эти формы, пришедшие из Китая, получили в Корее своеобразное воплощение как в характере декора, так и в оттенках глазури. В то же время керамисты периода Корё продолжали развивать самобытные формы, используя богатые традиции керамики объединенного Силла, с ее выразительностью простых линий и строгой ритмикой узоров.

Скульптурно решенные сосуды для вина в виде дольчатой тыквы или дыни, шаровидные вазы с крышками для хранения пищи, ажур-



ные курильницы и подставки для кистей, изголовья с фигурами животных — все эти изделия, возникшие в мастерских Кореи, получили широкое распространение в XII—XIII веках и позднее. В них восхищают не только красота самих форм, но и тонкая моделировка деталей. Изысканные ручки сосудов как бы обвиты побегами растений, шпешки крышек разработаны в виде листьев лотоса с сидящими на них маленькими утками, ножки сосудов исполнены в виде кроликов или других животных. Все это отражает присущее корейцам глубокое чувство любви к природе и наблюдение окружающего мира, что было связано с пантеистическими воззрениями на природу, получившими свое развитие в догматах буддийской секты Сон.

Сложение стиля и развитие керамики Корё корейскими исследователями разделяется на ряд периодов, когда поиски керамистов то приводили их к новым подъемам и творческим открытиям, то к упадку. Первый, наиболее ранний период приходится на X век и считается переходным от изделий объединенного Силла к новым достижениям керамистов Корё. Это время становления государства, когда только налаживалась экономика после прекращения войн и восстанавливались культурные связи с соседними странами. Керамисты продолжали следовать главным образом традициям периода Силла, используя высокую технику обжига неглазурованных, тонкостенных сосудов, уже в VIII—IX веках отличавшихся высоким качеством. Простая, но хорошо обработанная неглазурованная керамика с этого времени была широко распространена по всей стране как обычная хозяйственная утварь.

В X веке продолжалось производство глазурованных изделий с прозрачной свинцовой глазурью зеленоватого или темно-коричневого цвета, которые обжигались при низкой температуре и по своему виду были близки к сосудам позднего периода Силла. Немногие сохранившиеся изделия X века свидетельствуют о зрелости мастерства керамистов, о понимании ими особенностей глины — ее пластичности, цвета, структуры массы, а также об умелой, тщательной обработке материала для получения тонкого, легкого черепка.

Следующий, второй период развития керамики начинается в конце X века и продолжается до начала XII, когда вновь значительно усиливается влияние Китая на культуру Кореи. Изысканные изделия периода Сун, привозившиеся в Корею из различных керамических центров Китая, внимательно изучались мастерами Кореи. Особенно



тесными были связи с наиболее близкими к ней китайскими провинциями — Шаньдун и Чжэцзян, керамическая продукция которых находила большой спрос у корейской знати. Китайские изделия Юэчжоу, всегда высоко ценившиеся в аристократических кругах, оказали значительное влияние на развитие корейской керамики с глазурью цвета селадон.

Изучение керамистами Корё техники и отдельных процессов привело к созданию первых протоселадонов, появившихся в конце X века. Близкие к китайским по своему виду, они были покрыты зеленовато-серой глазурью оливкового тона и являли собой пример большого успеха керамистов Кореи. Среди протоселадонов этого времени наиболее часто встречаются кувшины и сосуды для хранения пищи<sup>21</sup>.

Уже указывалось выше, что глазурь впервые появилась в Корее еще в государствах Пэкче и Силла, от того времени сохранились урны, покрытые оливково-коричневой глазурью, и можно предполагать, что уже тогда керамисты стремились к получению зеленовато-серого оттенка глазури, подражавшего цвету нефрита, камню, любимому в Китае, цвету, которым славилась продукция Юэчжоу. Создание в конце X века так называемых протоселадонов было значительным достижением, хотя местами глазурь еще получалась тусклой и неровной.

Как уже упоминалось, в это время на Корею трижды нападали с севера кидани (993—1018 годы), подвергая страну разрушению, что не давало возможности мастерам работать в нормальных условиях. Но все же поиски в области форм и цвета глазури продолжались и в это время. Керамика продолжала играть большую роль в хозяйстве Кореи, но периоды подъема и упадка в ее производстве всегда отражали процветание или спад всей экономики страны. Корея богата пластичными глинами, поэтому в каждой области производили тот или иной вид керамических изделий. Однако гончары всегда занимали более низкое положение по сравнению с другими ремесленниками, так как отличались, согласно записям, «грубыми обычаями»<sup>22</sup>. Как правило, они работали в деревнях, где отдельные семьи имели гончарные круги и печи для обжига, составляя семейные группы, которые из поколения в поколение передавали приемы производства простой бытовой керамики и изделий высокого художественного качества, а также черепицы<sup>23</sup>.



Несмотря на отсутствие точной документации, исследователи корейской керамики относят появление в Корее настоящих селадонов к 1050 году, когда были созданы редкие по красоте сосуды нежных оттенков серовато-зеленого, серо-голубого, коричневатосерого или цвета теста, получившие в истории корейской керамики название селадонов Корё. Эти драгоценные изделия пользовались заслуженным признанием в кругах знати и были даже воспеты в китайской поэме сунского времени. В их производстве гончары XI—XII веков добились совершенства. Они создавали сосуды красивых форм, состязаясь в мастерстве, рафинировали тончайшие оттенки глазури, отвечавшие изысканным вкусам знати.

Селадоны Корё отличаются своим серым, твердым, фарфоровидным черепком из каменной массы, в которую добавляли каолин и полевои шпат. На не защищенных глазурью частях каменная масса в обжиге получала красноватый оттенок. Изделия обжигались при высокой температуре, что делало каменную массу стекловидной и звонкой. Серовато-зеленый цвет глазури, как указывают многие исследователи, получался от наличия в ее составе окиси железа и полевои шпата, что при регулировании температуры давало широкую гамму оттенков от желтого и голубого до черного. Наличие в глине при сравнительно невысокой ее обработке микроскопических частиц железа также способствовало появлению глазури особого серовато-зеленого или голубоватого оттенка<sup>24</sup>.

От китайских изделий такого же типа корейские отличаются особым цветом глазури, который поэтично сравнивали с голубым осенним небом Кореи, пронизанным сероватой мягкой дымкой. Едва различимая глазом, тонкая, как паутинка, сетка трещин в глазури создает своеобразную игру света на поверхности селадонов Корё.

Низкая кольцевая ножка и основание сосудов в корейских селадонах обычно скрыты под глазурью. На основаниях часто видны отметки от подставок, служивших при обжиге, а иногда следы песка. Редкие изделия на дне имеют марки. Большинство ранних селадонов Корё были открыты в погребениях корейской знати, почти все они не имели какого-либо ритуального назначения и помещались около усопшего как бытовая утварь, необходимая ему, по верованиям того времени, в загробной жизни.

Первые корейские селадоны часто изготовлялись без декора и восхищали ценителей лишь гармонией линий и цвета. О таком виде



изделий дают представление пять плоских чаш, хранящихся в Национальном музее Кореи в Сеуле, и сосуд для вина из Музея дворца Токсугун, оригинальная форма которого напоминает молоток для лощения бумаги. Эти простые, но вместе с тем изысканные изделия исполнены с большим мастерством и художественным вкусом. Наиболее распространенными мотивами декора селадонов XI—XII веков были искусно вырезанные или вытисненные в легком рельефе цветы пиона—символа богатства и процветания, ветки или стволы бамбука, виноградные лозы, рыбки в волнах, лотосы и другие формы, взятые из окружающей природы. Из Китая было воспринято изображение детей, играющих среди виноградных лоз, заимствованное в свою очередь мастерами периода Тан из эллинистических мотивов с купидонами.

ил. 111

Большое значение в декоре селадонов Корё получил лотос, олицетворявший, согласно учению буддистов, душевную чистоту человека, познавшего буддизм и живущего среди человеческих страстей и пороков, подобно белоснежному цветку, расцветающему среди тины в мутной воде. Буддизм вообще оказывал значительное влияние на производство керамики, так как многие изделия служили для различных храмовых церемоний, в которых принимала участие и феодальная знать. Кроме того, потребителями дорогих сосудов было знатное монашество из богатых буддийских монастырей, тонкие ценители церемониального чая и принадлежностей для чаепития.

Светская придворная знать в своем большинстве принадлежала к буддийской секте Сон и также предъявляла требования к тематике декора, отвечавшего пантеистическому мирозерцанию. Учитывая запросы главных потребителей, мастера создавали чаши для чая, украшенные лепестками лотоса, искусно расположенными в виде спирали внутри чаши или по наружному борту, сосуды для воды, служившие для добавления ее в тушь и украшавшие рабочие столы ученых, в форме бутона лотоса; вазы, на округлой поверхности которых листья и цветы лотосов сплетались в сложный узор.

В XI—XII веках в декоре селадонов преобладала техника подглазурной резьбы, производившаяся при помощи тонких острых или тупых инструментов, что позволяло разнообразить линейный узор и выделять в нем отдельные места рисунка. Блестящим примером такой техники может служить широкая низкая чаша XI—XII веков с изображением на ее внутренней поверхности цветка лотоса с побе-



ил. 106 гами и большим листом в нижней части композиции, графичный узор которой тонко проработан и хорошо сочетается со слегка изогнутой поверхностью чаши. Среди изделий с резным подглазурным узором выделяется тонкостью декора большая ваза типа мэбён в форме балясины<sup>25</sup>. Вся ее поверхность покрыта резным узором из цветов, завитков и листьев лотоса, которые как бы оплетают вазу, гармонично сливаясь с ее мягкой округлой формой.

ил. 123 В XI—XII веках помимо резного декора получило развитие тиснение узора в легком рельефе при помощи особых форм—штампов, что создавало игру света на поверхности изделий благодаря тонко наложенной глазури. Сосудов с рельефным узором сохранилось немного, и среди них, как наиболее высокую по мастерству, можно выделить чашу XI—XII веков<sup>26</sup>, ее низкая коническая форма с едва заметными выемками по борту напоминает распустившийся цветок. Внутри мотив пейзажного характера искусно вытиснен на плавно расходящихся краях чаши и в углублении дна. По краям чаши среди лотосов и стволов бамбука видны гуси и утки, а также играющие на берегу пруда мальчики, символизирующие пожелание большого мужского потомства. В углубление дна хорошо вписана резвящаяся в волнах рыбка. Сюжет декоративен и великолепно исполнен мастером.

Третьим и наиболее значительным периодом в развитии керамики Корё считается XII век, когда в стране после изгнания киданей установился мир и благодаря развитию сельского хозяйства, расширению торговли и ремесла в государстве была восстановлена экономика. Значительный подъем наблюдался и во всех видах искусства, но особенно высокого расцвета достигла керамика; в ней творческий гений народа проявился с особой силой. В изделиях керамистов этого времени можно видеть постоянные поиски нового, глубокое понимание материала, самодовлеющей красоты самих форм сосудов с тонко отформованным черепком и нежным цветом глазури. Огромный технический опыт, воспринятый от мастеров Силла и Китая, позволил керамистам Корё и в XII веке создать исключительные по своему художественному качеству изделия.

В XII веке богатая феодальная знать во главе с правителем Ыйджоном (1146—1170) вела паразитический образ жизни. Сооружались многочисленные дворцы для правителя (вана) и его окружающих, на их строительство сгоняли голодное население. Огром-



ные средства, награбленные у народа, тратились также на празднества. Жестокая эксплуатация разоряла крестьян и в конце XII века привела их к восстаниям против феодальной знати<sup>27</sup>.

Для многочисленных пиров во дворцах и буддийских церемоний в огромном количестве требовались керамические изделия высокого качества. Отвечая утонченным вкусам знати, мастера создавали великолепные вазы, чаши, плоские, изысканной формы блюда, сложные по замыслу и исполнению курильницы для сжигания ароматных трав и благовоний, изголовья. Для украшения кабинетов сановников и ученых изготавливали сосуды для воды, подставки для кистей и другие вещи бытового обихода. Особенно много производилось сосудов для вина, воды и хранения пищи, а также для различных приправ и соусов. С особой тщательностью выполнялись туалетные коробки.

ил. 108

В это время керамисты Корё шли по пути создания собственных форм, но не отказывались от иноземных влияний. К числу заимствованных некорейских форм можно отнести ритуальный буддийский сосуд кундика, служивший для разбрызгивания священной воды и возникший как подражание металлическим сосудам Индии, в виде кувшина с крышкой, из которой выходит высокая трубка, и с маленькой чашкой сбоку для наполнения сосуда водой.

Еще большее распространение получила в это время ваза мэбён. Новыми были и достижения в создании скульптурных форм, заимствованных непосредственно от природных. Изготавливались объемные фигуры животных: мистический буддийский лев (сюаньи, собака будды), фантастический единорог (кирин), сидящие на крышках курильниц фазаны, кролики, миниатюрные утки-капельницы, предназначенные для добавления воды в тушь. Все эти выразительные по силуэту небольшие фигуры гармонично сочетались с формой сосудов. Знание повадок животного, его характерных черт выступает, например, в эмоционально решенной фигурке обезьяны с детенышем (из частного собрания), служившей капельницей, выполненной с необычайной живостью позы и умелой передачей движения. О курильнице с фигурой мифического льва на крышке упоминал еще в 1124 году в своих записках китайский путешественник Сюй Цзин, который отметил высокое качество ее исполнения. Подобная курильница XII века хранится в Национальном музее Кореи в Сеуле. Фигура сидящего льва на круглой крышке небольшого сосуда

ил. 112

ил. 110



изображена с открытой пастью, через которую выходит дым курений, и с поднятым вдоль спины хвостом. Моделировка отдельных частей дополнена тонкой гравировкой под глазурью цвета селадон. Фигура льва кажется несколько комичной благодаря ее легкому наклону в сторону и выражению веселой живости в глазах, намеченных подглазурной черной железной краской<sup>28</sup>.

К достижениям керамистов принадлежит и редкое по замыслу ил. 109 изголовье, прекрасно исполненное в виде слегка изогнутой пластины, которую поддерживают головами два сидящих на пьедестале спиной друг к другу льва. Животные выполнены очень живо, они полны напряжения и силы. С особым пониманием скульптурной формы и ее назначения исполнялись сосуды для воды, которой пользовались для растирания туши, украшавшие столы ученых-чиновников. ил. 107 Эти сосуды в форме рыбы-дракона (кор. орён) символизировали пожелание успеха на государственных экзаменах, их, как это было в Китае, сдавали желавшие достигнуть высокого положения, ученого звания и карьеры. Согласно китайской легенде, карп поднимается по реке Хуанхэ и, преодолевая пороги, достигает Лунмэна (Брат дракона), где превращается в дракона; подобно ему экзаменующийся, преодолевая испытания, добивается успеха — становится сановником. Поэтому в задачу скульптора входило передать изображение рыбы уже с отдельными признаками дракона. Эти скульптурные сосуды и объемные фигуры животных являлись подлинными шедеврами народных мастеров и создали корейской керамике всемирную славу.

В первой половине XII века развивается техника ажурных селадон, ил. 113 где декор исполняется в виде переплетающихся растительных ил. 114 мотивов или узоров геометрического характера, всегда хорошо скомпонованных с общей композицией изделия<sup>29</sup>.

Среди немногих ажурных изделий периода Корё, дошедших до нашего времени, нельзя не отметить сосуд для воды, созданный с высоким мастерством и вкусом. Ажурный шаровидный футляр ил. 116 с носиком и ручкой красивой формы, скрывая внутри сосуд, выполнен в виде переплетающихся стеблей, цветов и листвы, среди которых видны маленькие фигурки детей. На крышке помещена фигурка небесной апсары. Подставкой служит низкая чаша, украшенная снаружи рельефными лепестками лотоса с тонким резным узором. Высокая техника исполнения, изысканность нежного голубоватого цвета



глазури, продуманность композиции указывают на исключительность мастерства и большой вкус гончара, создавшего этот сосуд, который предназначался для стола знатного сановника или правителя.

В начале XX века были открыты фрагменты черепицы XI—XII веков с рисунками в высоком рельефе, выполненными штампом и покрытыми глазурью селадон. Возможно, подобная ценная черепица служила для украшения крыш дворцов и жилищ знати, что указывает на необычайное расточительство правящих кругов этого времени. Это подтверждается и редким письменным свидетельством<sup>30</sup>.

В 1964 году были открыты печи для обжига черепицы с глазурью селадон в Танджонни (провинция Кёнги), на юге страны, и найдены образцы селадоновой черепицы полуцилиндрической формы с тиснеными растительными узорами, относящиеся к середине XII века и находящиеся в настоящее время в Национальном музее Кореи в Сеуле.

Зрелость мастерства керамистов Кореи, их глубокие знания особых свойств материала и понимание гармонии цветовых соотношений ни в чем не проявились с такой убедительностью, как в селадонах, украшенных инкрустацией цветными глинами. Эта техника, известная под названием сангам, была изобретена в Корее и получила в XII—XIII веках широкое распространение. Существует предположение, что первоначально она возникла как подражание насечке проволокой по металлу, которой славились корейские мастера. Возможно также, что техника сангам произошла от подражания лакам с инкрустацией перламутром, которые с конца X века создавались в придворных мастерских. На сходство сосудов сангам с лаками указывает и общность декоративных мотивов: пионы, хризантемы, журавли в облаках, бамбук, утки, плывущие под ивами, виноградные лозы, гранаты — все эти поэтические образы природы постоянно встречаются в керамических и лаковых изделиях того времени.

Ни имени изобретателя техники сангам, ни точной даты ее появления в государстве Корё не сохранилось. Первые два сосуда с инкрустацией, открытые в погребении 1159 года правителя Ыйджона, показывают уже вполне сложившуюся высокую технику исполнения. Вместе с тем китайский путешественник Сюй Цзин, как известно, посетивший Корею в 1124 году, ничего не сообщает в своих записях о керамике с декором сангам, что, несомненно, указывает на ее более позднее появление и дает возможность считать началом произ-



водства керамики сангам период небольшого промежутка времени между этими двумя датами.

Техника сангам очень сложна и требует от мастера большого опыта и знаний. По своему составу керамическая масса этих изделий очень близка к фарфору, так как содержит большое количество каолина, что дает возможность производить обжиг при высокой температуре. После того как на гончарном круге или путем формования и лепки создавалась желаемая форма изделия, его оставляли высыхать на воздухе до состояния определенной сухости, которая на языке специалистов получила образное название «твердость кожи». На высохшее изделие наносился острым инструментом узор для инкрустации. В некоторых изделиях рисунок выполнялся при помощи штампов, но этот способ употребляли редко. Углубления и линии в глине заполнялись при помощи кисти жидкими глинами (барботином) белого и красновато-коричневого цвета, который после обжига становился черным. По удалении излишков глины в углублениях изделие обжигалось при температуре 1200°, и главным образом зимой, когда дуют юго-западные ветры, поддерживая тягу в специальных, ориентированных на это направление печах, существовавших в провинциях Южн. Чолла, Сев. Чолла, уезде Ый-сонхва (провинция Сев. Хванхэ), а также южнее Кэсона.

До настоящего времени нет единого мнения о методе обжига изделий сангам. Предполагают, что первый раз их обжигали в печах до наложения глазури и вторично после глазурования. Но некоторые исследователи высказывают предположение, что изделия сангам обжигались только один раз после наложения глазури. Находки на месте бывших печей фрагментов керамики сангам бисквитного обжига, то есть без глазури, указывают, что обжиг был двукратным.

Помимо техники сангам применялся и так называемый метод обратной инкрустации, когда не узор, а углубленный фон заполнялся белым ангобом, на котором выделялся рисунок, покрытый глазурью селадон. Этот процесс был более сложным и трудоемким, он появился уже после освоения обычной техники инкрустации. В некоторых изделиях встречаются также сочетания резного и инкрустированного узоров под голубоватой глазурью селадон.

У ранних изделий сангам черепок обычно красноватого цвета и покрыт ангобом; он достаточно толстый, и сосуды тяжелые. Позднее черепок становится более твердым, фарфоровидным и серым, а гла-



зурь приобретает мягкий голубовато-опаловый оттенок. Сохранившиеся до наших дней в музеях и частных собраниях изделия сангам XII—XIII веков — памятники высокой художественной культуры, развивавшейся в различных центрах страны. Выразительность и красота формы дополняются глубоко продуманным декором, отвечающим назначению вещи.

Среди замечательных изделий этого типа, украшенных инкрустацией, можно в первую очередь отметить большую вазу XII века классической формы мэбён<sup>31</sup>. На поверхности вазы инкрустацией исполнены летящие в облаках белые журавли, причем сорок шесть птиц, замкнутые в кругах из черных и белых линий, поднимаются кверху, а двадцать три, расположенные между кругами, летят вниз, заполняя все пространство, что создает своеобразный ритм и динамику расположения декора. Соотношение этой композиции с округлой формой вазы хорошо продумано. Эта ваза служила для преподнесения ветки цветущей сливы, олицетворявшей пожелание счастья, к весеннему празднику Нового года, а журавли также символизируют в странах Дальнего Востока пожелание долгих, счастливых лет жизни. Таким образом, декор соответствовал назначению вазы.

ил. 115

Любовь корейских мастеров к нежным колористическим соотношениям особенно проявилась в сосуде для разбрызгивания воды в форме ритуального сосуда кундика — типа, заимствованного из Индии<sup>32</sup>. Исполненный техникой сангам пейзаж с изображением пары мандариновых уток, плавающих среди лотосов и тростников под свисающими ветвями ивы, выступает под голубовато-серебристой глазурью, которая, смягчая белизну рисунка, придает особую изысканность и цельность всей композиции. И здесь содержание декора можно понять через ряд представлений, обычных для искусства Дальнего Востока, так как образы мандариновых уток символизируют супружескую верность, а фестоны на оплечье — головки жезла жуи — символ успеха, тоже служат благопожеланием. Можно предположить, что сосуд предназначался для свадебного подарка и украшал парадную комнату знатных супругов.

ил. 118

В XII веке в быту знати широкое распространение получили винные сосуды своеобразной формы в виде дольчатой тыквы, украшенные инкрустацией. К числу подобных изделий относится сосуд для вина из собрания Государственного музея искусства народов Востока (Москва). Массивная дольчатая форма со слегка выступающими гра-

ил. 120



нями сужается кверху, а высокий изогнутый носик и петлеобразная ручка не нарушают его спокойных, плавных линий. По шести граням сосуд украшен узором в виде черных извивающихся стеблей с листьями и мелкими белыми цветами хризантем, которые в Корее символизируют спокойствие и душевную ясность. Цветы и стебли хорошо выделяются под глазурью красивого голубовато-опалового оттенка, получившего название «осеннее небо Кореи», а вертикальная композиция узора, подчеркивая удлиненность сосуда, выявляет гармоничное соотношение формы и декора. Как обычно, символика узора отвечает назначению вещи — сосуда, предназначенного для интимного вечера с другом, когда отступают мирские заботы и душевное спокойствие позволяет вести дружескую, теплую беседу.

ил. 119

Чаши, блюда, сосуды для вина типа сангам украшали столы богатых пиршеств во дворцах, где царила роскошь, и ценились в Корее дороже серебряных. Представление о таких сосудах дает чаша для трапезы из собрания Государственного музея искусства народов Востока, богато украшенная на внутренней стороне изображением летящих среди облаков и цветов лотоса волшебных птиц рая с длинными, развевающимися хвостами. Над ними в верхнем поясе чаши представлены белые журавли. С наружной стороны не менее искусно передана картина бушующих морских волн, над которыми в стремительном полете несутся извивающиеся драконы. Обе стороны чаши, совершенные по рисунку, пронизанные динамикой и строгим ритмом фигур, объединены мягкостью теплых светло-зеленых тонов. Вкрапление белых пятен и черных линий рисунка, приглушенных глазурью, не нарушает общей цветовой гармонии этого богатого декора. Изысканный вкус и сохранение художественных традиций позволили мастерам керамики сангам создавать подобные композиции, полные символической значимости.

ил. 121

К концу XII века техника керамики сангам усложняется, но в декоре тонкая разработка деталей сменяется обобщенной трактовкой изображений. Как пример, сосуд для воды в форме небольшого горшочка из собрания Музея дворца Токсугун, редкий по красоте цветовых соотношений, в котором инкрустация дополнена резьбой и тонким формованием отдельных деталей. Пластичный по своей форме круглый сосуд с широким горлом и двумя выступающими по сторонам скульптурными ручками в виде маскарон с парными тонко моделированными львиными головами украшен с двух





КУРИЛЬНИЦА С ФИГУРОЙ ЛЬВА  
Керамика селадон. XII в.





111, 112

СОСУД ДЛЯ ВИНА В ФОРМЕ МОЛОТКА  
Керамика селадон. XI в.



СОСУД ДЛЯ ВОДЫ, ДОБАВЛЯЕМОЙ В ТУШЬ  
Керамика. Первая половина XII в.





КУРИЛЬНИЦА С АЖУРНЫМ ШАРОМ  
Керамика селадон. XII в.









ВАЗА «ТЫСЯЧА ЖУРАВЛЕЙ» ТИПА МЭБЕН  
Керамика сангам. Конец XII в.





116, 117

СОСУД АЖУРНЫЙ ДЛЯ ВИНА  
Керамика селадон. XII в.

ЧАША С ИНКРУСТАЦИЕЙ  
Керамика. XII в.





РИТУАЛЬНЫЙ СОСУД ТИПА КУНДИКА  
Керамика сангам. XII в.









СОСУД ДЛЯ ВИНА  
Керамика сангам. XII в.







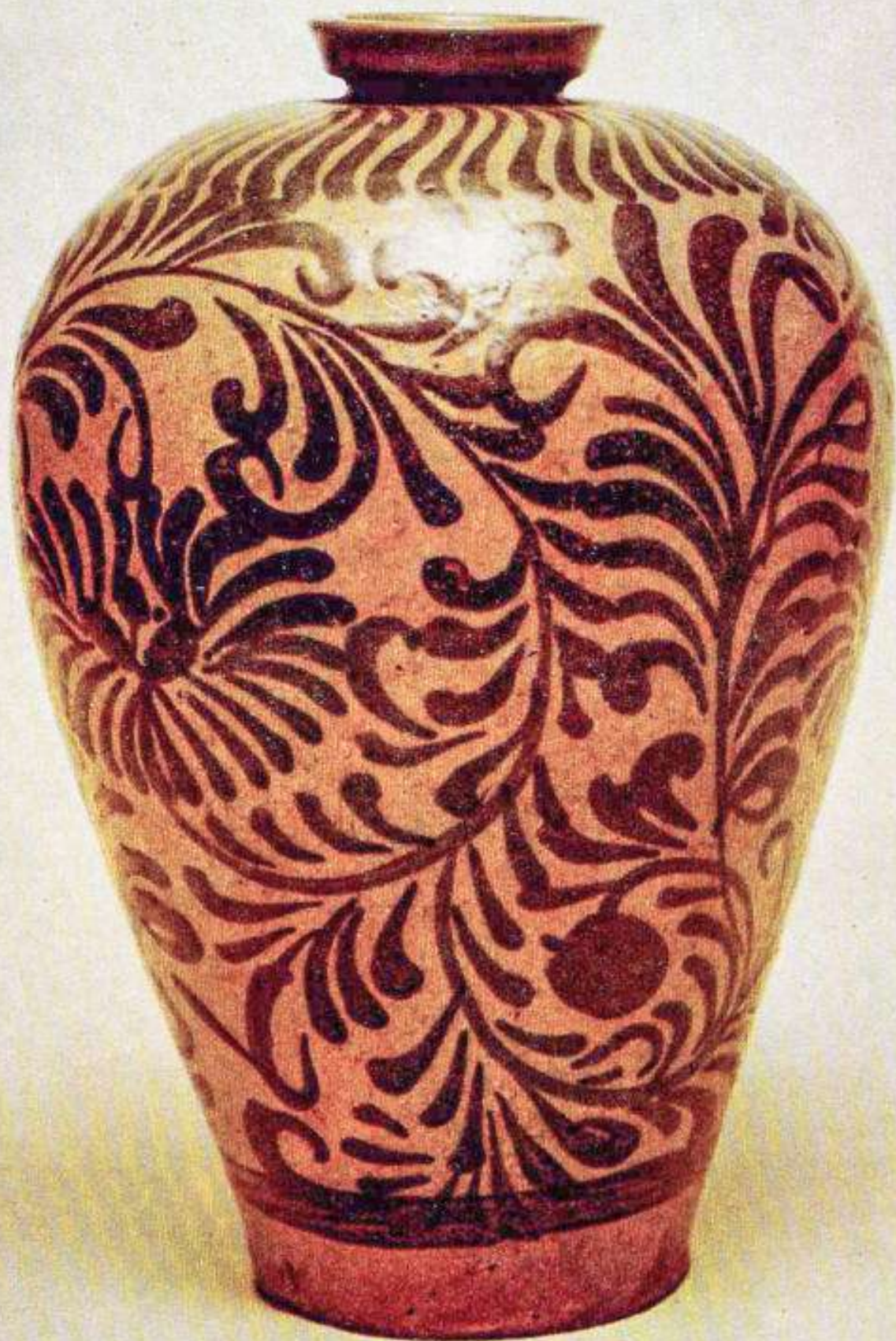


КУВШИН В ФОРМЕ ТЫКВЫ-ГОРЛЯНКИ  
Керамика сангам. Конец XII—начало XIII в.









ВАЗА ТИПА МЭБЕН  
Керамика селадон, расписное Корё. XIII в.









БЛЮДО С ЦВЕТЧНЫМ УЗОРОМ  
Керамика сангам. XII—XIII вв.





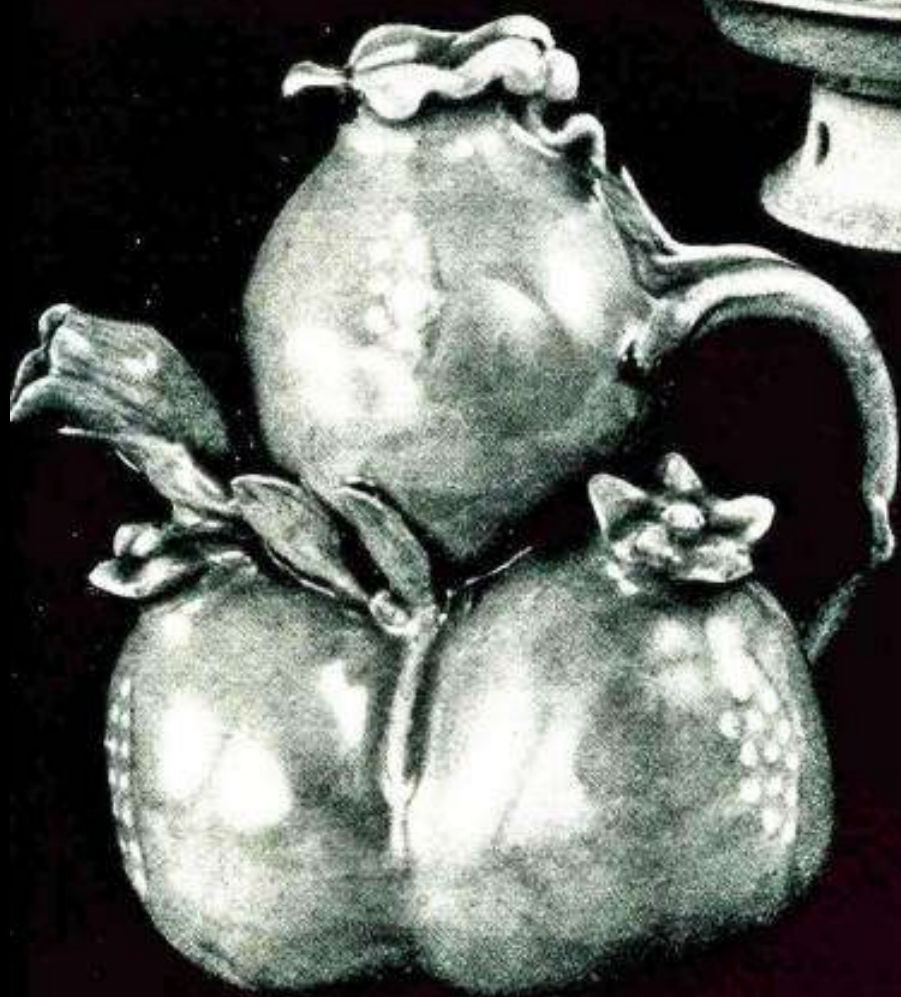
127, 128

ЧЕРНАЯ ВАЗА ТИПА МЭБЕН  
Керамика. XIII в.



ВАЗА С РЕЗНЫМ УЗОРОМ  
Керамика селадон. XII в.



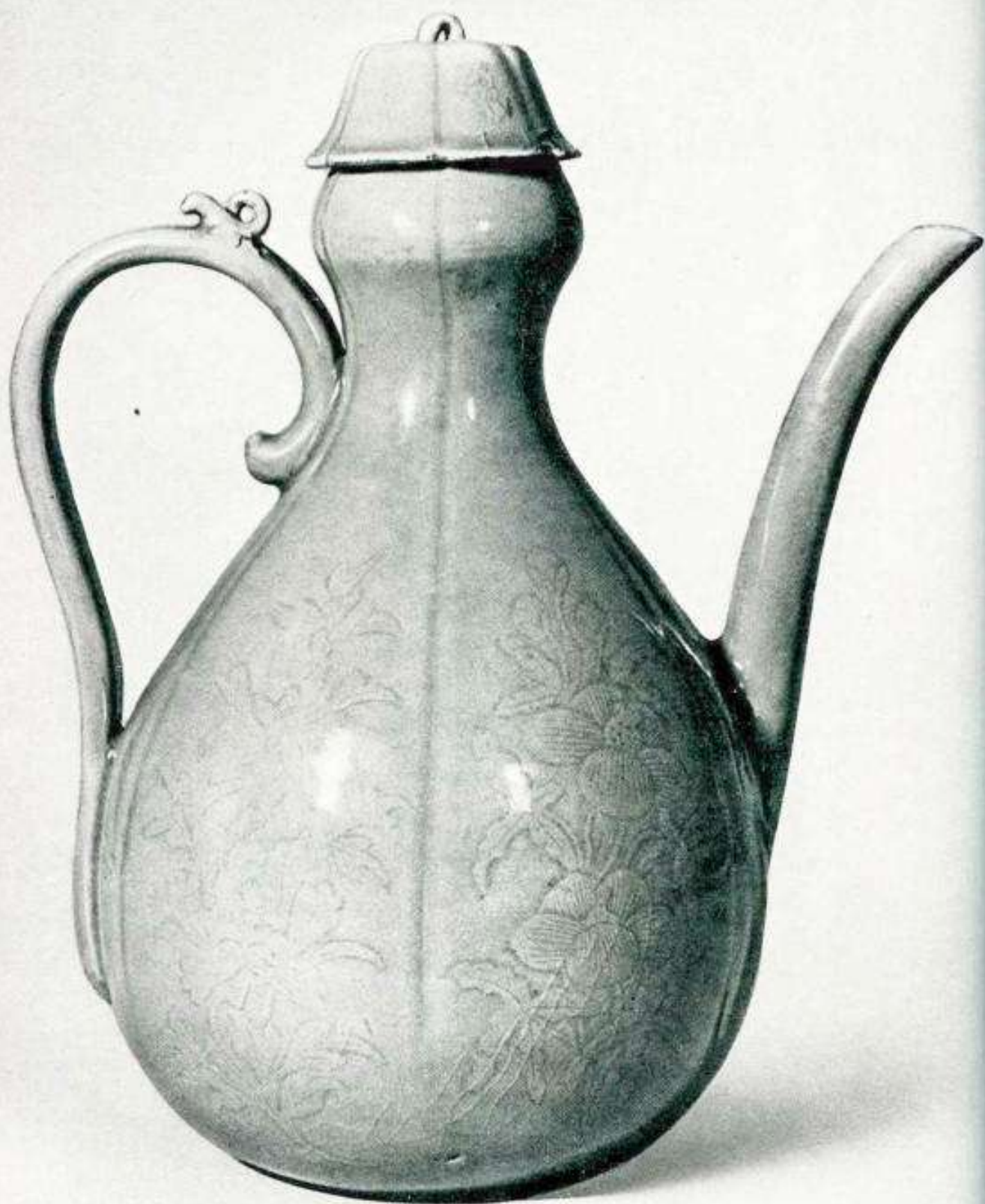


СОСУД ДЛЯ ВИНА  
В ФОРМЕ ПЛОДОВ ГРАНАТА  
Керамика селадон. XI—XII вв.



ЧАША ДЛЯ ВИНА  
НА ПОДСТАВКЕ  
Фарфор, подглазурный узор. XII—XIII вв.









СОСУД ДЛЯ ВИНА  
Керамика селадон, с подглазурной  
росписью. XIV в.



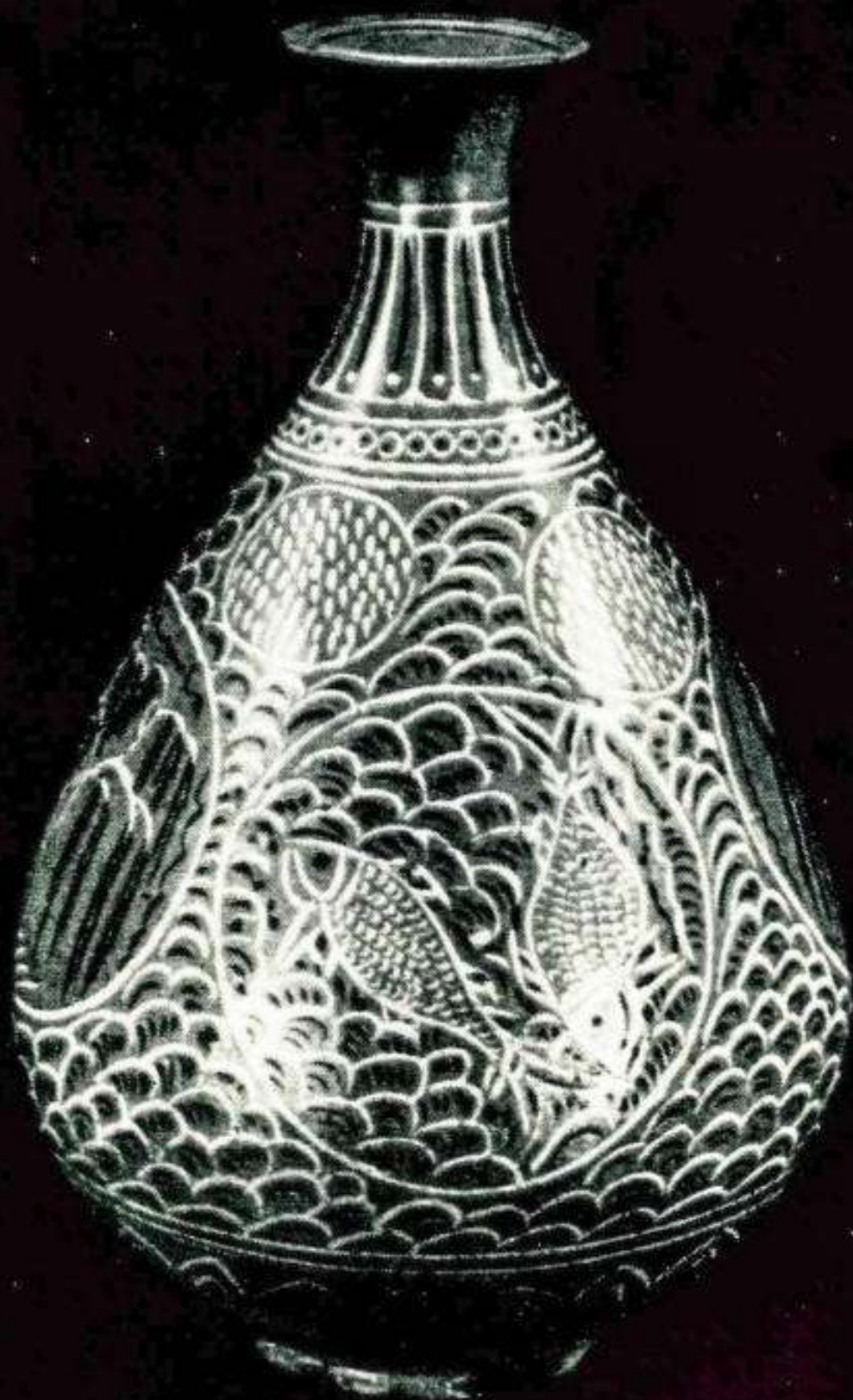
ВАЗА ТИПА МӨБЕН  
Керамика селадон, с подглазурной  
росписью. XIII в.

132, 133









СОСУД ДЛЯ ВИНА  
Керамика сангам. XIV в.





136, 137

МОДЕЛЬ ПАГОДЫ  
Позолоченная бронза. XI—XII вв.



РИТУАЛЬНЫЙ СОСУД ТИПА КУНДИКА  
Бронза, серебро. XI—XII вв.





СОСУД ДЛЯ ВИНА  
Позолоченное серебро. XII—XIII вв.







сторон изображениями крупных белых пионов, обрамленных черной листвой. Рисунок изогнутых лепестков, листьев и стебля подчеркивает гармонию формы и декора. Контрастное противопоставление белых и черных пятен лаконичного рисунка на фоне нежной зеленовато-голубой глазури с едва видимой паутиной трещин создает особую выразительность изображения.

О богатстве приемов керамики сангам конца XII—начала XIII века можно судить по нарядному кувшину в форме двойной тыквы, украшенному изображением эллинистического мотива—мальчиков, играющих среди виноградных побегов и гроздьев. Рисунок из завитков, листьев и усиков лозы как бы обвивает стройную, вытянутую форму кувшина с длинным носиком и ручкой из переплетенных стеблей. Декоративный эффект усилен введением красной медной краски, которая нанесена на пышные виноградные гроздья и хорошо гармонирует с белым цветом побегов и голубой глазурью. Добавление медной красной краски, которая хорошо сохранялась при высокой температуре обжига керамики сангам, было сложным процессом, требовавшим большого опыта и точного знания нужной температуры, так как иногда вместо красной получались зеленые или желтые тона вялых оттенков.

ил. 122

На росписи некоторых сохранившихся до нашего времени изделий сангам XIII века можно различить слабые следы позолоты, она наносилась поверх глазури после обжига. Золочение изысканной и строгой керамики сангам раскрывает стремление правящих кругов этого времени к пышности и роскоши, что заставляло мастеров, работавших для двора и аристократии, иногда отступать от привычных традиционных форм и идти по пути ложного украшения позолотой, лепниной и вычурными деталями.

В могилах правителей и знати периода Корё были открыты оригинальной формы флаконы для масла, которое употреблялось для женской прически, и туалетные коробки с декором в виде пионов, лотосов и хризантем. Эти предметы служили украшением быта и укладывались в погребение согласно верованиям в загробную жизнь. Обычно туалетные коробки имеют пять маленьких коробочек-вкладышей, которые располагаются в виде цветка по традициям, сохранившимся в Корее на протяжении веков; в погребениях Лолана I—II веков были открыты лаковые туалетные коробки такой же формы с пятью коробочками внутри<sup>33</sup>.



В XIII—XIV веках производство керамики сангам продолжалось, но вместе с тем возник и новый вид декора селадонов, известный как «расписное Корё». Роспись производилась минеральной краской с высоким содержанием окиси железа, которая наносилась по белому ангобу и покрывалась сверху селадоновой глазурью. Иногда эта роспись сочеталась с инкрустацией, что создавало особый декоративный эффект. Широко распространены рисунки растительного характера в виде густых завитков листвы, ветвей ивы или цветов — хризантем и пионов; после обжига они приобретали черный или коричневый цвет в зависимости от температуры в печах. Многие исследователи корейской керамики предполагают, что такой вид росписи был заимствован из Китая, где в XII—XIII веках были широко распространены изделия мастерских Цычжоу, существовавшие в провинции Хэнань.

ил. 124

Селадоновая глазурь в изделиях «расписных Корё» менее чистая, и при обжиге окисление дает не голубой, а желтоватый оттенок. В Государственном музее искусства народов Востока находится ваза типа мэбён XIII века, украшенная росписью в виде черной листвы и завитков под глазурью оливкового цвета. Она была открыта в одном из погребений и хорошо сохранилась. Черепок вазы грубее, чем у обычных селадонов этого времени, но в рисунке отражается живая непосредственность свободно исполненного наброска.

ил. 132

Среди расписных изделий нельзя не отметить небольшой сосуд для вина XIV века цилиндрической формы с лаконичными, но выразительно написанными черной краской изображениями плакучей ивы с двух сторон тулова. Подобные эскизно выполненные рисунки позднее вдохновляли японских керамистов, их изделия этого типа получили название ёгорай (то есть живопись Кореи). Для росписи селадонов применяли также белую глину и подглазурную медную, которая после обжига превращалась в блестящую красную. Иногда технику росписи сочетали с рельефными деталями, чтобы придать сосуду более нарядный вид.

ил. 133

С конца XII века наиболее изысканные и красивые оттенки глазури селадон с тончайшими нюансами голубовато-зеленого цвета, прославившие керамику Кореи далеко за ее пределами, сменяются более простыми оттенками — оливковыми, серовато-зелеными и желтовато-серыми. В XIII веке мастера уже почти не создают что-либо значительное, новое, они лишь продолжают повторять то, что было



открыто их предшественниками. В селадонах позднего периода Корё росписи теряют лаконизм и прежнюю выразительность. Рисунки усложняются и часто заимствуются мастерами из декора других видов прикладного искусства. На оплечьях ваз появляются фестончики-ламбрекены с множеством мелких точек, напоминающие узоры шелковых тканей и вышивок. К этому времени относится появление новых мотивов в корейской керамике в виде пары рыб — символа супружеского счастья, чаще встречается изображение фестончатой головки жезла жуи как олицетворения пожелания успеха и благополучия, мелких цветов в медальонах и других мотивов, проникших из Китая благодаря усилившимся связям в период правления монгольской династии Юань. В композиции пейзажей на вазах XII—XIV веков появляется подражание инкрустации перламутром по лакам.

ил. 125

ил. 135

Как уже подчеркивалось, селадоны Корё изготавливались главным образом для аристократии и богатых буддийских монастырей; эти изделия находят в могилах правителей и феодальной знати. Для узких кругов керамистами создавались многочисленные изделия разнообразного бытового и ритуального назначения, отвечавшие утонченным вкусам, и часто в керамические мастерские привлекались известные художники, принимавшие непосредственное участие в создании новых форм и декора.

ил. 134

Увлеченность красотой глазури, ее тончайшие нюансы рафинировались опытными корейскими мастерами. Красоту глазури воспевали не только в Корее, но и в Китае, отмечая в поэмах ее неповторимый цвет. Эта восхищенность присуща всему периоду керамики Корё. Но в то же время в стране создавались и другие ее виды, также достигшие высокого художественного качества. Производилась керамика с черной, коричневой, белой, зеленой (трех оттенков) и бирюзовой глазурями, а также мраморная и лакированная керамика. Особой чистотой цвета славилась бирюзовая глазурь пхурын-ханьль (голубое небо), получавшаяся от расплава продуктов железистых соединений при 800—1000 градусах. Изделия XII—XIV веков, покрытые густой глазурью черного цвета (так называемое «черное Корё»), исследователями корейской керамики разделяются на три основных типа. К первому относятся сосуды с твердым серым черепком, покрытые ангобом с большим содержанием железа и глазурью селадон, что создает зеленоватый оттенок. Редкие сосуды такого типа, открытые в погребениях, обычно исполнены без де-



и.л. 131 кора либо украшены резьбой и подглазурной росписью изысканной белой глиной.

и.л. 127 Представление об этом виде керамики дает уникальная черная ваза типа мэбён XIII века (из собрания Национального музея Кореи в Сеуле) с резным узором из белых листьев, написанных широкой кистью белой жидкой глиной по ангобу с примесью железа, смешанного с золой и покрытого прозрачной селадоновой глазурью. Использованием цветового контраста достигнута особая выразительность рисунка этой вазы<sup>34</sup>.

Изделия второго типа отличаются от первого матовым густым цветом черной или серовато-черной глазури, с большим содержанием окиси железа. Глазурь накладывалась непосредственно на серый черепок без добавления селадоновой глазури. Сосуды этого типа встречаются чаще первого. К третьему виду черной Корё принадлежат изделия с красновато-коричневой глазурью, орнаментированные процарапанным узором, заполненным белым ангобом. Эти сосуды наиболее часто встречаются в погребениях и по своему характеру напоминают китайские из мастерских Цычжоу с процарапанным узором XIII—XIV веков. Черная глазурь иногда сочеталась с коричневыми небрежно наложенными мазками, что создавало особый художественный эффект на блестящей поверхности сосуда.

Не менее значительной по своим художественным качествам была и белая керамика периода Корё, которая хотя и редко, но все же встречается в погребениях корейской знати. Первоначально многие исследователи принимали ее за китайскую керамику типа байдин из Динчжоу, которая тоже встречается в корейских погребениях. И только находки белых фарфоровых черепков около старых печей, открытых в уезде Пуан на юго-западном побережье полуострова, где создавались и изделия сангам высшего качества, а также находки у печи в Танджонни провинции Кёнги, обнаруженные в 1964 году, явились ярким свидетельством существования в Корее уже в первой половине XII века белого фарфора.

В странах Дальнего Востока не принята такая классификация керамики, как в Европе, где различают каменную массу, фаянс и фарфор. В Китае и Корее главными определителями качества керамических изделий всегда были их формы, техника декора и состав глазури. Поэтому начало производства фарфора в Корее не было крупным открытием как для керамистов, так и для знатных потре-



бителей этих изделий. Судя по отдельным находкам, еще в X веке в Корее изготавливались фарфоровидные сосуды, керамическая масса которых постепенно улучшалась, и от этих изделий с примесью каолина переход к фарфору произошел незаметно.

Фарфоровидные вазы и блюда, покрытые кремовато-белой глазурью в подражание китайскому фарфору, высоко ценились в кругах феодальной знати. Ранний фарфор Корё XII века действительно первоначально напоминал тонкостенные белые китайские сосуды (байдин) из Динчжоу с тисненым декором и глазурью молочного цвета. Он изготовлялся из мягкой глины и отличался твердым сероватым черепком, покрытым белой просвечивающей глазурью различных оттенков — от опалового и серовато-голубого до кремовато-молочного — с тонкой сеткой трещин кракля.

Среди немногих сохранившихся фарфоровых изделий этого типа изысканна форма голубовато-белой тонкостенной чаши для вина на высокой ажурной подставке<sup>35</sup>. Она украшена резным орнаментом из тонких вертикальных полос на поверхности, ее подставка в виде как бы сплетающихся волн стоит на широком круглом поддоне с высокой ножкой. Сложная композиция чаши раскрывает уверенное владение мастерами таким материалом, как фарфор. Белые легкие и стройные тонкостенные сосуды с просвечивающей глазурью часто исполнялись без декора или их украшали резными и тиснеными узорами в виде меандра, цветов хризантем и других растительных мотивов. Эти сосуды создавались главным образом для двора.

ил. 130

Появление в Корее фарфора не смогло прекратить производства селадонов типа сангам, по-прежнему любимых при дворе и в домах знати. К XII веку относится и производство так называемой мраморной керамики, создаваемой путем смешения черной, серовато-белой или красной глины. Покрывалась она прозрачной селадоновой глазурью, что создавало своеобразный рисунок, напоминающий прожилки в камне. Эта керамика была воспринята из Китая, где она возникла в X веке, но в Корее она не получила большого распространения.

Четвертым периодом в производстве керамики Корё обычно считают XIV век. С установлением господства монголов в Корее общий упадок экономики и культуры сказался и на развитии керамики: стал более грубым черепок, утратились пластичность форм, прежняя элегантность, строгая простота. Селадоновая глазурь XIV века при-



ил. 135 обрела темный оттенок, а в декоре изделий заметна измельченность рисунка и перегруженность излишними деталями.

Только в 1232—1270 годах на острове Канхва, куда после нашествия монголов бежал из столицы двор правителей Корё, во вновь созданных мастерских и при участии вывезенных с материка гончаров возродилось производство прекрасных изделий типа сангам.

В могилах знати на острове Канхва были обнаружены тонкостенные изделия из ценного белого и голубого фарфора, вывезенные, как предполагают, из Кэгёна.

Не только у себя на родине, но и в Китае, где производство керамики достигло уже в период Сун высокого уровня, корейские сосуды типа сангам вызвали восхищение своей эстетической выразительностью. Мастерство корейских гончаров периода Корё поражало керамистов Китая, которые до этого времени считали себя непревзойденными в производстве селадонов. Такое же восхищение вызвала корейская керамика этого типа позднее в Японии. В одном из японских трудов по истории керамики упоминается о замечательном корейском мастере XVI века Ли Сампхёне, которого автор называет «праотцем японской керамики». Все это свидетельствует о признании высокого вкуса корейских керамистов, их глубокого ощущения материала и понимания назначения вещи. Работавшие в тяжелых условиях керамисты того времени даже при относительно низком техническом уровне производства сумели создать прекрасные произведения декоративно-прикладного искусства Кореи. Секреты цвета голубоватой глазури корейских селадонов умерли вместе с мастерами, ее создателями, и до сих пор остаются не раскрытыми.

## ЮВЕЛИРНЫЕ ИЗДЕЛИЯ

Керамика была ведущим и наиболее прославленным видом декоративно-прикладного искусства государства Корё, но даже немногие ювелирные украшения, сохранившиеся в погребениях знати, сосуды из золота и серебра, бронзовые зеркала, поясные пряжки указывают на значительное развитие в X—XIII веках ювелирного искусства, изделия которого изготовлялись для узкого круга знати.

Традиции замечательных ювелиров государства Силла не были забыты, их восприняли и развили в государстве Корё многие художники и мастера прикладного искусства, работавшие ранее в Кёнджу;



после падения государства объединенного Силла они переселились в Кэгён, который стал в X—XIII веках центром художественной деятельности и местом сосредоточения многочисленных мастерских декоративно-прикладного искусства.

По-прежнему отливались бронзовые колокола не только для буддийских храмов, но и для особых башен на площадях городов, где они служили для подачи сигналов жителям о различных событиях. Для литья храмовых колоколов верующие часто жертвовали различные бронзовые художественные изделия и утварь.

Колокола X—XIII веков значительно меньше по размеру, но по своей октогональной форме и декору близки колоколам VIII века. Они также украшены бордюрами из цветов понсонхва (узор бальзамина), лотосами в прямоугольных панелях, рельефными изображениями летящих фей—служанок небесных властителей солнца и луны—и надписями. Повторяя традиционный декор, сложившийся в государстве Силла, колокола периода Корё все же не отличаются выразительностью и силой рисунка, тонкой профилировкой деталей, достигнутыми мастерами знаменитого колокола VIII века из монастыря Пондокса, о котором говорилось выше<sup>36</sup>.

К X—XIII векам относится появление миниатюрных моделей храмов и пагод из ценных пород дерева или из бронзы и серебра для алтарей, стоявших перед статуями будды. Подобная модель пагоды из позолоченной бронзы была открыта в ступе монастыря Суджонса провинции Кёнги<sup>37</sup>. Это замечательное произведение ювелирного искусства с большой точностью передает конструкции и характерные детали пагод XII—XIII веков. Ее девять прямоугольных ярусов, слегка уменьшающихся кверху, разделены обходными балконами вокруг основного столба с входами по четырем сторонам. Далеко выступающие крыши с тонким рисунком, имитирующим черепицу, украшены по углам подвесными колокольчиками. В нижнем этаже по широким сторонам фасада расположены тройные проемы входов в виде многолопастных арок. Пагода возвышается на высоком ступенчатом основании. Все детали тщательно проработаны ажурной резьбой и украшены чеканкой и гравировкой. Это миниатюрное сооружение по праву считается шедевром ювелирного искусства Кореи.

Для буддийских монастырей, которые в период государства Корё достигли могущества и имели огромные материальные средства, ювелиры создавали из золота, серебра и бронзы ритуальные изде-

ил. 136



лия—ковчегу сарира, сосуды для воды кундика и курильницы для сжигания ароматных трав, стоявшие на алтарях. Сохранились бронзовые курильницы типа хянно<sup>38</sup> в форме глубокой чаши на высокой подставке, украшенной инкрустацией серебром, воспринятой от лаковых изделий того же времени, в свою очередь восходивших к китайской технике инкрустированных лаков (пинто), славившихся в VIII—X веках<sup>39</sup>.

Инкрустация серебряной нитью (хамун или ипса—инкрустированная нить) производилась по бронзе, которая в Корее по своему составу была близка к латуни, так как содержала большое количество цинка. Эта техника, достигшая у корейских ювелиров высокого мастерства, позволяла им создавать сложные орнаментальные композиции. Среди немногих сохранившихся ювелирных изделий XI—XIII веков изысканностью художественного решения выделяется бронзовый сосуд кундика<sup>40</sup>, служивший для подношения воды будде, но часто используемый и в светском обиходе для разбрызгивания воды, как указывалось выше. Сосуд покрыт зеленой патиной, так как находился в погребении около Кэгёна. По своему декору он очень близок к керамическому сосуду такого же типа. Его яйцевидной формы тулово с высоким горлом, заканчивающимся узкой трубкой, сбоку имеет небольшой носик с серебряной крышечкой. Сосуд украшен инкрустацией серебряной нитью, с большой поэтичностью воспроизводящей осенний пейзаж с озером и плакучей ивой на маленьком островке, ветви которой, переплетаясь между собой, склоняются к воде. В небе стаи летящих птиц, по глади озера плывут утки, видны маленькие фигурки охотника и рыболова, которые, как и все живое вокруг, являются лишь частью природы, не главенствуя и не выделяясь из всего окружающего. На горле сосуда искусно выполнены поднимающиеся облака, а на трубке обнаженные ветки деревьев образуют причудливый узор. Особая законченность всей композиции выступает в фестончатых поясах на оплечье и у основания, закрытого серебряной полосой.

Едва ли этот богато украшенный сосуд был ритуальной утварью, так как изображение двух переплетенных между собой ветвей ивы обычно служило символом нерасторжимой любви, и можно предполагать, что, как и керамический сосуд кундика, он предназначался для подарка знатным молодым супругам или, наполненный вином, служил украшением торжественного праздничного стола.



Серебряные и золотые сосуды для вина, столовые сервизы богато украшались чеканными узорами, ажурной резьбой, гравировкой, инкрустацией. Сосуды из позолоченной бронзы были широко распространены как в быту феодальной знати, так и в обиходе богатых монастырей. О разнообразии приемов декора и богатстве творческой фантазии ювелиров Корё говорит и небольшой серебряный с позолотой кувшин для вина с рифленой дольчатой чашей<sup>41</sup>. Тулово сосуда с прямым оплечьем повторяет форму чаши и легко входит в нее. Узкое высокое горло закрыто пробкой в виде цветов лотоса и увенчано фигуркой птицы с распушенными крыльями и тонко переданными завитками оперения. Великолепная отделка деталей ручки и носика, исполненных в виде изогнутых стволов бамбука, и легкая гравировка на гранях сосуда — все это говорит о большом вкусе мастера и понимании свойств материала с его игрой света на поверхности.

ил. 138

Чеканной строгостью формы отмечен и серебряный светильник в виде дольчатой чаши, стоящей на отдельном поддоне с фестончатым краем и высоким основанием. Декор выполнен чеканкой и гравировкой с изображением растительных мотивов, хорошо сочетающихся с тектоническим и ясным членением всей массы. По своей форме светильник близок к керамическим винным чашам того же времени, что позволяет предполагать заимствование керамистами форм и декора у ювелиров, которые, очевидно, создали эту форму чаши-цветка, более отвечающую такому материалу, как серебро, с его возможностью тонкой профилировки деталей. Многие подобные изделия вывозились в Китай.

Особым видом ювелирного искусства XI—XIII веков были украшения из золота, которые прикреплялись к одежде или украшали прическу. Открытые в погребениях знати золотые пряжки и шпильки указывают на дальнейшее развитие традиций ювелирного искусства.

Как известно из письменных источников, жены правителей Корё из числа монгольских принцесс, прибывшие в XIII веке в Корею с сотнями своих слуг, вели при дворе роскошный образ жизни<sup>42</sup>. Для корейской и монгольской знати ювелиры изготавливали золотые шпильки, парные ажурные пряжки с изображением птиц среди ветвей или рыб, плывущих среди водорослей. Все эти миниатюрные украшения отличаются уравновешенностью сложных композиций и удивительной четкостью силуэтов. В небольших ювелирных изделиях, скульптурных по своему характеру, ощущаются глубокая на-



блюдательность и хорошее знание различных птиц, рыб и животных. Гибко и правдиво передано движение в этих фигурах, показанных в сложных поворотах или трепещущих, с распушенными крыльями птиц, готовых улететь. В маленькой фигуре сокола, привязанного к насесту, хорошо раскрыто напряжение, стремление порвать с неволей. В этих украшениях особенно ярко проявилась любовь корейцев к природе. Даже в тяжелые годы двойного гнета своих правителей и монголов корейский народ продолжал творить и в многочисленных произведениях отражать самобытные чувства окружающего мира, мечты об освобождении родины, ее неповторимую красоту и воплощать эти чувства в своем творчестве.

Особой областью в XI—XIII веках было производство бронзовых зеркал, открытых в погребениях. Бронзовые зеркала были известны уже в период бронзы (III век до н. э.—II век до н. э.), вместе с тем нет сведений о более позднем их производстве в период Силла, так как до настоящего времени они не обнаружены. Возможно, зеркала существовали, но не входили в погребальный инвентарь того времени<sup>43</sup>.

Ранние бронзовые зеркала в Корее, как и в Китае, были не только принадлежностью туалета, но и выполняли ряд ритуальных магических функций. Отсюда и разнообразие композиций, украшающих их оборотные стороны. Множество бронзовых зеркал периода Корё, открытых в погребениях этого времени, характерны многообразием форм и декора. Они обычно содержат незначительное количество олова в бронзе, что отличает их от более прочных китайских, а также заставляет уступать последним в четкости и проработке рисунка, расположенного на оборотной стороне<sup>44</sup>.

В XII—XIII веках в Корё привозилось много китайских зеркал, часто служивших моделями для корейских мастеров, которые охотно копировали их или подражали более ранним. Поэтому в могилах корейской знати можно встретить бронзовые зеркала, отлитые с китайскими рисунками периода правления Хань (III век до н. э.—III век н. э.) или Тан (VII—X века). Ряд мастерских создавал и собственно корейские изображения, показывающие богатство мотивов со сложными жанровыми композициями, умело вписанными в круглую плоскость зеркала.

Наиболее часто встречаются сюжеты, связанные с древними космическими представлениями—символическими животными четы-



рех стран света, триграммами, олицетворяющими главные элементы вселенной, драконами и птицами, показанными в стремительном круговом движении среди облаков. Цветы лотоса, искусно расположенные в радиальных поясах, можно видеть на зеркалах типа хвасу (цветы и деревья) <sup>45</sup>.

В собрании Государственного музея искусства народов Востока в Москве хранится несколько корейских зеркал XI—XII веков. Среди них можно выделить хорошо сохранившееся зеркало с фестончатым краем и четким рельефным изображением двух драконов, летящих среди облаков. Драконы исполнены во встречном движении, и их головы разделяет треножник, что указывает на корейскую интерпретацию обычной композиции. Драконы служили олицетворением дождя и других стихий, соединяющих небо и землю. Их образы, возникшие в древнем Китае, рано проникли в Корею и получили распространение в последующие века. Не менее интересно зеркало (собрание того же Государственного музея искусства народов Востока) с изображением пейзажа с парусником, плывущим по бурным волнам. Множество человеческих фигур на носу и на корме плохо различимы. Композиция пейзажа со скалами, холмами и деревьями на берегу хорошо сочетается с круглой поверхностью зеркала. Они часто служили ценным подарком, изображения на них дополнялись благопожелательными надписями, пожеланием большого мужского потомства, успеха в служебной карьере и другими. Наравне с колоколами зеркала занимают одно из главных мест в искусстве художественного литья Кореи.

ил. 139

## ЛАКОВЫЕ ИЗДЕЛИЯ

Высокой художественной культуры достигли лаковые изделия периода Корё, прославившиеся разнообразием и богатством декоративных приемов. Известно, что мастера других видов прикладного искусства часто заимствовали отдельные мотивы и сложные композиции лаков. Предполагают, что художественные лаки были известны в Корее уже в начале нашей эры: в округе Лолан корейцы могли познакомиться с великолепными расписными шкатулками, блюдами и чашами китайских мастеров и освоить их производство.

Ранние корейские лаки не сохранились, в погребениях периода объединенного Силла были обнаружены лишь фрагменты лаковых



изделий да гробы, покрытые красным и черным лаком. Но даже эти находки — свидетельство распространения лаков в быту знати уже в VIII—X веках. По-видимому, еще шире было производство художественных лаков в государстве Корё, где пышный образ жизни придворных кругов способствовал созданию разнообразных художественных изделий, служивших украшением дворцов и богатых жилищ. Туалетные шкатулки, ящики для книг и бумаг, коробки для письменных принадлежностей, подносы и блюда — все эти великолепные лаковые изделия с разнообразной орнаментацией хорошо сочетались с убранством парадных комнат<sup>46</sup>.

Особое распространение в декоре лаков получила техника наджон, внешне напоминающая инкрустацию, впервые изобретенную в VIII—X веках в Китае, где называлась пинто. Этот вид техники состоял из ряда процессов. Первоначально изделие из дерева, обычно соснового, при помощи клея и вареного риса обклеивалось тонкой конопляной тканью и покрывалось черным лаком, который полировался мягкой бумагой. После сушки все неровности, образовавшиеся на лаковой поверхности, тщательно сравнивали при помощи состава из воска, вареного риса и грубого лака. После вторичного наложения этого состава вырезанные по рисунку пластинки из перламутра или других материалов прикреплялись на лаковую поверхность при помощи рыбьего клея и прессовались утюгом.

Следующий процесс состоял в наложении на поверхность изделия нескольких слоев лака, так что перламутровый рисунок исчезал и проявлялся снова только после последовательного шлифования слоев лака угольным порошком из дерева гинко и особым камнем. Работу над изделием заканчивали накладыванием поверх рисунка нескольких прозрачных слоев лака, которые тщательно удалялись с пластинок перламутра после их высыхания, и снова шлифовали углем из дерева гинко, пудрой из мела и маслом сои для придания изделию блеска<sup>47</sup>.

Для украшения лаковых изделий широко применялись также прозрачные пластинки из панциря черепахи; с обратной стороны они иногда подкрашивались красной или желтой краской, что создавало особый эффект. Часто для декора использовали золото и другие металлы. Мастера любили воспроизводить сложные композиции орнаментального характера из пластинок перламутра и раковин в сочетании с серебряной или медной проволокой.



К числу немногих дошедших до нашего времени лаковых изделий государства Корё принадлежит круглая шкатулка для хранения четок (музей Сококан Окура в Токио). Основа этой небольшой шкатулки (дм 12 см) исполнена из дерева. Декор типа наджон хорошо сохранил все детали рисунка. Плоская крышка и стороны шкатулки украшены растительными мотивами из мелких пластин перламутра. По своей композиции рисунок на крышке напоминает рисунки бронзовых зеркал периода Хань — простотой ритма и гармонией. В центре выделяется крупный санскритский знак — символ будды, окруженный «жемчужинами», вокруг него расположен фестончатый медальон в форме большого восьмилепесткового цветка, внутри которого побеги с листочками из перламутра, извиваясь вокруг цветов, образуют динамичный узор. Остальное пространство, исключая узкий цветочный бордюр по краю крышки, заполнено таким же круглящимся узором из оловянной проволоки в виде извивающихся побегов, на фоне которых выделяются четыре крупных цветка. Борт коробки подчеркнут полосой из крученой медной проволоки. По сторонам в двух поясах проходит тот же узор из извивающихся побегов вокруг цветов. Декор крышки хорошо подчеркивает форму и отвечает назначению вещи. Можно предполагать, что шкатулка была выполнена для какого-нибудь знатного служителя богатого буддийского монастыря, в этот период широко использовались ценные произведения искусства во время проведения торжественных богослужений и в личном быту.

О богатстве декора лаковых изделий свидетельствует и плохо сохранившаяся коробка из Музея дворца Токсугун, предназначавшаяся, как предполагают, для косметики. Мастера применили технику наджон для передачи пейзажной композиции. По сторонам коробки исполнены летящие птицы и плывущие в озере утки, на берегу склоняют ветви ивы. Изображения покрыты слоём черного лака, который просвечивает и позволяет видеть находящийся под ним рисунок из мерцающих частиц раковин и золота. Желая усилить впечатление богатства изделия, мастера сочетали технику наджон с дополнительной росписью золотом. Как и в селадонах XIII века, дополнение росписи золотом говорит об утрате чувства материала, его самодовлеющей красоты. Эти чуждые веяния в декоративном искусстве были связаны с новыми эстетическими запросами промонгольски настроенной придворной знати и монголов-чиновников.



Искусство государства Корё, создававшееся в основном для узких кругов придворной и буддистской аристократии, постепенно угасало. Многие художественные мастерские в этот период прекратили свое существование, а продолжавшие работать уже не могли творить, как ранее. В середине XIV века, когда династия Юань в Китае была значительно ослаблена массовыми восстаниями, государство Корё начало вести борьбу за освобождение от чужеземного ига, которая закончилась уже после свержения в 1368 году монгольской династии в Китае. Но и полное освобождение страны не способствовало новому подъему культуры и искусства, так как в конце XIV века внутри страны разразилась междоусобная борьба крупных феодалов за власть и за перераспределение земельных угодий.

Правящая клика под давлением оппозиционной части феодалов, принадлежавших к новой «партии реформ», должна была восстановить в 1368 году дипломатические отношения с Китаем. Но феодальные распри продолжались вплоть до 1392 года, когда руководитель новой «партии реформ» Ли Сонге, захватив власть в стране, основал новую династию Ли (1392—1910). Он известен под храмовым именем Тхэджо (годы правления 1392—1398).



# ИСКУССТВО КОРЕИ

XV—XIX ВЕКОВ







С основанием династии Ли Корея становится централизованным государством под названием Чосон. Столица его из Кэгёна переносится в 1394 году в Хансон (совр. Сеул).

В первые годы правления династии Ли развивались сельское хозяйство, ремесло и торговля в городах. Значительный прогресс можно было видеть в социально-экономической жизни страны. Успешно развивались науки и искусство. Больших достижений ученые Кореи добились в естествознании, медицине, астрономии и математике; немалую роль стало играть книгопечатание.

Но, как и ранее, корейский народ испытывал на себе жестокую эксплуатацию феодалов и правящей клики. Чиновники—янбаны разоряли крестьянство непосильными поборами, а ремесленников и народных мастеров часто приводили к порабощению. Огромные земельные угодья буддийских монастырей, а также промонгольски настроенной знати были конфискованы и розданы землевладельцам, сторонникам Ли Сонге. Концентрация земель в руках крупных феодалов еще более усугубляла эксплуатацию крестьян, что привело в XV и XVI веках к крестьянским восстаниям. В это время буддизм уже утратил то значение и могущество, которыми обладал в период Корё, но все же он продолжал существовать в Корее и в последующие века. Усилилась роль конфуцианства, которое было господствующей идеологией в кругах знати. Особое развитие получило сунское конфуцианство, основанное китайским философом Чжу Си (1130—1200).

В XV—XVI веках в Корее возникли и материалистические течения, возглавлявшиеся писателем Ким Сисыпом (1435—1493) и выдающимся передовым мыслителем Со Гёндокком (1489—1546), боровшимися как против конфуцианской догматики, так и против идеали-



стических доктрин буддизма. Прогрессивное идейное течение сирхак («за реальные науки») XVII века сыграло большую роль в оздоровлении духовной атмосферы страны, что нашло свое отражение в произведениях литературы и искусства, которые приобрели более земной и утилитарный характер.

В конце XVI века мирное существование страны вновь было нарушено вторжением полчищ японского полководца Хидэёси, вызванным борьбой Японии за рынки сбыта, ее соперничеством на морях с Китаем, вывозившим в течение веков свою керамическую продукцию в южные страны, а позднее в страны Европы. В Корею японские войска сокрушали и уничтожали все на своем пути. Цветущие города Хансон, Пхеньян и ряд других были захвачены и подверглись ограблению. Многие дворцы и памятники искусства погибли в пламени пожаров или были вывезены в Японию. Это жестокое вторжение в страну японских войск было приостановлено корейским народом, который, как и в прежние века, мужественно поднялся на борьбу против иноземных завоевателей. Во время войны 1592—1598 годов японские полчища потерпели поражение и должны были покинуть Корею.

Но мирная жизнь продолжалась недолго. В 20—30-х годах XVII века корейское государство снова подверглось краткому, но тяжелому нашествию чужеземцев, на этот раз чжурчженей, что снова привело к разрушению страны, к страданиям народа. Несмотря на тяжелые годы войны, пережитые корейским народом, он снова нашел в себе силы для сохранения и дальнейшего развития созданной им культуры.

Связи с Китаем, вновь установившиеся в XVII веке, не могли не отразиться на развитии архитектуры и искусства Кореи, чему отчасти способствовало и распространение конфуцианства среди консервативных кругов чиновничества.

## АРХИТЕКТУРА

Новая столица Хансон (позднее Сеул) в ранний период династии Ли начала застраиваться новыми зданиями дворцов и храмов. Сооружались и новые многочисленные усадьбы в жилых кварталах города. Хансон, расположенный на правом берегу реки Ханган, в западной равнине, первоначально возник как военная крепость, находившаяся на главном пути из Китая в Южную Корею, и с XV века уже известен



как крупный торговый центр на скрещении торговых путей внутри страны<sup>1</sup>.

В отличие от городских стен в Китае, почти всегда прямоугольных в плане, стены Хансона тянутся по гребням гранитных холмов вокруг древней части города, образуя неправильной формы кольцо, которое ранее далеко отступало от жилых кварталов, но в настоящее время частично разрушено.

В разных сторонах столичных стен существовало восемь ворот, четыре главных больших и четыре малых, из которых сохранились лишь три каменных с арочными проходами и деревянными надвратными павильонами с парадными двухъярусными крышами. Главные ворота Намдэун вели в столицу с южной стороны. Они были сооружены в 1396 году, а в 1448 году реставрированы и частично видоизменены. В конце XIX века, когда отмечалось пятисотлетие династии Ли, они снова были реставрированы.

Намдэун — массивные ворота в форме параллелепипеда с широкой аркой прохода — сооружены из земли и облицованы гранитными блоками. Их нарядный надвратный павильон увенчан двухъярусной черепичной крышей, ее далеко отходящие от стен выносы создают глубокую тень, скрывающую сложную систему резных кронштейнов (тугонов), несущих кровлю. К деревянному павильону с двух сторон ведут отлогие каменные лестницы. Весь облик Намдэун с плавными скатами крыш, со сложной резьбой деревянных конструкций может служить великолепным образцом народного творчества с его богатством приемов и творческой фантазией.

По своим основным архитектурным элементам все ворота Хансона напоминают Намдэун, но они более простой формы и лишены пышного декора южных ворот. Только восточные ворота Тондэун отличались своеобразием конструкции. Построенные в 1392-м и реставрированные в 1869 году, они имели вид массивного четырехугольного объема, облицованного гранитными блоками, но расположенного торцом к крепостной стене. Их арочный вход, сдвинутый от центра к стене, образует проход под углом. С наружной стороны имеется защитная стена в форме полумесяца, связанная с главным фасадом, носящая название стена-котел. Легкий деревянный двухэтажный павильон с черепичными крышами, нависавшими над стенами, был разрушен во время войны 1950—1953 годов. Его верхний этаж служил дозорной вышкой.



Столичный город состоял из ряда перекрещивающихся улиц. С юга на север четыре широкие улицы пересекали весь город, а с востока на запад тянулись две магистрали, образуя кварталы. Множество узких немощеных улиц в южной и восточной частях города были застроены усадьбами и одноэтажными глинобитными хижинами с соломенными крышами. После перенесения столицы в Хансон там начинается сооружение королевских дворцовых ансамблей и жилищ знати. Корейские дворцы, как и в Китае, состоят из целого ряда отдельных зданий, замкнутых высокими стенами. В их облике ярко и отчетливо выступают идеи абсолютизма, возвеличения власти правителя.

Согласно традиции, в северо-западной части города был сооружен главный дворец Кёнбоккун (Дворец излучающего счастья), служивший для торжественных приемов и церемоний. Он был построен в 1394—1396 годах зодчими Чхон Сонбэком и Син Докпу. К сооружению парадных павильонов были привлечены многочисленные художники и народные мастера — резчики по дереву, лакировщики, металлисты, принимавшие участие в украшении интерьеров и наружных стен зданий<sup>2</sup>.

Величественный ансамбль Кёнбоккун отличается строгой продуманностью планировки. Согласно строительным традициям, он открывается с южной стороны торжественными каменными воротами Кванхвамун с тремя арочными проходами и с двухъярусным деревянным надвратным павильоном с черепичными крышами. Первый большой внутренний двор ансамбля пересекает узкий канал, облицованный мраморными плитами, через который в центральной части перекинут мраморный мост Кымчхонгё с резными перилами, украшенный фигурами двух фантастических животных, склонившихся над водой канала и как бы готовых к прыжку. Неизвестный скульптор сумел передать силу и динамику их напряженных фигур. От моста дорога ведет по прямой оси к каменным воротам Кындэмун с высокой черепичной крышей, которые служат проходом в ограде, замыкающей главный парадный двор с боковыми колоннадами и с павильоном тронного зала в центре.

Четырехугольный тронный зал Кынджонджон (Павильон неустанного управления)<sup>3</sup> возвышается на высокой двухступенчатой каменной террасе, обнесенной резными мраморными перилами. С четырех сторон на террасу поднимаются двумя маршами каменные

ил. 140

ил. 141



лестницы, которые перед главным входом с южной стороны украшены скульптурой в виде четырех фигур тигров, как бы бегущих попарно навстречу входящим. Лестницы с других сторон также украшены фигурами животных и птиц консэ — символов силы и могущества правителей. Декор всего зала показывает, какое большое значение придавалось скульптуре в украшении парадных ансамблей Кореи. Скульптурные изображения драконов, цветов и облаков встречаются не только в камне, но и в деревянной резьбе тугонов.

Одноэтажный павильон тронного зала увенчан двойной черепичной крышей с большими выносами, скрывающей в своей тени конструкции кровли; она как бы парит в воздухе. Здесь, как и в других парадных зданиях Кореи, в противоположность китайским павильонам, вытянутым по горизонтали, сильно выступает вертикальный характер постройки, ее стремление к высоте. Шесть столбов по фасаду образуют пять пролетов, закрытых легкими, ажурными перегородками, которые не имеют конструктивных функций, подобно стенам европейских зданий. Как и в других каркасных зданиях Дальнего Востока, вся тяжесть кровли лежит не на стенах здания, а на массивных столбах с кронштейнами (тугонами), играющими роль капители. Деревянные балки и кронштейны павильона ярко расписаны и гармонично сочетаются с голубовато-серой крышей и белым, слегка пожелтевшим от времени мрамором террасы.

Тронный зал Кынджонджон с его строгими формами хорошо вписывается в свободное пространство двора, вымощенного светлыми гранитными плитами и замкнутого со всех сторон легкими открытыми галереями с красными столбами<sup>4</sup>. Круглые столбы поддерживают потолок с резным изображением дракона и галерею, расположенную в верхней части стен, а также балки, несущие кровлю. Потолочные кронштейны украшены резьбой в виде длинных выступов, получивших в этот период распространение в деревянной парадной архитектуре и называвшихся бычий язык (свесы). Пол вымощен кирпичными плитами серого цвета. Против входа у северной стены расположено невысокое возвышение для трона, над которым нависает богато расписанный резной балдахин, ниша позади трона украшена красочным изображением пейзажа.

Полихромная яркая роспись интерьера лаковыми красками смягчена слабым освещением через ажурные решетки стен, затянутых с внутренней стороны промасленной бумагой. Здание тронного зала



хорошо выделяется на фоне серых гор вдали, свидетельствуя о синтезе архитектурных форм с окружающей природой. Оно по праву считается одним из замечательных памятников средневековой архитектуры Кореи.

ил. 144 В западной части ансамбля Кёнбоккун среди лotosового пруда находится увеселительный павильон Кёнхверу, сооруженный в 1412 году и восстановленный в 1870-м. Согласно архитектурным традициям Кореи, он был построен как зал для торжественных пиршеств и концертов и представлял собой огромный открытый павильон, прямоугольный в плане, с высокой черепичной крышей, возвышающейся на каменном основании, выступающем из глади пруда, и огорожен каменной балюстрадой<sup>5</sup>. Несмотря на массивность конструкций, павильон кажется легким благодаря отражению в воде. Три каменных моста соединяют его с берегом.

В 1405 году в северо-восточной холмистой части столицы был построен в дополнение к Кёнбоккуну второй ансамбль дворца Чхандоккун (Дворец изобилия добродетели), служивший главной резиденцией правителей. В 1592 году японские войска разрушили этот ансамбль, как и первый, но в начале XVII века его восстановили. В 1804 году реставрировали и главный павильон этого ансамбля — тронный зал Инджонджон (Павильон милосердного управления).

ил. 146 Павильон Инджонджон принадлежит к классическому типу корейских зданий и по своему внешнему облику близок тронному залу дворца Кёнбоккун. Он также сооружен из дерева на двухъярусном каменном основании и имеет по фасаду пять пролетов. Двойная черепичная крыша с плавной линией скатов украшена на коньке эмблемой правителей Кореи — пятилепестковым цветком. Массивная кровля опирается на мощные столбы, а легкие ажурные перегородки образуют стены пролетов. В отличие от тронного зала дворца Кёнбоккун интерьер павильона Инджонджон окружен внутри закрытым коридором. Его центральный зал украшен резьбой и росписью с изображением клубящихся облаков и завитков, сочетающихся с геометрическими мотивами. Преобладают голубые, синие и красные тона, смягченные слабым освещением зала. По своей форме отличаются оригинальные кронштейны (тугоны) в виде «языков быка» с длинными выступами. В 1906 году павильон был реставрирован, при этом кирпичный пол заменили паркетом, а электрическое освещение нарушило игру красочных пятен в живописной композиции интерьера.



Знаменит также дворец Чхандоккун своим Запретным садом (Пивон), в котором среди искусственных холмов, поросших соснами, и множества водоемов расположены многочисленные здания парковой архитектуры. О характере этих сооружений дает представление деревянная ажурная шестигранная беседка Сунхвару середины XVII века, высоко поднятая над землей на шести гранитных шестигранных столбах. Запретный сад служил для прогулок женщин, а также для танцев и развлечений. Ряд других построек дворца Чхандоккун, такие, как двухэтажный открытый павильон для пиршеств Чухамну, находившийся в Запретном саду, здание придворной библиотеки Кюджангак и жилой дом Наксонджэ, сохранившиеся до нашего времени, являются классическими памятниками национального зодчества Кореи феодального времени.

ил. 147

ил. 145

Третий дворцовый ансамбль столицы Чангёнгун (Дворец наивысшего поклонения) построен в 1470—1475 годах. Он также был разрушен японскими войсками в XVI веке и в XVII веке перестроен. Его главный зал аудиенций Мёнджонджон не похож на обычные дворцовые здания. Одноэтажный деревянный павильон обращен главным фасадом на восток, а не на юг, согласно старым традициям. Выступающие на скатах крыши ребра отличаются своими массивными изгибами, что не является обычным для корейской архитектуры. Интерьер зала с множеством кронштейнов и кессонным потолком характерен для стиля тапхо.

В этом ансамбле сохранился парк Чангёнвон с множеством зданий, среди которых выделяется открытый летний павильон<sup>6</sup> для пиршеств, сооруженный на высоком ступенчатом каменном стилобате, к его центральному входу ведет широкая каменная лестница, открывающаяся в нижней части парадными деревянными однопролетными воротами с высокой, далеко выступающей крышей. Украшенные полихромной росписью и резьбой, ворота придают парадному входу особую торжественность. В XVI веке было сооружено здание дворца Токсугун, которое с 1916 года превращено в музей.

В течение веков архитектурные памятники нынешнего Сеула неоднократно подвергались разрушениям во время вторжения иностранных войск в страну. Многие из них были разрушены во время войны 1950—1953 годов. Памятники архитектуры феодального периода сохранились и в Пхеньяне, который в настоящее время является столицей Корейской Народно-Демократической Республики.



Пхеньян возник в глубокой древности, о чем свидетельствуют открытия археологов последних лет<sup>7</sup>. В период Корё он был крупным торговым центром и его называли второй столицей государства. Пхеньян расположен на низменности в треугольнике, образуемом рекой Тэдонган, которая протекает в его юго-западной части, и впадающей в нее рекой Потхонган. В северо-восточной части города над рекой Тэдонган проходит горная гряда Кымсусан с центральной вершиной Моранбон (Гора пионов), где в настоящее время находится народный парк. Небольшие возвышенности имеются в северной и западной частях Пхеньяна, которые как бы замыкают собою город.

Пхеньян не отличался правильностью планировки, но все же его торговые улицы проходили с запада на восток, а с севера на юг их пересекала широкая магистраль, протянувшаяся на 2,5 км. Небольшие кварталы состояли из узких, немощеных улиц и переулков, застроенных тысячами маленьких хибарок и одноэтажных усадеб, где проживало основное население Пхеньяна<sup>8</sup>.

Сохранившиеся до наших дней части городских стен дают представление о крепостном монументальном зодчестве начального периода правления династии Ли. Наиболее значительны и интересны восточные ворота Пхеньяна — Тэдонмун<sup>9</sup>.

Крепостные ворота Тэдонмун, подобно сеульским, сооружены из земли и облицованы гранитными блоками. Они имеют форму четырехугольного массивного объема с небольшим арочным проходом в центре, а в верхней части увенчаны высоким деревянным двухъярусным павильоном с двускатными черепичными крышами, поднятыми по углам. Скаты крыш и конек украшены скульптурными деталями. Высокие резные кронштейны над столбами и между столбами образуют род ажурного архитрава. Верхний этаж, служивший ранее наблюдательной вышкой, имеет вид открытого балкона. Надвратный деревянный павильон обнесен высокой каменной оградой с проходами с южной и северной сторон, к которым ведут каменные лестницы.

Среди памятников средневекового зодчества Корей в Пхеньяне сохранились павильоны-беседки, несущие традиционные черты корейского зодчества. Памятником военной славы корейского народа называется беседка Ыльмильдэ<sup>10</sup> — северный бастион крепостной стены на горе Моранбон, выполнявшая роль наблюдательной башни



прямоугольную беседку, которая возвышается на высоком каменном основании. Ее простые формы характерны для раннего зодчества Кореи. Ыльмильдэ неоднократно реставрировалась, но сохранила свой первоначальный облик. Ее двускатная крыша с большими выносами лежит на массивных деревянных столбах, которые образуют три поперечных пролета и два продольных. Тугоны, поставленные только над столбами, указывают на ранние конструктивные приемы корейского зодчества.

К классическим национальным памятникам Кореи принадлежит в Пхеньяне и беседка Пубённу (Плывущая над зеленой водой), возвышающаяся на высоком берегу реки Тэдонган. Письменные источники относят ее сооружение к началу правления династии Корё, однако она многократно реставрировалась. По преданию, ее строительство приписывают зодчему Хын Хвасану (по прозвищу Намхён). Эта открытая деревянная беседка построена на низком каменном основании, своими строгими и простыми формами близка Ыльмильдэ<sup>11</sup>.

Одной из достопримечательностей Пхеньяна, сохранившейся до наших дней, является деревянный павильон Ёнгванджон на берегу реки Тэдонган, в центре города. Он возвышается на высоком скалистом берегу и в прошлом тоже служил военной наблюдательной вышкой крепости Пхеньян<sup>12</sup>. Он состоит как бы из двух открытых прямоугольных в плане зданий, которые расположены под углом одно к другому. Ёнгванджон возвышается на каменном высоком основании, и его двускатные крыши лежат на массивных столбах со сложными, скульптурно обработанными кронштейнами (тугонами), которые, как и балки над ними, расписаны яркими орнаментальными мотивами. Легкая ограда с выступающими наружу балясинами придает павильону нарядный облик.

В деревянном зодчестве Кореи XVI—XVII веков после изгнания японских войск и наступившего в стране временного спокойствия замечаются технический прогресс и поиски новых средств. Но вместе с тем строители стремятся к сохранению лучших национальных традиций, сложившихся в предшествующие века. Новые черты, появившиеся в период правления династии Ли, нашли свое отражение как в дворцовой светской архитектуре, так и в культовой.

Хотя буддизм потерял прежнее значение в стране, в крупных центрах и красивых живописных местах продолжали возводить ка-



менные пагоды и деревянные павильоны храмов, которые демонстрируют строгую гармоничность своих форм и разнообразие декоративных средств. К числу наиболее значительных культовых сооружений Кореи XVI—XVII веков можно отнести буддийские храмовые ансамбли Чананса<sup>13</sup> и Кымсанса. По мнению корейских исследователей, павильон Тэунджон монастыря Чананса<sup>13</sup>, построенный в горах Кымгансан (Алмазных горах), считали национальным сокровищем корейского народа. Прямоугольный в плане деревянный павильон возвышался на гранитном основании и был увенчан большой двухъярусной черепичной крышей, которую поддерживали сложной формы тугоны на столбах. Пролеты между столбами были закрыты ажурными решетками сложного геометрического рисунка. Строгая логичность структурных форм хорошо сочеталась с декоративностью фасада.

ил. 149 Наиболее интересен по своему художественному замыслу второй павильон монастыря Чананса<sup>14</sup>. Это деревянное шестиугольное здание на низком каменном основании, выступающем со всех сторон павильона, по праву считается одной из самых красивых построек Кореи. Высокие мощные столбы с пышными тугонами несут на себе тяжесть шестиугольной черепичной крыши, края которой опираются на шесть тонких высоких колонн, далеко отстоящих от стен павильона, образуя род обходной террасы вокруг него. Наружные стены украшены декоративной живописью, что является своеобразной особенностью поздней корейской архитектуры. Все деревянные конструкции в верхней части здания украшены орнаментальной росписью, придающей торжественность и праздничность этому красивому сооружению.

ил. 150 Интересен архитектурными формами главный павильон Мирыкчон храмового ансамбля Кымсанса<sup>15</sup>. Прямоугольный в плане павильон с пятью пролетами по главному фасаду и с трех боковых сторон увенчан трехъярусной черепичной крышей, единственной в Корее; создается впечатление многоэтажности здания, хотя в действительности оно двухэтажное. Общая высота трех сильно нависающих крыш значительно превышает основную массу павильона, и даже приподнятые углы крыш и их слегка уменьшенный объем в верхней части не ослабляет впечатления давящей тяжести кровли. Нижний ярус крыши, выступающий над стенами, поддерживается по углам отдельно стоящими столбами, чем создается своеобразная обходная галерея вокруг здания. Сложное конструктивное решение павильо-



на — результат новых достижений строителей периода правления Ли<sup>16</sup>. В интерьере павильона, как во внутреннем колодце, находится колоссальная статуя бодхисаттвы Мирык (Майтрейи).

В буддийских монастырях помимо деревянных павильонов продолжали воздвигаться и каменные пагоды, которые повторяли в основном формы пагод периода Корё, но отличались большей сложностью своих конструкций и декора. Одним из характерных сооружений такого вида архитектуры в период правления династии Ли обычно считают десятиярусную мраморную пагоду<sup>17</sup>. Белая мраморная пагода возвышается на постаменте в форме двенадцатиугольной звезды. Три ее нижних яруса повторяют форму постамента, а семь верхних — прямоугольные и постепенно уменьшаются кверху. Выступающие остроконечные крыши ярусов со слегка поднятыми углами хотя и создают беспокойный силуэт, вместе с тем смягчают устремленность масс башни по вертикали. Все детали копируют в мраморе деревянные конструкции тугонов и черепицу крыш. Стены ярусов со всех сторон украшают рельефы с изображением буддийских божеств. Эта перегруженность декоративными формами и архитектурными деталями в камне лишает пагоду строгости ритма и тектоничности ранних пагод Кореи.

ил. 152

Пагода монастыря Вонгакса несомненно подражает пагоде монастыря Кёнчхонса (провинция Кёнги), построенной на сто лет ранее, но отличается более сложной профилировкой деталей и обилием скульптурных украшений, покрывающих все плоскости ярусов.

О все возрастающей в XV веке увлеченности зодчих архитектурным декором свидетельствуют и другие пагоды того времени. Особенно богата скульптурным убранством семярусная пагода монастыря Силлыкса в уезде Ёджу в провинции Кёнги. Она возведена на двухступенчатом пьедестале, богато украшенном барельефами с изображением драконов в волнах. Ее широкое навершие также характерно для новой культовой архитектуры периода правления династии Ли.

Помимо дворцовой и храмовой архитектуры этого времени до наших дней сохранились отдельные сооружения общественного характера и комплексы жилых построек. Среди деревянных построек XV—XVI веков интересен павильон Чондэ (Стан полководца) около города Кванджу (провинция Кёнги) в форме открытого периптера, возведенного на высоком восьмиугольном стилобате, слегка сужи-



вающемся в верхней части. Шестнадцать мощных столбов павильона несут двойную черепичную крышу, из которых верхняя, меньшего габарита с коньком, разорванным посередине, украшена в центральной части головами драконов.

Среди деревянных памятников средневекового зодчества Кореи хорошо сохранилось здание гостиницы Тонмёнгван в городе Сончхоне<sup>18</sup>.

Тонмёнгван сооружена в живописной местности на берегу реки. Два главных здания—гостиница и зал для заседаний и пиршеств—расположены рядом. Открытые деревянные павильоны, расписанные в красный и синий цвета, сооружены на высоких каменных основаниях, высокие черепичные крыши поддерживаются массивными столбами. На втором этаже гостиницы имеются закрытые помещения с раздвижными дверями и обходным балконом вокруг. Павильон для заседаний и пиршеств, согласно старым традициям, также имеет широкий балкон, обходящий здание со всех сторон и поддерживаемый множеством колонн.

Классический памятник архитектуры периода династии Ли—здание бывшей высшей конфуцианской школы Сонгюнган в Сеуле. Это большой прямоугольный деревянный павильон на каменном основании, увенчанный высокой черепичной крышей с остроконечными фронтонами по боковым сторонам. Шесть выступающих столбов поддерживают род архитрава из мелких тугонов и вынос крыши, образуя портик. Боковые пролеты здания закрыты плотными стенами, с наружной стороны украшенными живописью,—пример развития декоративных тенденций и в светской архитектуре этого времени. К постройкам позднего времени принадлежит Храм неба, сооруженный в Сеуле в 1896—1897 годах как подражание китайскому храму в Пекине,—результат влияния конфуцианства в Корею.

Храм неба, где последние правители династии Ли в торжественной обстановке совершали ежегодный церемониал моления о годовом урожае, был в отличие от круглого китайского храма сооружен в виде восьмиугольного трехъярусного деревянного павильона с высоко поднимающимися восьмиугольными черепичными крышами с большими выносами. Храм неба возвышается на каменном основании, что создает впечатление особой парадности и торжественности. В настоящее время Храм неба находится в саду сеульской гостиницы Чосон, в центре города.



Сохранившиеся от периода Ли жилые постройки в ряде городов — свидетельство своеобразия этого вида архитектуры, что было обусловлено бытовыми условиями и обычаями, сложившимися в феодалный период. Наиболее хорошо сохранившийся до нашего времени комплекс зданий жилой усадьбы, построенный в 1578 году, находится в Кэсоне, бывшей столице Корё. Позднее в течение многих лет в этих зданиях помещалась частная конфуцианская школа (совон). Эта характерная для средневековой Кореи богатая усадьба состоит из ряда одноэтажных деревянных зданий с черепичными крышами, симметрично расположенных по оси юг — север и разделенных небольшими дворами и садом. Все здания обращены главными фасадами на юг, согласно дальневосточной традиции, и обнесены высокой каменной стеной, которая с южной стороны имеет трехчастные ворота с черепичной крышей. В центре первого двора против ворот расположено главное здание усадьбы, служившее для приема гостей и различных семейных празднеств. В этом же павильоне иногда помещались и жилые комнаты хозяина дома. С западной и восточной сторон двор замыкается небольшими подсобными постройками. В саду позади главного здания расположены павильоны, служившие жилищем для женщин и детей.

Обычная городская усадьба зажиточной семьи XIX века, которая, как жилой комплекс, сохранилась в Корее до нашего времени, также состояла из ряда деревянных зданий, сооруженных на каменном основании. В плане здания усадьбы имели вид замкнутого прямоугольника с двором в центре. Все помещения, кроме подсобных, делились на женскую и мужскую половины. На юге страны, где климат значительно мягче, чем в Северной Корее, между женской и мужской половинами помещались открытые террасы (мару), служившие для приемов гостей и собраний членов семьи. Большие выносы черепичных крыш также образовывали открытые террасы со стороны внутреннего двора, выходившие на него окна и двери деревянных домов закрывались деревянными ажурными решетками, затянутыми белой промасленной бумагой, через которую в комнату проникал свет. На юге окна домов идут почти от пола, и решетки служат своеобразным украшением интерьера. Хорошо утрамбованные глиняные полы также оклеивались толстой промасленной бумагой и покрывались соломенными циновками. Бумага с многокрасочными узорами служила и украшением потолка.



Народное зодчество сохраняется в характерных постройках деревенского типа и до настоящего времени. Крестьянские дома Кореи обычно строились из бутового камня или бамбукового каркаса и обмазывались снаружи и внутри глиной, после чего белились известью. Низкие соломенные крыши сильно нависали над стенами дома. Постройки крестьянской усадьбы часто обносились невысокой стеной. Несмотря на постоянные вторжения врагов на корейскую землю, замечательные традиции корейских зодчих сохранялись и развивались на протяжении веков благодаря трудовым усилиям, мужеству и упорству народа. Народное творчество Кореи особенно ярко воплотилось в архитектурных сооружениях прошлых веков. Как в создании сложных строительных конструкций из дерева, так и в декоре зданий с тонким ажуром стальных решеток, в росписи стен и деталей резьбы, в разнообразии кронштейнов (тугонов) и в узорчатой кирпичной кладке оград—повсюду можно видеть проявление одаренности и художественного таланта корейского народа.

## ЖИВОПИСЬ

После изгнания из Кореи японских войск Хидэёси в 1598 году и маньчжуров в начале XVII века в стране вновь наблюдается значительный подъем экономики, восстанавливаются города, где возникают новые рынки, так как в этот период усиленно развиваются торговля и ремесла. Культура приобретает более демократический характер, что было вызвано прежде всего ростом национального самосознания корейского народа, сплотившегося в годы войны и тяжелых испытаний.

Новый характер искусства этого времени можно объяснить также появлением на общественной арене новых социальных групп—торговцев, обладавших значительными средствами, состоятельных чиновников, литераторов, врачей и других представителей умственного труда, предъявлявших более демократические требования к литературе и искусству, так как их уже не удовлетворяли эстетические запросы аристократических кругов. Особенно отчетливо это проявляется в живописи XVII—XVIII веков, когда начинают работать крупные живописцы, представители «среднего сословия»: их творчество получило широкое признание и стало более доступным для широких кругов населения.



Большое значение в XVI—XVII веках приобретает учреждение по вопросам живописи — Тохвасо, которое было создано при дворе в 1392 году, подобно китайской Академии живописи, и просуществовало вплоть до XIX века, превратившись в простую придворную канцелярию.

Главной задачей Тохвасо на первом этапе было поощрение талантливых художников-профессионалов, причем наиболее выдающиеся награждались почетным титулом куксу (лучший в стране), и лишь немногие художники высокого ранга, работавшие в Тохвасо и достигшие особо выдающегося мастерства, удостоивались также звания хёнгам (начальник уезда).

Для приема в Тохвасо наиболее способных художников проводились экзамены, которые требовали от поступающих умения писать пейзажи, цветы, бамбук, животных и создавать жанровые композиции. Но в действительности художники из Тохвасо должны были в первую очередь писать портреты правителей и членов их семей, не имея времени и возможности для воплощения своих собственных творческих замыслов.

Помимо художников из Тохвасо большую группу составляли также живописцы направления мунихва (живопись ученых, кит. — вэньжэньхуа), которые, занимая официальные посты при дворе, презирали труд, считая себя не профессионалами, а только любителями-дилетантами, хотя в действительности были настоящими большими мастерами живописи. Они занимались также каллиграфией и поэзией, а свои достижения в области живописи ставили выше произведений художников-профессионалов. Большинство мастеров мунихва в период правления династии Ли были конфуцианцами, что находило отражение и в их живописи.

В то время как художники Тохвасо следовали в своем творчестве традициям китайской северосунской школы с ее тонкой графичностью рисунка и яркостью колорита, художники мунихва, считая себя хранителями корейских традиций, были последователями южносунской школы, в которой широко применялось мягкое тушевое пятно, легкие размывы и тонкие градации оттенков туши. Но в действительности произведения художников обоих направлений часто мало отличались друг от друга. Художники из Тохвасо писали по указаниям двора портреты или занимались росписью дворцовых павильонов, деятельность же художников мунихва была больше



связана с китайской литературой и поэзией и вдохновлялась живописью южносунских художников с ее глубокой эмоциональностью, лиризмом и передачей внутреннего состояния.

Храмовая буддийская живопись, которая ранее занимала одно из ведущих мест, в период правления династии Ли уже не имела такого распространения. Сохранились лишь отдельные настенные композиции в храмах XVII—XIX веков. На юге страны в монастыре Унёса около Тэгу сохранилось изображение Шакьямуни, окруженного бодхисаттвами, написанное тонкими золотыми линиями. Декоративная композиция выдержана в красновато-коричневых тонах и дает представление о храмовой живописи этого периода, сохранившей традиции XIV—XV веков.

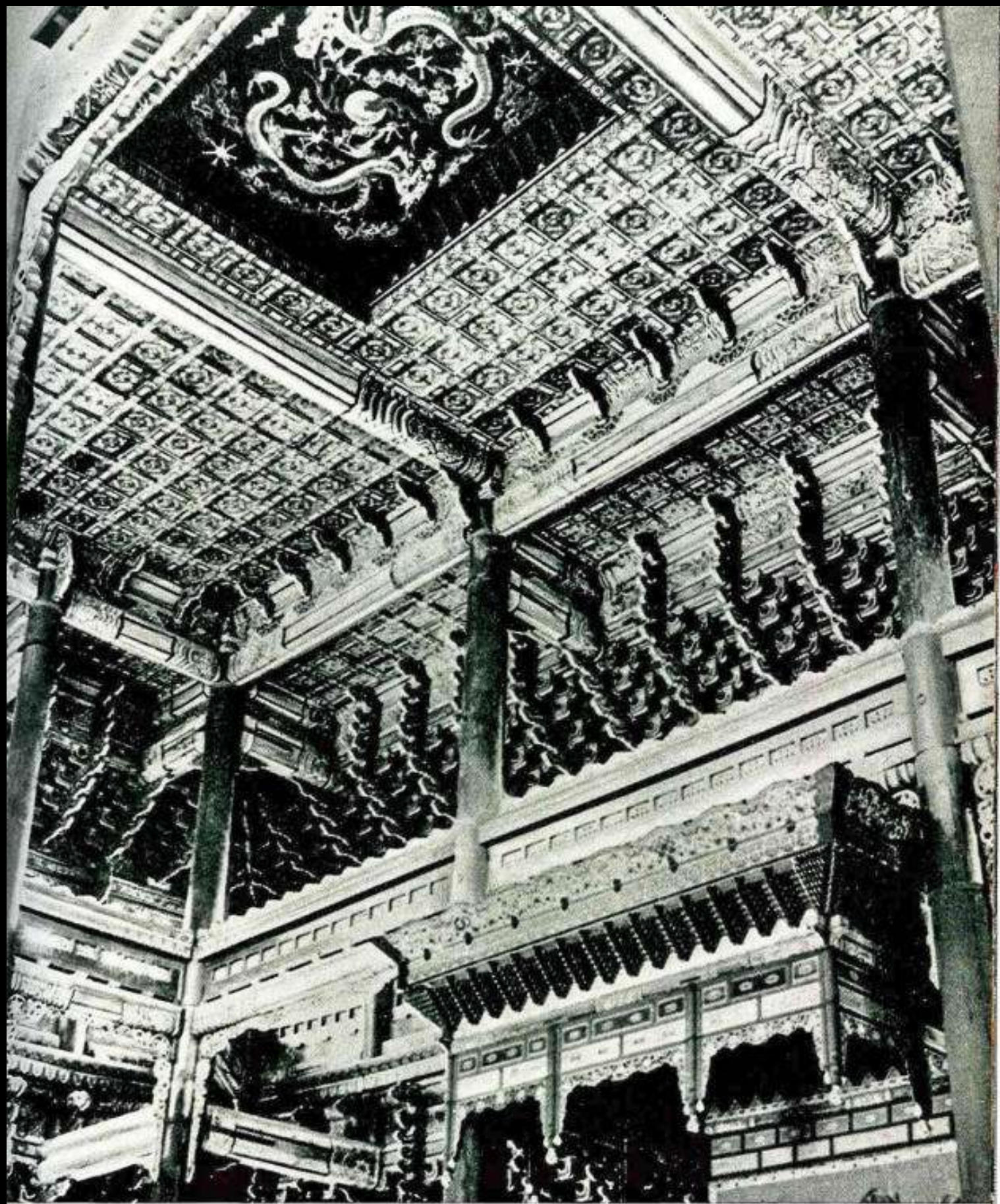
Учение секты Сон также нашло свое отражение в произведениях многих художников XVII—XVIII веков, стремившихся к непосредственному общению с природой, к умению ее созерцать и раскрывать ее красоту в простых и обыденных явлениях.

Продолжающееся развитие в XVII веке экономических и культурных связей с Китаем дало возможность художникам Кореи более глубоко познакомиться с китайской живописью XIII—XV веков, влияние которой на их творчество проявлялось не в слепом подражании, а в восприятии философских концепций в духе конфуцианства и даосизма.

В пейзажах художников-конфуцианцев раскрывалось подчинение природных явлений порядку (ли), и на первый план в их произведениях выступало эпическое начало. Величественные пейзажи этих мастеров, отражавшие покой и внутреннюю уравновешенность, были лишены каких-либо эмоций. Даосское миропонимание в живописи выступало в ином видении природы. В пейзажах этого рода художники стремились передать свое настроение, раскрыть переживания при восприятии природных явлений. Образ человека если и встречался в этих пейзажах, то не имел особого значения, а как бы растворялся в окружающей среде, являясь лишь одним из ее элементов.

Из письменных источников известно, что еще в XII веке в Китае работал и учился корейский художник Ли Джон, увлекавшийся каллиграфией, его творчество было известно корейским мастерам живописи. Благодаря усилившимся связям с Китаем при правлении династии Ли множество произведений китайских художников уже в XV веке привозилось в Сеул и, согласно сохранившимся сведе-





ПОТОЛОК ТРОННОГО ЗАЛА КЫНДЖОНДЖОН ДВОРЦА КЕНБОККУН  
Сеул. 1394—1396 гг.







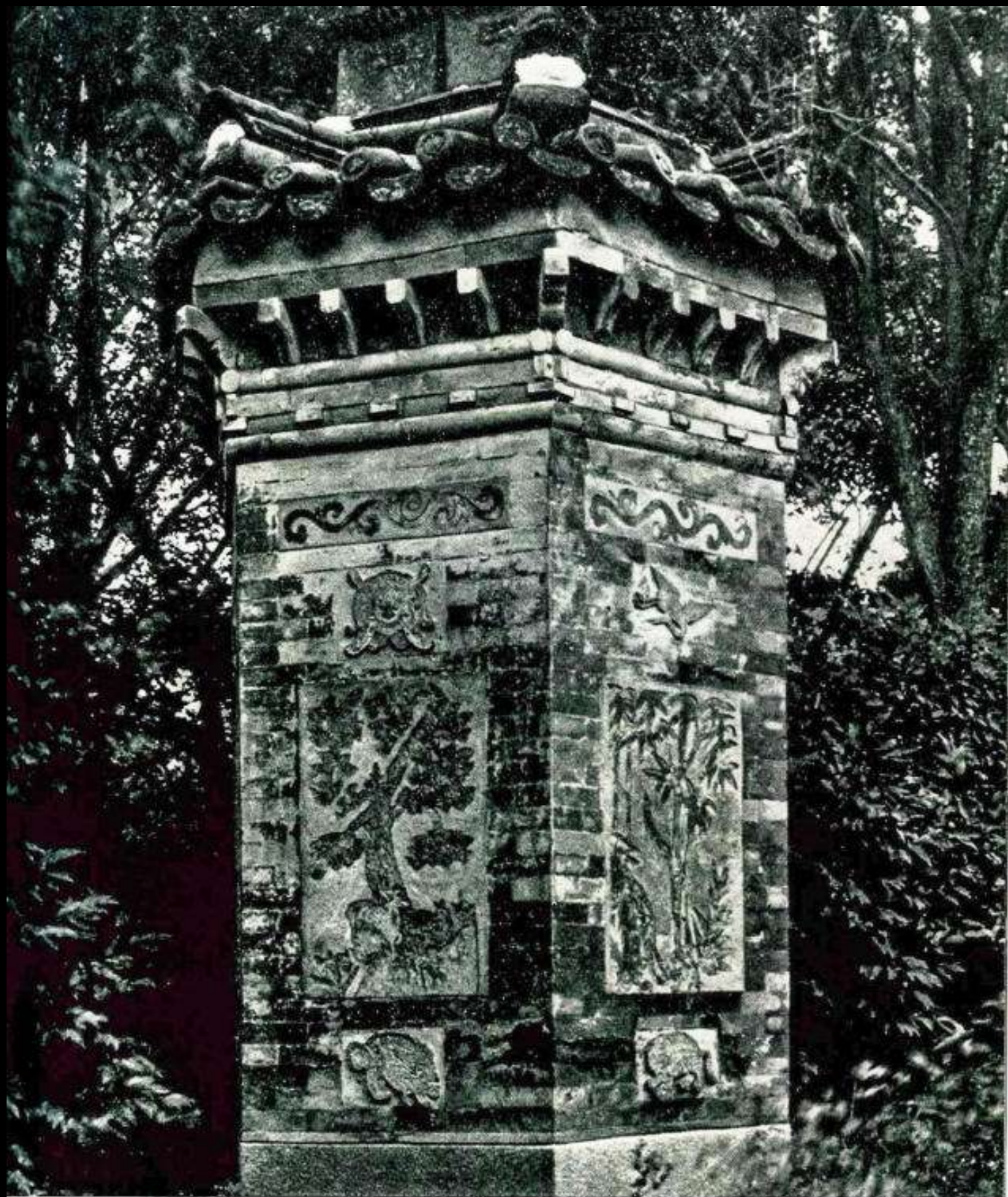


ТРОННЫЙ ПАВИЛЬОН КЫНДЖОНДЖОН ДВОРЦА КЕНБОККУН  
Сеул. 1394—1396 гг.









ПЕЧНАЯ ТРУБА. ПАРК ДВОРЦА КЕНБОККУН  
Сеул. Камень. XIV в.







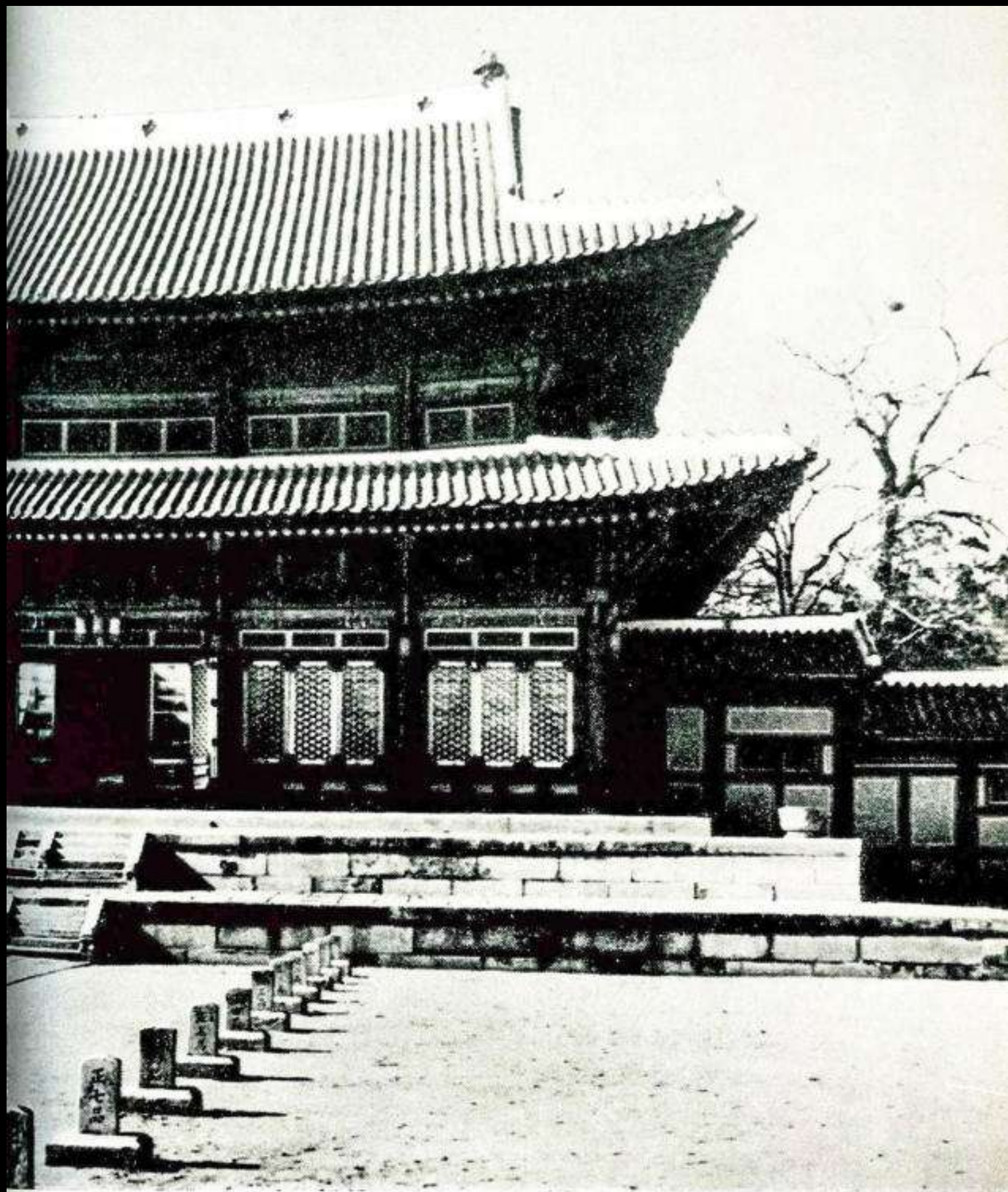


ПАВИЛЬОН ЧУХАМНУ ДЛЯ ПИРШЕСТВ ДВОРЦА ЧХАНДОККУН  
Сеул. 1405 г.



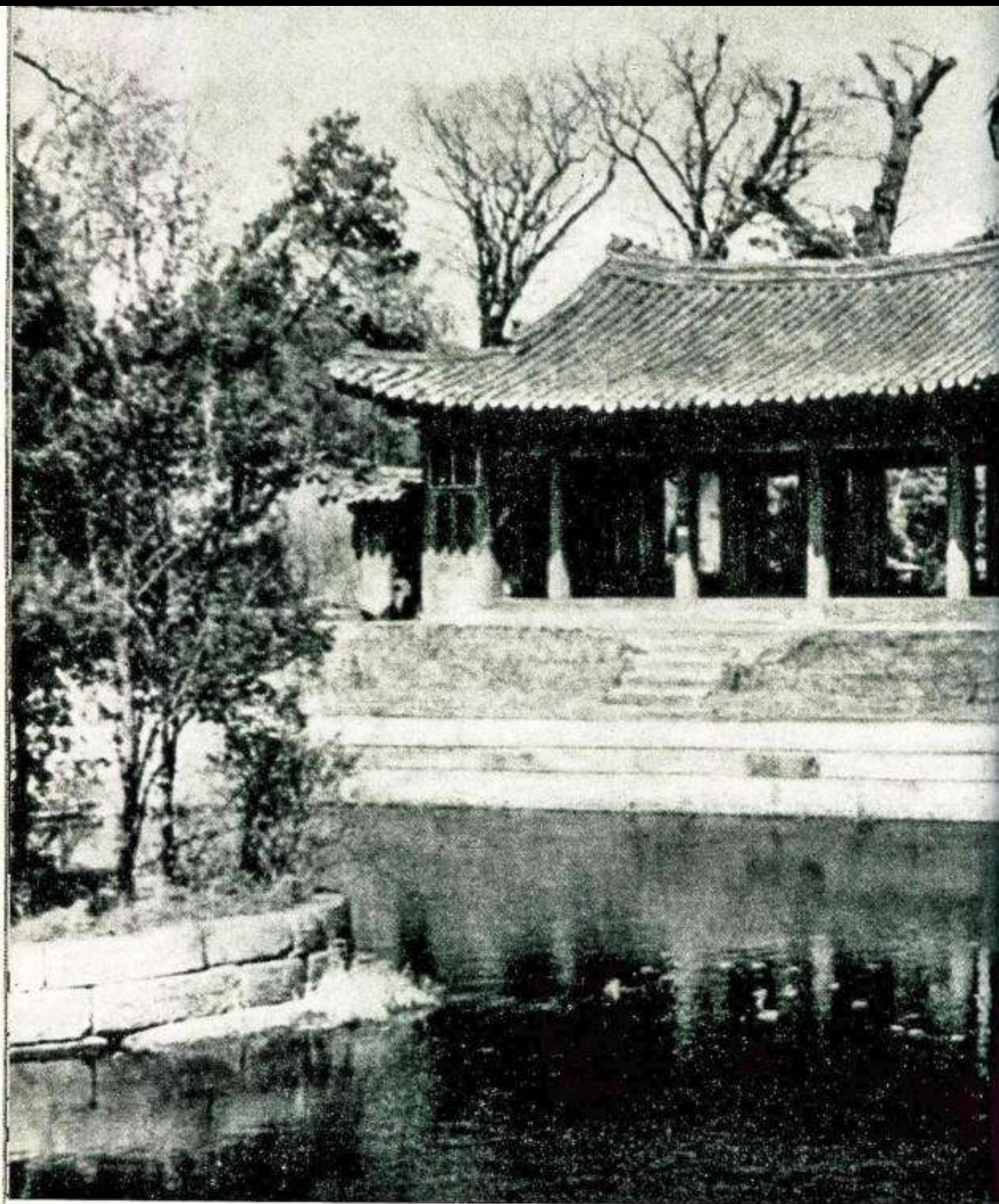




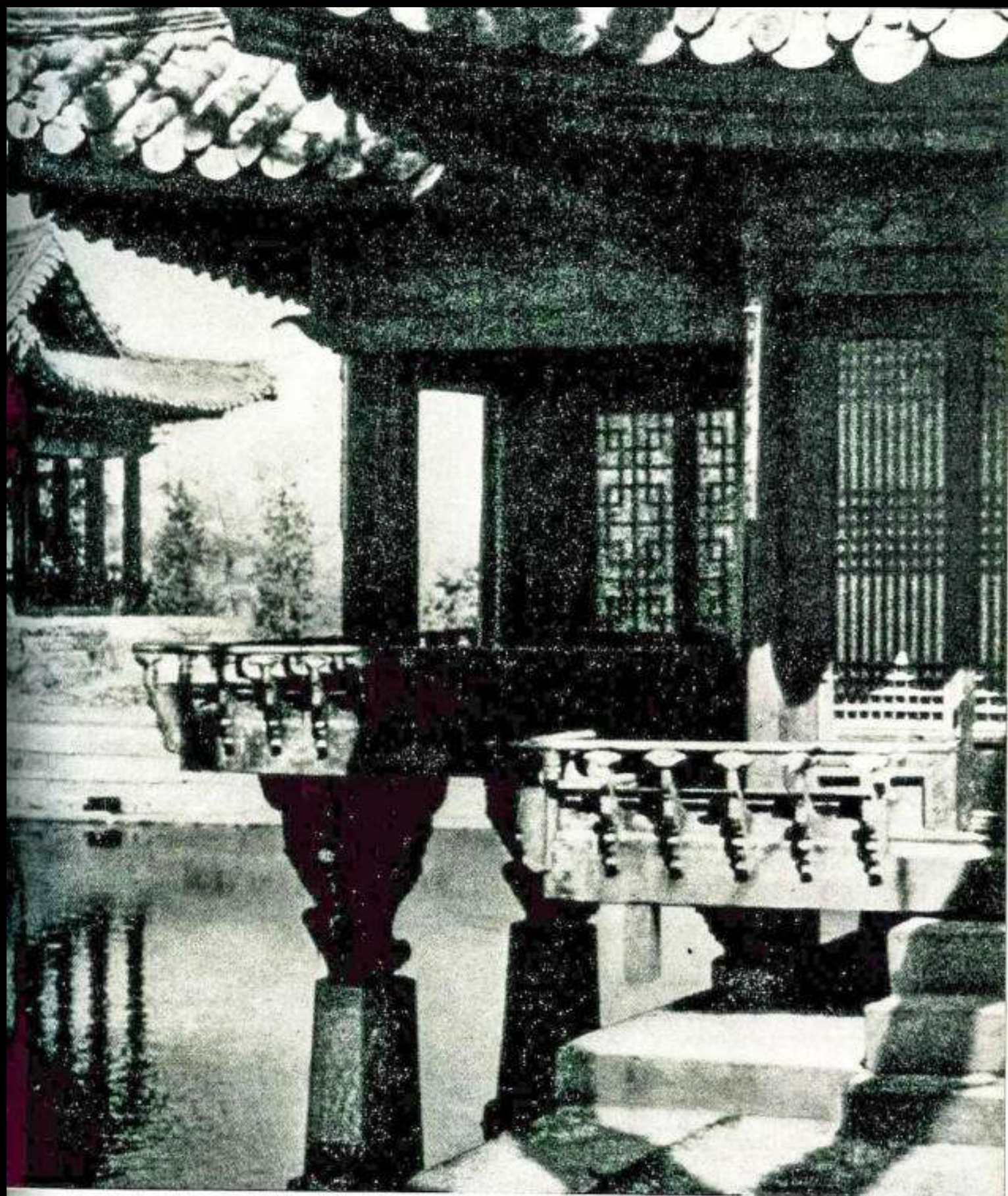


ТРОННЫЙ ПАВИЛЬОН ИНДЖОНДЖОН ДВОРЦА ЧХАНДОККУН  
Сеул. 1405 г.



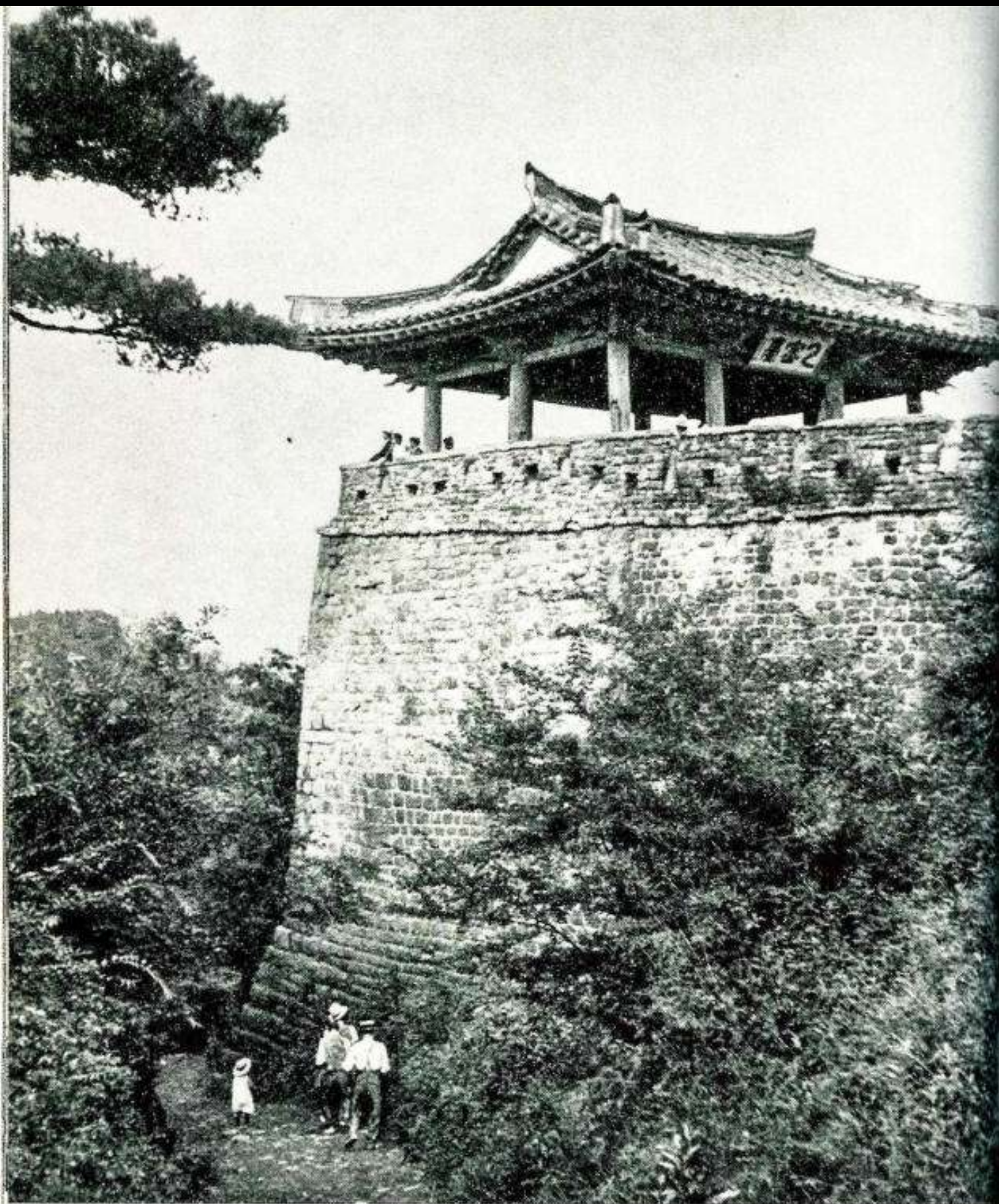






ЗАПРЕТНЫЙ САД ДВОРЦА ЧХАНДОККУН  
Сеул. XIX в.









ШЕСТИГРАННЫЙ ПАВИЛЬОН МОНАСТЫРЯ ЧАНАНСА В ГОРАХ КЫМГАНСАН  
Начало XVII в.









ПАВИЛЬОН МОНАСТЫРЯ ХВАОМСА  
1703 г. Провинция Южн. Чолаа







ниям, собирались во дворце принцем Анпхён-тагуном, сыном правителя Седжона (1418—1450), что давало возможность художникам знакомиться с ними и непосредственно изучать творчество сунских, юаньских и минских живописцев.

В том же XV веке в корейской живописи сложились такие жанры, как пейзаж, изображения «цветов—птиц» и животных. Изображения диких гусей, сорок, кошек, тигров, собак и быков наиболее часто встречаются в произведениях корейских художников-анималистов. Значительное место в живописи периода Ли занимали портрет и бытовой жанр, сцены, непосредственно взятые из действительности того времени.

Применялись технические приемы: такие, как хва—простой рисунок тушью, мопхирхва—рисунок специальной кистью, мунхва—живопись с применением размывов туши. Светотень и линейная перспектива, как и в китайской живописи, не применялись. Пространство в картине строилось посредством планов, возвышающихся один над другим, или выступающими кулисами горных отрогов и изрезанных отмелями берегов. Туманная дымка, окутывающая дальние планы, также помогала восприятию глубины и пространства. Линия передавала формы и объемы, играя главную роль в картине.

Живопись исполнялась на шелке или бумаге, а иногда на ткани из волокна растения моси (рами) минеральными и растительными красками, которые никогда не смешивались между собой. Более всего ценилась тушь с ее богатством оттенков, поэтому написанные ею монохромные картины можно рассматривать как живописные благодаря градациям и богатству тонов<sup>19</sup>.

В Корее картины в виде свитков служили главным образом для украшения храмов и дворцовых павильонов, а в частных домах с небольшими комнатами и низкими потолками свитки живописи встречались крайне редко. Большинство произведений корейских художников погибло в период войн и иноземных нашествий в страну, но и то, что сохранилось, указывает на высокое мастерство, которого достигли многие живописцы периода правления династии Ли, на становление национального своеобразия в их творчестве и на стремление их к живому воплощению окружающей жизни.

Среди художников раннего периода правления династии Ли одним из ведущих по праву считался пейзажист второй половины XV века Ан Гён (1418—1467 или 1470), более известный, как многие



живописцы и литераторы Кореи, по своему псевдониму — Хёндонджа. Это был ученый, выдающийся придворный художник-профессионал, член Тохвасо, вдохновлявшийся величественными пейзажами китайского живописца Го Си (XI век). Ан Гён часто копировал произведения этого и других мастеров с целью изучения композиции и методов изображения различных компонентов пейзажа.

Выдающиеся способности позволили Ан Гёну соперничать с китайскими художниками, которые в XV веке посещали Корею. Но, будучи придворным мастером, он помимо пейзажей вынужден был по приказу двора писать официальные портреты членов семьи правителя и вместе с другими представителями Тохвасо расписывать дворцы, создавая монументальные композиции на их стенах. Наиболее известен его большой горизонтальный свиток<sup>20</sup> «Весенний сон», или «Посещение райского Персикового источника во сне». Для сюжета художник использовал известное произведение — утопию китайского поэта Тао Юань-мина (365—427) о волшебном крае, где среди красивой природы живут счастливые люди, не знающие ни горя, ни забот. Художник написал фантастический горный пейзаж прозрачными красками и золотом, которые хорошо сохранились. Используя все богатство своего воображения, он изобразил высокие горы с громоздящимися к небу вершинами причудливой формы, которые, теснясь, вздымаются друг за другом, оставляя видимой лишь небольшую часть неба. Добиваясь передачи пространства, художник умело расположил темные и светлые части композиции, объединяя их хлопьями тумана, стелющегося среди гор. В расщелинах скал видны цветущие деревья и селения, написанные с большой тщательностью и мастерством. В этой величественной композиции живопись сочетается с поэзией и каллиграфией.

Сохранились также два пейзажа Ан Гёна, написанные энергичной кистью яркими красками, — «Любование луной на реке» и «Белое облако над зеленой горой», в которых осязимо выступает поэтическое восприятие природы художником, его настроение от общения с ней.

В Музее корейского изобразительного искусства в Пхеньяне хранится мастерски написанный Ан Гёном свиток «Бамбук в вазе», раскрывающий многогранность его творчества. Известно, что одно из изображений бамбука, исполненного тушью, он преподнес китайскому послу, поразив его своим мастерством.



В сохранившемся фрагменте картины «Рыбак» можно почувствовать живую связь человека с природой. Согнутая поза рыбака передает ощущение пронизывающего холода. В то же время из-под низко надвинутой на глаза шляпы можно увидеть веселое лицо неунывающего человека<sup>21</sup>.

Не менее крупным художником XV века был и Кан Хиан<sup>22</sup>, происходивший из знатной семьи и работавший придворным живописцем. Скупые сведения сообщают, что он совершил путешествие в Китай, где изучал произведения сунских художников Ся Гуя и Ма Юаня. Известно также, что он писал образцы иероглифов для подвижного металлического шрифта года «ырхэ» (1455) — свидетельство его каллиграфического таланта<sup>23</sup>.

В творчестве Кан Хиана можно заметить влияние учения секты Сон о связи человека с природой. Портреты его кисти не сохранились, но известны пейзажи «Павильон Нугакчон» (Водяных часов), «Причудливый камень» и «Поперечный мост». Представление о его мастерстве позволяет составить и известный альбомный лист «Лежащий в раздумье под деревом»<sup>24</sup>. Обычная для дальневосточной живописи тема ученого, находящегося в состоянии самоуглубления, своеобразно решена художником. Кан Хиан, хорошо знакомый с аналогичными произведениями китайской живописи, нашел собственные средства выразительности для раскрытия художественного замысла. Глубокую сосредоточенность ученого, погруженного в раздумье, художник сочетал с передачей чувства радостного покоя, охватившего человека от слияния с окружающей природой, что выражено в едва проступающей улыбке лаконично написанного лица.

Акцентируя образ ученого, Кан Хиан рисует его на переднем плане, лежащим на камне у воды, в светлой одежде. В рисунке складок, в ломаных линиях контура, написанных насыщенной кистью, ощущается связь с каллиграфией. В небольшой композиции хорошо передано состояние природы, отвечающее настроению человека, находящегося в раздумье. Скала, темнеющая справа и замыкающая собой передний план, подчеркивает уединенность места, а пронизанная туманной дымкой глубина дальнего плана передана светлыми размытыми туши. Контраст света и тьмы придает особую выразительность образу. Восприятию пространственной среды помогают написанные тонкими штрихами и как бы тающими в воздухе ветви и побеги трав, спускающиеся сверху.



Среди пейзажистов XVI века талантливым мастером был Ли Санджва<sup>25</sup>, который работал в традиционном стиле, не выходя за пределы китайской живописной системы, сложившейся в сунский период. Он был художником-профессионалом и членом Тохвасо. По сохранившимся биографическим данным, Ли Санджва родился в семье раба, но благодаря своему исключительному таланту был приближен ко двору и вошел в число чунъинов — художников, принадлежавших к среднему сословию. Известно также, что он был не только пейзажистом, но, как все художники Тохвасо, писал портреты придворной знати, за что был удостоен в 1546 году высокого титула.

ил. 156

В Музее дворца Токсугун хранится романтический пейзаж Ли Санджва «Прогулка при лунном сиянии под сосной»; написанный тушью и красками на шелке. Асимметричная композиция построена на противопоставлении темнеющей массы скалы, возвышающейся на переднем плане слева, и светлого пространства у ее подножия справа, озаренного неверным светом луны, проглядывающей между облаками. Небольшая фигура ученого, идущего в сопровождении слуги, как бы подавлена величию ночной природы и разлитой кругом тишины. Старая, иссеченная ветрами искривленная сосна, обвитая лианами, вырастая из скалы, заполняет собой открывающийся вверху простор неба, создавая впечатление его глубины и высоты. Живопись Ли Санджва насыщена эмоциональными переживаниями и во многом связана с даосскими представлениями о месте человека в окружающем мире.

Ни в одной стране Дальнего Востока портрет не занимал такого значительного места, как в Корее, где среди художников Тохвасо было много талантливых портретистов. Развитие портрета началось еще в первые века н. э., когда художники Когурё писали портреты усопших в погребальных камерах. Позднее, в период династии Ли, портретная живопись достигла высокого мастерства, продолжая развиваться на основе сложившихся дальневосточных традиций. До нашего времени в музеях и частных собраниях Кореи сохранилось много портретов XV—XIX веков, которые позволяют говорить о больших достижениях художников и в этом жанре.

В странах Дальнего Востока портрет занимал особое место и свое развитие получил как культовый, связанный с конфуцианскими воззрениями и древним культом почитания умерших предков. Погребальные портреты писались по строго определенному канону, отхо-



дить от которого художники могли только при исполнении отдельных деталей, не имевших большого значения. Изображение человека было связано с особым учением о законах физиогномики: отдельные части лица как бы соответствуют определенным чертам характера человека. Структура лица, поза, жест — все было подчинено стремлению передать не только внешнее сходство, но и внутреннюю сущность изображаемого человека. Культовые портреты обычно не имели подписи художника, и сведений об авторстве их почти нет. Вместе с тем, как уже указывалось, главным назначением живописцев из Тохвасо было исполнение портретов правителей, членов их семьи и придворной знати. Художники писали не только культовые, но и официальные портреты светского характера. В них ощутимо выступакт идеализация образов, желание передать благородство и значимость человека, раскрыть его высокие духовные качества.

Из дошедших до нашего времени портретов периода династии Ли наиболее ранний хранится в Музее дворца Токсугун. Это портрет крупного сановника Чо Мальсэна (1370—1447), написанный неизвестным художником XV века. Образ этого знатного сановника передан строгими линиями и отличается четкостью силуэта. Его выразительности способствует умелое использование художником цветовых соотношений — черного парадного халата с едва проступающим золотистым узором и изысканного зеленого тона слегка выступающей подкладки, которая вместе с ярким нагрудным знаком, определяющим высокий чин сановника, создает утонченную декоративность. Подчеркнутая плоскостность темного силуэта на светлом золотистом фоне шелка усиливает впечатление строгости и официальности портрета Чо Мальсэна. Эту строгость слегка оживляет небольшой поворот фигуры влево, что необычно для культовых портретов с их фронтальностью позы, хотя и здесь чувствуется некоторая скованность. Лицо сановника решено скупно, его лоб почти скрыт глубоко надвинутой парадной шляпой, а густые усы скрывают рисунок губ, и только в пристальном взгляде глаз светится живой ум и ощущаются внутренняя энергия человека, его властность и сила.

ил. 154

ил. 155

Не менее интересен портрет Ли Ханбока (1556—1618) глубоко реалистической манерой исполнения<sup>26</sup>. Ли Ханбок был крупным политическим деятелем и министром при правителе Сонджо (1567—1608). В конце жизни он находился в опале, известны написанные им в изгнании стихи:



*Тучи, что уже перевалили  
 Чрез высокий перевал Чоллён,  
 Вы, как дождь, с собою захватите  
 Слезы государева слуги;  
 Над дворцом, где мой живет владыка,  
 Ливнем их пролейте, я молю!<sup>27</sup>*

Портрет сильно пострадал от времени, хорошо лишь сохранилось живое лицо пожилого мужчины, написанное оттенками сероватого-розового цвета и дополненное блекло-красными линиями тонкого рисунка носа и морщин. Мужественность лица подчеркнута густыми черными усами, мягко падающими книзу, и небольшой бородой; своей контрастностью цвета с мягким тоном лица они усиливают его выразительность.

В портрете Ли Ханбока отчетливо выступает психологическое раскрытие образа. Выражение усталости сквозит в пронизательном взгляде умных глаз, а в характерных чертах лица с большим толстым носом и слегка поднятыми бровями вместе с тем ощущается одухотворенность и оттенок печали много пережившего человека. Можно полагать, что это один из лучших портретов XVII века, дающий представление о новых явлениях в этом скованном традициями жанре.

Немалых успехов достигли художники-анималисты в XVI—XVII веках, работавшие в так называемом жанре «цветы—птицы» (кор. хваджохва). Прославленным мастером этого вида живописи раннего периода правления Ли был Ли Ам<sup>28</sup>. Из немногих дошедших до наших дней его произведений наиболее известен свиток «Цветы, птицы, кошки и собаки», написанный в радостных, мажорных тонах. Художник проявил острую жизненную наблюдательность, любовь к животным в передаче отдельных деталей и добился непосредственности всего изображения.

К числу известных мастеров жанра «цветы—птицы» середины XVI века принадлежала прославленная художница Син Саимдан<sup>29</sup>, происходившая из бедной, но культурной семьи конфуцианских ученых. Ее сын—знаменитый ученый-философ Ли И<sup>30</sup>—оказывал влияние на ее творчество. Она изучала историю Кореи и Китая, была знакома с китайской живописью X—XV веков. Существует всего несколько произведений Син Саимдан, но и они раскрывают своеобразие ее художественного почерка. Известно, что она обычно рисо-



вала с натуры, которую тщательно изучала. Такова, в частности, ее работа «Утки и просо», исполненная с большой непосредственностью, хотя и в пределах сложившихся традиций. В Музее корейского изобразительного искусства в Пхеньяне хранится ее альбомный лист «Обезьяна и мангуста среди винных лоз», написанный тушью на шелке. Виноградные листья и гроздья были любимым объектом живописи корейских художников. Судя по литературным источникам, уже в период Силла существовало изображение винограда, а в последующие века художники также писали его, продолжая поиски новых приемов<sup>31</sup>.

Тяжелые годы японского нашествия прервали на несколько лет художественную жизнь Кореи. Эти события вызвали горечь утрат и нашли свое отражение, хотя и условное, в творчестве ряда художников конца XVI века, до победы народа и изгнания чужеземных войск из страны.

Наиболее известным художником этого времени был Ли Джон<sup>32</sup>, происходивший из семьи правителя. Сохранились сведения, что уже в пятидесятилетнем возрасте художник принимал участие в войне с японскими войсками и потерял правую руку. Его дом был разрушен, множество произведений погибло, но мужество и любовь к живописи заставили его научиться работать левой рукой и писать произведения с меньшим успехом. Он принадлежал к художникам направления мунихва и любил рисовать живую природу — цветы, птицы, занимался также каллиграфией и, как многие образованные люди его времени, писал стихи. Но с особой любовью художник изображал бамбук, достигнув большого мастерства и прославившись именно в этом виде живописи.

Бамбук ассоциировался в сознании художников средневекового Китая и Кореи с образом благородного, образованного человека, стойкого в беде, по-конфуциански правильного в поступках. Монохромная живопись бамбука получила особое развитие в Китае в XII—XIII веках, когда многими талантливыми художниками создавались многочисленные произведения этого вида живописи. Позднее, в XVI—XVII веках, разрабатывались различные методы и приемы изображения бамбука, описанные в трактате «Слово о живописи из сада с горчичное зерно», во второй части которого имеется специальный раздел, посвященный описаниям всех этих приемов и метод для изображения бамбука<sup>33</sup>.



Ли Джон несомненно был знаком с произведениями китайских мастеров, писавших бамбук, и изучал их творчество. Его изображения бамбука отличаются четкостью и простотой рисунка, особым ритмом композиционных приемов и показывают свободное владение мазком. Умение писать бамбук, проявлять мастерство в «игре кистью» высоко ценится в странах Дальнего Востока.

В своих восьми известных аллегорических изображениях бамбука Ли Джон стремился передать силу и стойкость человека в тяжелые дни войны, не сломленного несчастьями и горем утрат. Он писал бамбук высоким и крепким, покрытым каплями росы, не ломающимся под порывами сильного ветра, спокойно переносящим холод, дождь и снег, как стойкий человек проходит через испытания, посланные ему жизнью. Каждую из композиций художник сопровождал надписями, раскрывавшими состояние его души. В сложной ассоциативной форме Ли Джон пытался отразить свое горестное настроение и печаль.

ил. 157

С особой экспрессией исполнен художником свиток «Бамбук», находящийся в частной коллекции в Сеуле. Порыв ветра качает растущий у скалы высокий хрупкий ствол бамбука и будто причесывает своими струями его листву. Как в гнущихся ветвях, так и в трепещущих и волнующихся листьях хорошо передано сопротивление растения холодному дуновению ветра. Стойкость и несокрушимая сила бамбука ощущаются в каждой детали рисунка. Едва намеченные светлым тоном туши стволы на заднем плане передают пространственную среду и влажную дымку воздуха, окутывающего растение. Как член государевой семьи, Ли Джон пользовался особым правом писать золотой тушью по черному шелку, что также позволяло ему создавать оригинальные декоративные композиции.

Второго известного мастера направления мунихва также звали Ли Джон<sup>34</sup>, он тоже принадлежал к семье правителя. В годы войны, когда Ли Джону было пятнадцать лет, он вместе с семьей уехал из столицы на север, где непосредственно видел несчастья народа, приносимые войной, и отразил это в своем творчестве.

Ли Джон служил при дворе, но все свободное время отдавал живописи, создавая романтические горные пейзажи, в которых воплощались его мечты о спокойном прекрасном мире, где нет ни горя, ни страданий народа. Работая «тщательной кистью», он воспроизводил тончайшие детали рисунка. В частном собрании Сеула



сохранился «Золотой пейзаж», дающий представление о своеобразии тонкого графического рисунка Ли Джона.

Особым видом живописи на Дальнем Востоке было изображение цветов сливы мэхва, которое, как и живопись бамбука, культивировалось в среде художников, принадлежавших к кругу мунихва. Как уже говорилось, цветы сливы мэхва служат олицетворением счастья и возрождения природы, так как они расцветают, когда еще холод сковывает землю, покрытую снегом, свидетельствуя о наступлении весны. Лучшим художником этого вида живописи в период династии Ли был О Моннён<sup>35</sup>, писавший цветы мэхва тушью, согласно китайским традициям XII—XIII веков. В изображениях нежных цветов, распускающихся на старом дереве, художник ассоциативно выражал свои надежды на возрождение родной страны после ужасов войны. Сохранилось всего три произведения О Моннёна. Среди них наиболее известен свиток «Цветы мэхва под луной»; художник, используя лишь богатство оттенков туши, стремился отразить в нем эмоциональное восприятие природы, передать настроение ночного покоя, поэзию лунного света, освещающего распустившиеся лепестки мэхва.

Среди художников жанра «цветы—птицы» начала XVII века нельзя не упомянуть и Чо Соке<sup>36</sup>, известном изображениями птиц, которых он писал с большим знанием природы, детально воспроизводя их характерные особенности. Чо Соку приписывается монохромный свиток «Птицы на дереве» из собрания Музея дворца Токсугун в Сеуле.

ил. 158

Известным живописцем этого же жанра был Ли Джин<sup>37</sup>, происходивший из семьи художников и прославившийся как мастер декоративной живописи. С большой экспрессией Ли Джин писал красивых птиц, черепах, но пользовался известностью и как пейзажист, подражая в этом жанре Ан Гёну и китайским художникам XV—XVI веков<sup>38</sup>.

Его свиток «По звону колокола» воспроизводит горный пейзаж с одинокой фигурой ученого-созерцателя на переднем плане. Ли Джин строит свою композицию, согласно традиции, на соотношении отдельных планов, рисуя высокие горы, замыкающие горизонт, и стелющуюся дымку тумана в долине. Человек лишен у него какой-либо значимости, он как бы растворяется в окружающей его среде, подавленный величием природы, и вместе с тем составляет с ней



единое целое. Выполненный в светлых тонах пейзаж Ли Джина полон лиричности и покоя.

ил. 159 В начале XVII века работал мастер монохромного пейзажа Ким Сик<sup>39</sup>. По своей манере он близок к южносунской школе, с ее эмоциональным романтическим восприятием природы, отражавшим настроение художника, которое передается и зрителю. Личные впечатления, индивидуальное восприятие природных явлений художник раскрывает через отдельные детали, которые заимствует у прославленных мастеров прошлого. В одном из пейзажей он дает картину лунной ночи, используя богатство тональности туши и легкую подцветку серовато-синей краской для передачи лунного света, пропускающего через дымку тумана. Горный пейзаж наполнен поэтическим настроением тишины и покоя. На причаленной к берегу лодке ученый-созерцатель, проникаясь красотой лунной ночи, играет на лютне (кор. пипха), тихие звуки которой гармонично сливаются с окружающим его миром. В проникнутой печалью живописи Ким Сика нашли отражение горестное состояние человека тех лет, переживавшего тяжелые дни иноземных нашествий, и его тревога о судьбах родной земли.

В начале XVII века, когда Корея еще с трудом оживала после японского нашествия, в страну вторглись с севера маньчжуры, которые, несмотря на сопротивление народа, разрушая все на своем пути, захватили столицу, превратив ее в руины. Правительство должно было капитулировать. Несмотря на унижительные условия мира, корейский народ нашел в себе силы начать восстановление страны.

В последующие мирные годы стала возрождаться и художественная жизнь Кореи. В середине XVII века в Сеуле и других городах работали талантливые художники, которые заботились о судьбах искусства, продолжая лучшие традиции прошлых веков.

Особой славой в этот период пользовался придворный живописец Ким Мёнгук<sup>40</sup>, многосторонний художник, создававший пейзажи, исторические и жанровые сцены, применявший различные манеры письма. Он был выходцем из среднего сословия и, будучи прославленным художником, занимался также и политической деятельностью<sup>41</sup>.

В начале творчества он подражал раннесунским художникам так называемой северной школы, воспроизводя природу с большой тщательностью. Позднее вступил в борьбу с рутинной условностью



колорита и детализацией в живописи, что было характерным для художников из Тохвасо, и перешел к лапидарной манере саый (дословно — писать идею).

Наиболее значительные произведения монохромной пейзажной живописи обычно исполнялись художниками направления мунинхва в эскизной манере саый, где главным было стремление к обобщенному и лаконичному раскрытию лишь сути изображаемого и отказу от всего лишнего.

Ким Мёнгук, освоив лапидарную манеру саый, с большим мастерством передавал в своих произведениях лишь самое главное, лишь основную идею того, что он стремился выразить, используя острую выразительность линий и тушевые пятна. В истории корейской живописи он известен не только как талантливый художник, но и как любитель пить вино «целыми бочками», чем нередко пользовалась знать, стремясь получить любой ценой его произведения.

По своим воззрениям Ким Мёнгук был близок к даосскому восприятию мира, что отразилось в трактовке пейзажей и темы «бессмертных даосских гениев», которых он всегда писал с большим сочувствием и теплым юмором. Смешным, веселым монахом представляет художник старца Сусон воин — божество долголетия, написанного тушью на бумаге. Гротескно исполнены лысая голова и лицо божества с высоким лбом. Серые бакенбарды старика развеваются на ветру, а длинные брови придают лицу комичное выражение. Фигура божества передана выразительными линиями, раскрывающими сатирический характер образа. Также с юмором написаны тушью и сцены в картине «Поиски бессмертных гениев», где просто, без мистики изображались даосские божества, живущие в горах среди красивой природы и полные радости познания вольной жизни. Мастерство владения кистью особенно ощутимо в лаконичном образе буддийского патриарха Дхармы, который, согласно преданию, прибыл в V веке из Индии в Китай и основал секту Чань (кор. Сон). Крупные с изломом черные линии плаща Дхармы, нанесенные ударами насыщенной кисти, контрастируют с тонким рисунком сурового лица, выполненным лаконично почти серебристым тоном туши <sup>42</sup>.

ил. 161

Не менее выразительно исполнен Ким Мёнгуком свиток «Бессмертный с летучей мышью» <sup>43</sup>. Несколько тяжелая фигура «хромого нищего», сидящего спиной к зрителю, хорошо передает характер-

ил. 160



ность образа. «Бессмертный» следит за улетающей летучей мышью, которую он выпустил из волшебной тыквы, как бы провожая взглядом ее полет в туманной дымке. В последние годы жизни в творчестве прославленного художника наблюдался упадок. По образному выражению корейских исследователей, его живопись была какой-то «смесью головы дракона с хвостом змеи»<sup>44</sup>.

Известный художник конца XVII века Ли Мёнук, член Тохвасо, работал при дворе правителя Сукчона (1674—1720).

Сохранились лишь сведения, что он рисовал на шелке или цинновках. Представление о его творчестве можно получить благодаря дошедшему свитку живописи на бумаге «Разговор рыбака с дровосеком» на тему притчи о радости единения людей, занятых различным трудом.

ил. 162

Композиция заполняет всю поверхность листа, обе фигуры даны крупным планом идущими по тропе через заросли бамбука. Рыбак с мужественным загорелым лицом, прикрытым широкими полями шляпы, бодро шагает с удочкой в руке. Его длинная светлая одежда подобрана и открывает сильные коричневые ноги. С наименьшей наблюдательностью художник передал и образ дровосека, оживленно и радостно беседующего с рыбаком. Широкая одежда, драпируясь складками, окутывает фигуру, а маленький топорик за поясом указывает профессию. Стремясь раскрыть и зрительно усилить единение обеих фигур, Ли Мёнук рисует удочку рыбака и коромысло для хвороста дровосека расположенными рядом по диагонали в одном направлении, он подчеркивает этим общность всех людей труда. Оба персонажа в корейских одеждах, как было принято при изображении крестьян и ремесленников, в то время как ученых и других представителей знати обычно писали в китайских костюмах периода Тан.

Появление в живописи Кореи конца XVII века образов простых людей было вызвано начавшейся демократизацией искусства, а также развитием городской жизни и увеличением значения среднего сословия.

К группе наиболее известных художников конца XVII века примыкал Юн Дусо<sup>45</sup>, который происходил из знатной культурной семьи и славился изысканным каллиграфизмом своих произведений. За радикальные взгляды он был удален из Тохвасо и придворных кругов и примкнул к художникам группы мунинхва. Юн Дусо был эрудированным человеком для своего времени, хорошо знал живо-



пись китайских мастеров и изучал натуру. Он писал портреты и работал как анималист, рисуя животных в движении и стремясь передать их существенные черты. Сохранился его свиток, изображающий всадника на белом коне. Возможно, это портрет какого-то знатного человека, так как лицо и фигура написаны с большой тщательностью. Стремительный бег красивого коня подчеркнут развевающимися складками одежды всадника, выполненными изысканными каллиграфическими линиями.

В иной живописной манере написан Юн Дусо монах-пилигрим, идущий с высоким посохом в руке. Его слабая старческая левая рука, протянутая с четками вперед как бы в поисках опоры, хорошо выявляет усталость старого человека. Выразительное строгое лицо написано тонкой кистью блеклыми тонами туши, а широкий плащ, окутывающий фигуру, передан сильными, экспрессивными ударами кисти, насыщенной тушью различных оттенков, что контрастирует с мягким тщательным рисунком лица.

ил. 163

Юн Дусо замыкает собой плеяду известных художников XVII века с их стремлением к уходу от тяжелой действительности, когда вторжение врагов несло горе и разорение корейскому народу. Но в то же время в произведениях этих прославленных мастеров чувствуется любовь к родине, а порой и глубокое чувство скорби, отразившееся в их живописи.

В XVIII веке в Корее все громче зазвучали призывы к реформам в области экономики и культуры, к отказу от старых феодальных понятий и схоластики конфуцианских догм, тормозивших развитие страны. Возникшее еще в конце XVI века передовое идейное течение сирхак («за реальные науки»), отражавшее взгляды наиболее прогрессивной части общества и призывавшее к переменам в жизни страны, к социально-экономическим преобразованиям, получило во второй половине XVII и в первой половине XVIII века еще большее значение в формировании общественных взглядов<sup>46</sup>.

Новые, прогрессивные идеи развивались главным образом в кругах ученых, чиновников, литераторов и художников — выходцев из тех слоев общества, которые хотя и примыкали к правящим кругам, но по своему социальному и имущественному положению стояли ниже аристократии.

Прогрессивные взгляды представителей сирхак пробуждали дух независимости и национального самосознания у корейцев, призывая



к борьбе против экономической и культурной отсталости. Сторонники течения сирхак стремились к познанию и применению новых знаний в различных областях экономики и культуры. Через Китай они познакомились с европейскими науками — физикой, математикой и астрономией. В этот период в Корее впервые появились книги по естественным наукам, подзорные трубы, барометры, часы, атласы, компасы и европейские календари.

Новые идеи и знания, проникавшие в страну и распространявшиеся последователями течения сирхак, находили свое отражение и в произведениях живописи того времени. Художники начали все более отходить от копирования картин китайских школ живописи и старых академических теорий, от замкнутости, ухода в себя и от поверхностных наблюдений жизненных явлений.

К началу XVIII века в корейской живописи сложились три основных направления: первое — это традиционное, классическое, художники которого писали портреты и жанровые сцены; второе — условное, монохромное, в котором главное было в передаче внутреннего смысла, острой выразительности; третье — также условное — художников мунинхва.

В XVIII веке отдельные приемы и манеры письма этих направлений не имели прежних строгих различий. Но наиболее ярко в творчестве многих художников — представителей разных направлений — проявилось стремление к реалистическому воспроизведению действительности, к изучению природы.

С этого времени передовые художники Кореи стали рассматривать свое творчество не только как ответ на эстетические запросы аристократии, но и как политическую функцию, как средство воспитания народа в духе патриотизма. Эта реалистическая направленность в искусстве, не связанная с конфуцианской идеологией правящей знати, с большими трудностями прокладывала себе путь, но в то же время она создала для художников более благоприятные условия творчества, чем способствовала возрождению самобытного корейского искусства. Более демократическое направление в живописи вызывало отрицательное отношение в аристократических кругах, которые считали его лишь прихотью и «игрой» отдельных художников.

Хотя вся феодальная система и правительственное учреждение Тохвасо не давали возможности передовым художникам проявлять



себя носителями новых взглядов, так как они обязаны были подчиняться придворным вкусам и требованиям, но все же, нарушая запреты, многие из членов Тохвасо писали сцены народной жизни, выражая этим свое глубокое сочувствие к трудящимся и обездоленным людям.

Наиболее значительным и талантливым пейзажистом этого времени был Чон Сон<sup>47</sup>, основоположник реалистической школы живописи, сложившейся в Корее в начале XVIII века, и создатель национального корейского пейзажа<sup>48</sup>. Он начал рисовать уже в восьмилетнем возрасте. Его учителем живописи, как сообщают источники, был прославленный художник Юн Дусо, который знакомил своего ученика с произведениями китайских и корейских художников прошлых веков, с манерой письма и характерными особенностями их творчества. Наибольшее влияние на творчество Чон Сона оказал известный китайский художник Вань Чжэнь-мин (1470—1559), работавший в Сучжоу и блестяще передававший в своих пейзажах воздушную среду, туман, окутывающий горы, красоту деревьев и применявший свободную эскизную манеру письма. Но, изучая старых мастеров, Чон Сон не стремился к подражанию и упорно искал самостоятельный путь творчества. Пробуждение национального самосознания, характерное для общества того времени, проявилось у Чон Сона в отношении к родной природе. Он первым из корейских мастеров отошел от подражания идеализированным китайским пейзажам и выработал собственный, корейский стиль, проявив яркую индивидуальность художественного почерка. Рисую и штудируя с натуры пейзажи, он стремился к раскрытию их неповторимой красоты.

Будучи известным художником и ученым, Чон Сон был связан дружбой с передовыми людьми своего времени и разделял взгляды представителей школы сирхак, стремившейся «раскрывать в предметах и явлениях их подлинную сущность». Во всех пейзажах Чон Сона отчетливо выступает стремление к воплощению конкретной картины родной природы. Его своеобразная манера письма сочетает в себе реалистическое отображение мира с условностью традиционных приемов дальневосточной живописи.

Наиболее ярко и эмоционально он писал прославленные своей красотой горы Кымгансан (Алмазные) на восточном побережье Кореи с их необычной структурой кристаллических образований. Бес-



конечные, тянущиеся к небу остроконечные вершины горных хребтов, ниспадающие в расщелинах скал водопады, тесные долины с приютившимися в них храмами, голубые озера и зеленеющие на склонах гор леса — все, что было воспето поэтами Кореи и любимо ее народом, воспроизводилось художником.

Чон Сон был поэтом гор Кымгансан. Исследователями его творчества предполагается, что увлечение Чон Сона пейзажами Кымгансана относится к 30—40-м годам XVIII века. Он писал их неоднократно то насыщенной кистью с мягкими тушевыми пятнами, то передавал многообразие их причудливых форм, используя лишь изысканность графического рисунка. Среди этой серии горных пейзажей своей необычностью видения выделяются две композиции — «Горы Кымгансан» (датированная 1734 годом) и «Пик Хельман». Первое произведение (из собрания Сон Джехёна в Сеуле) поражает оригинальностью и смелостью конструктивного решения горного пейзажа, который, как бы увиденный с высокой точки зрения, располагается четкими планами на плоскости. Остроконечные вершины, чередуясь одна за другой, все выше и выше вздымаются к небу. Только в левой части композиции зеленеющие леса на склонах гор и высокое здание храма, приютившегося в теснине около горной реки, напоминают о жизни и ее проявлении в этом каменном хаосе скал. Пейзаж сопровождается надписью художника: «Общий вид гор Кымгансан» и его стихами:

*Двенадцать тысяч шероховатых, изрезанных пиков.*

*Кто сможет нарисовать их подлинный вид.*

*Разнообразные ароматы плывут до самого Пусана.*

*Полосы тумана кружатся вокруг.*

*Сколько лотосов дарят их чистые цвета.*

*Среди лесов из елей и кипарисов спрятаны входы.*

*Наслаждаться [картиной] этих гор, опустившись*

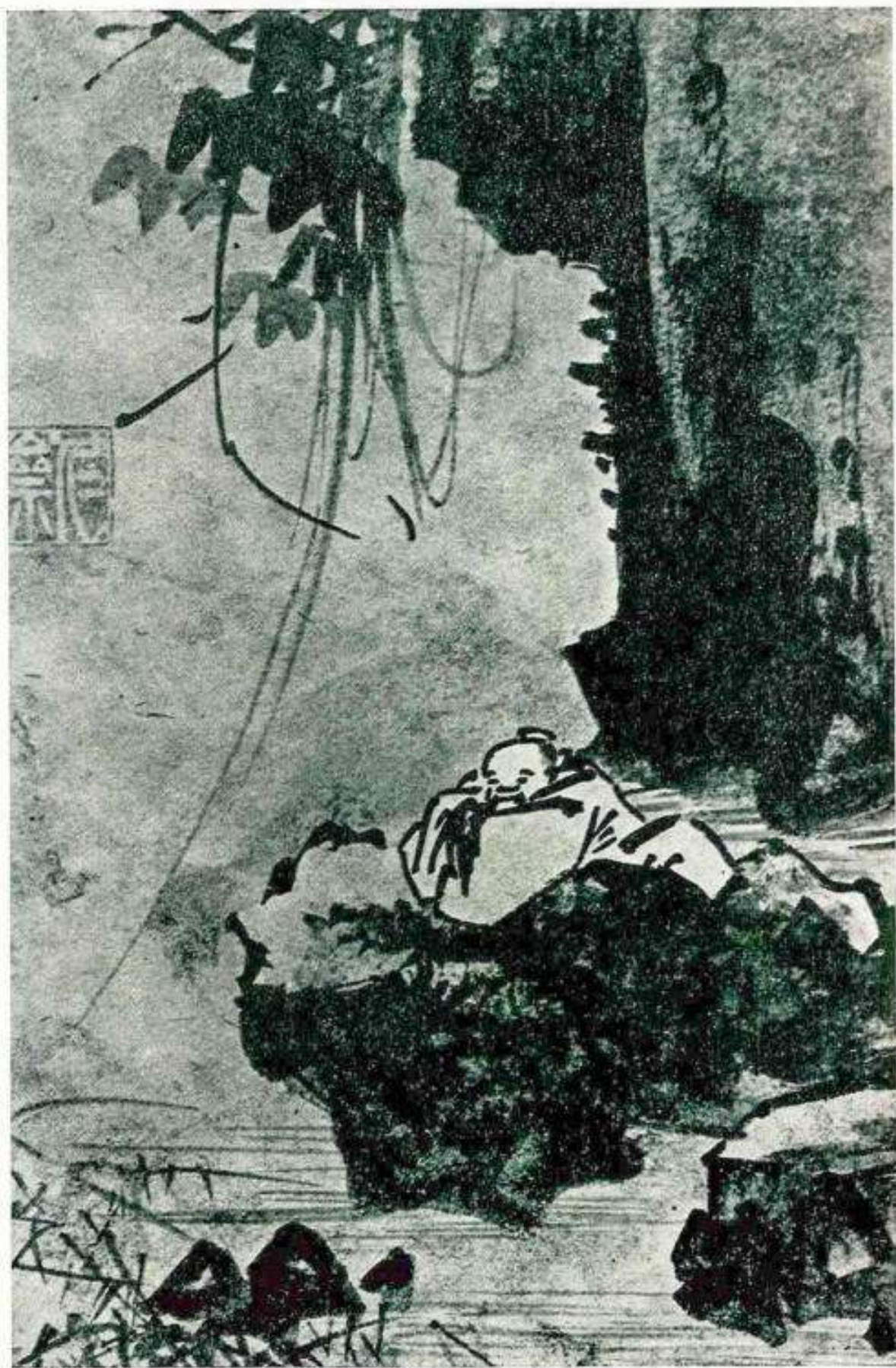
*на изголовье ложа,*

*Менее утомительно, чем постигать их, блуждая там.*

В этих строках звучит восхищение красотой и вместе с тем безнадежность передать кистью величие и грандиозность расстилающегося перед глазами мира.

В монохромном свитке «Пик Хельман»<sup>49</sup> художник также показывает своеобразие творческих приемов. Нарушая каноны дальневосточной живописи, Чон Сон строит графическую композицию из





КАН ХИАН. ЛЕЖАЩИЙ В РАЗДУМЬЕ ПОД ДЕРЕВОМ  
XV в.









ЛИ СИНХЫМ (КОПИЯ ЧИН ДЖЭХЭ), ПОРТРЕТ ЛИ ХАНБОКА  
XVIII в.









ЛИ ДЖОН. БАМБУК  
XVI в.









КИМ\_СИК. ГОРНЫЙ ПЕЙЗАЖ  
Начало XVII в.









КИМ МЕНГУК. БУДДИЙСКИЙ ПАТРИАРХ ДХАРМА  
XVII в.







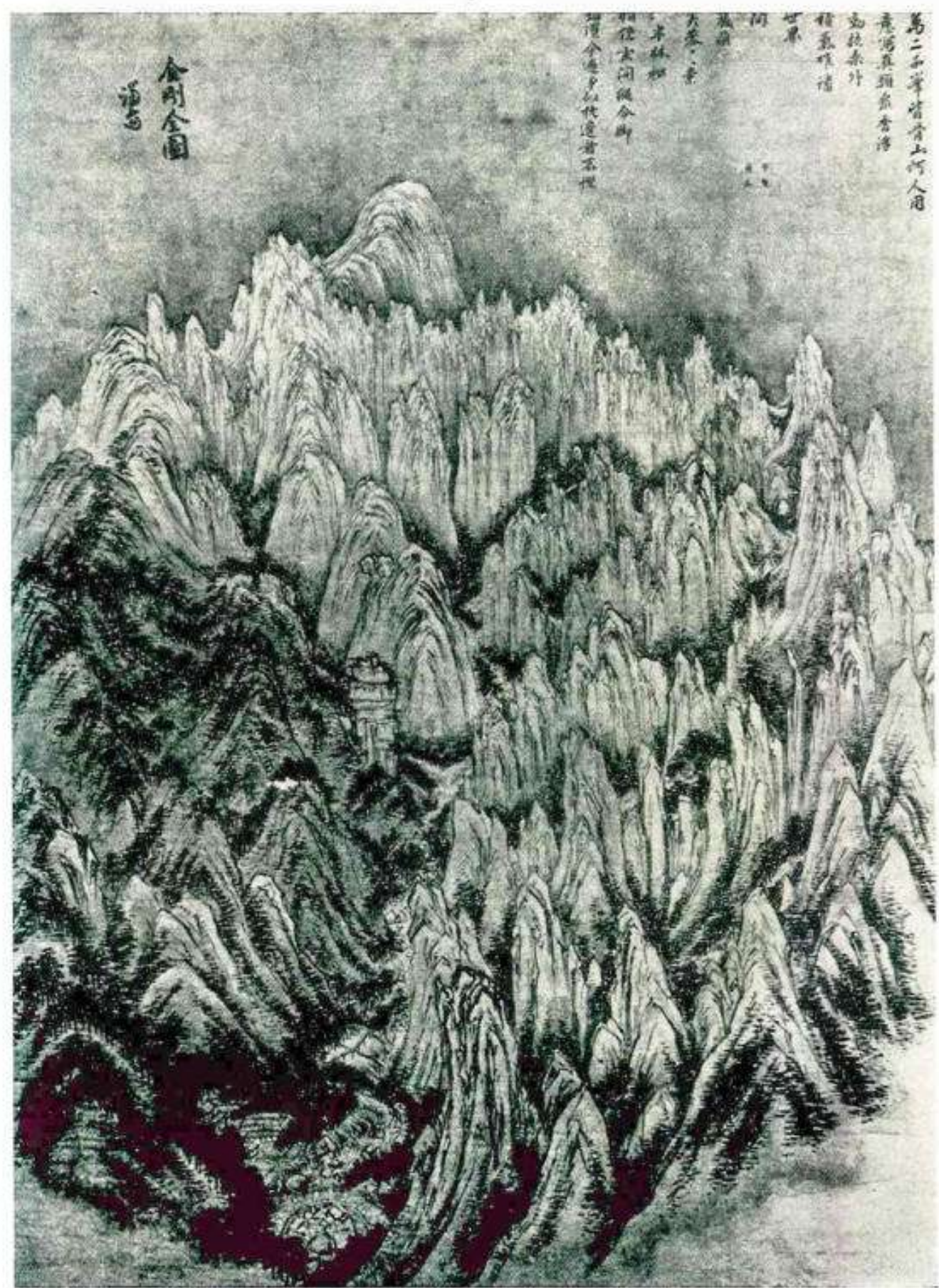


ЮН ДУСО. ПИЛИГРИМ  
Начало XVIII в.









萬二千峰皆雪山何人用  
應寫真頭象香澤  
如松赤外  
積翠峰諸  
世界  
何  
大寒  
岸林如  
如徑出洞經今脚  
如得今進戶似代遠者不世

金剛全圖  
清

ЧОН СОН. ГОРЫ КЫМГАНСАН (АЛМАЗНЫЕ)  
1734 г.



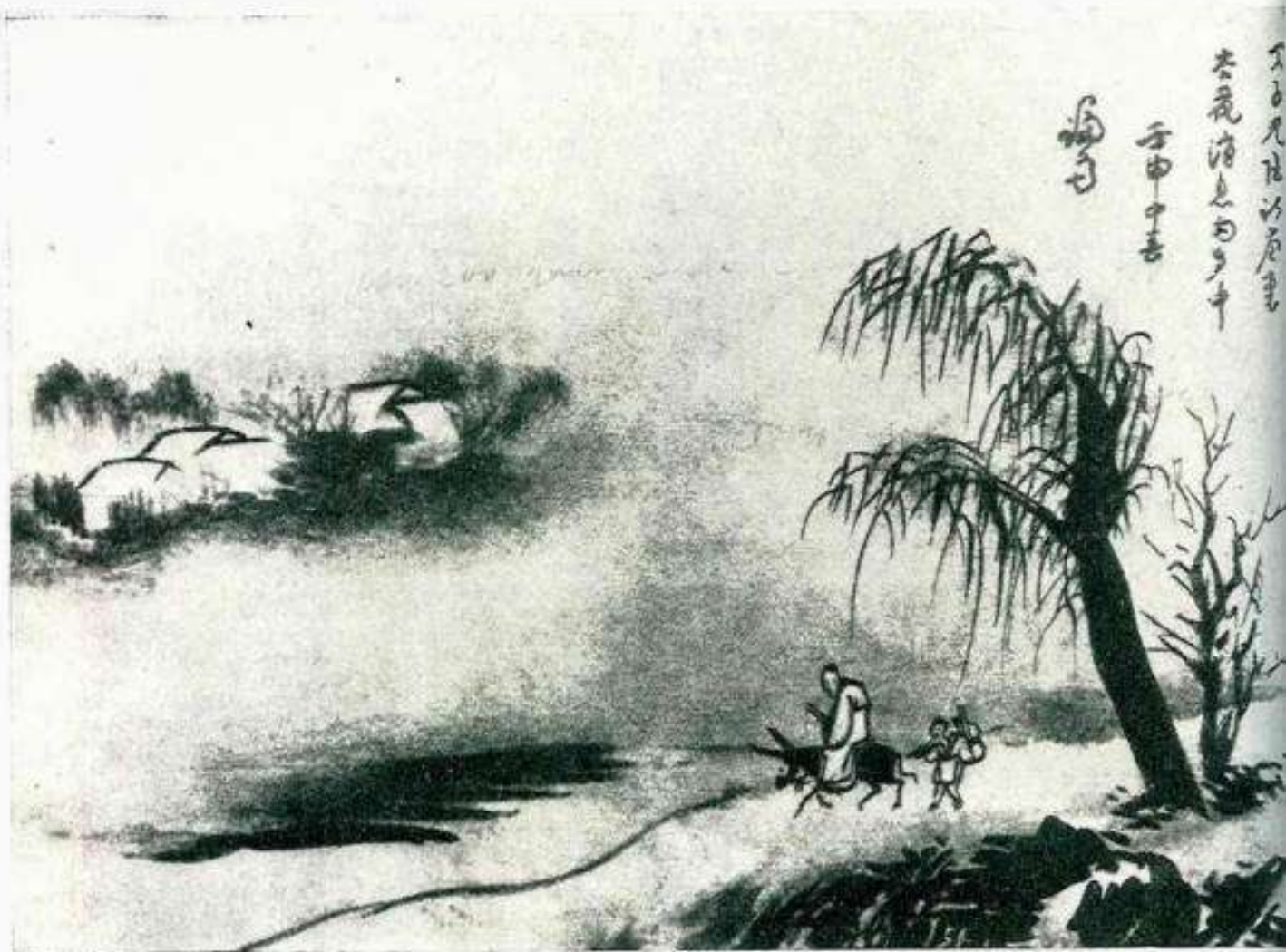




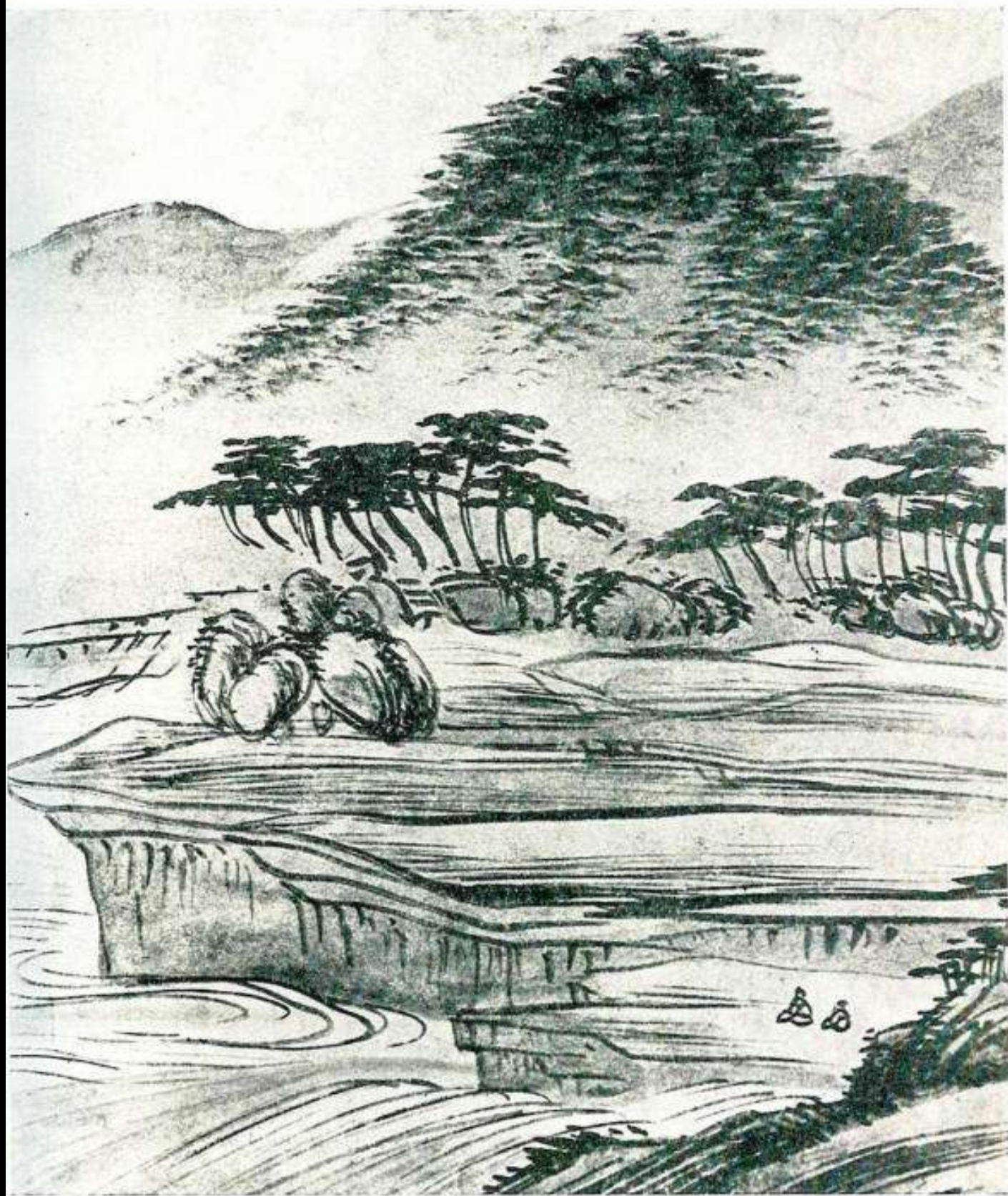


ЧОН СОН. ГОРА ИНВАНСАН  
1751 г









ЧОН СОН. КАМЕНИСТОЕ ПЛАТО.  
1740-е гг.









揮猛厲于既就達然土未海  
者黃公  
于今跋尾橫行者誰識八中  
此類同

甲子南吉

СИМ САДЖОН. ТИГР  
XVIII в.





171, 172

СИМ САДЖОН. ДОЖЛИВЫЙ ДЕНЬ  
XVIII в.



СИМ САДЖОН. НОЧНАЯ ОСТАНОВКА НА РЕКЕ  
1747 г.





СИМ САДЖОН. БЕССМЕРТНЫЙ С ЖАБОЙ  
XVIII в.



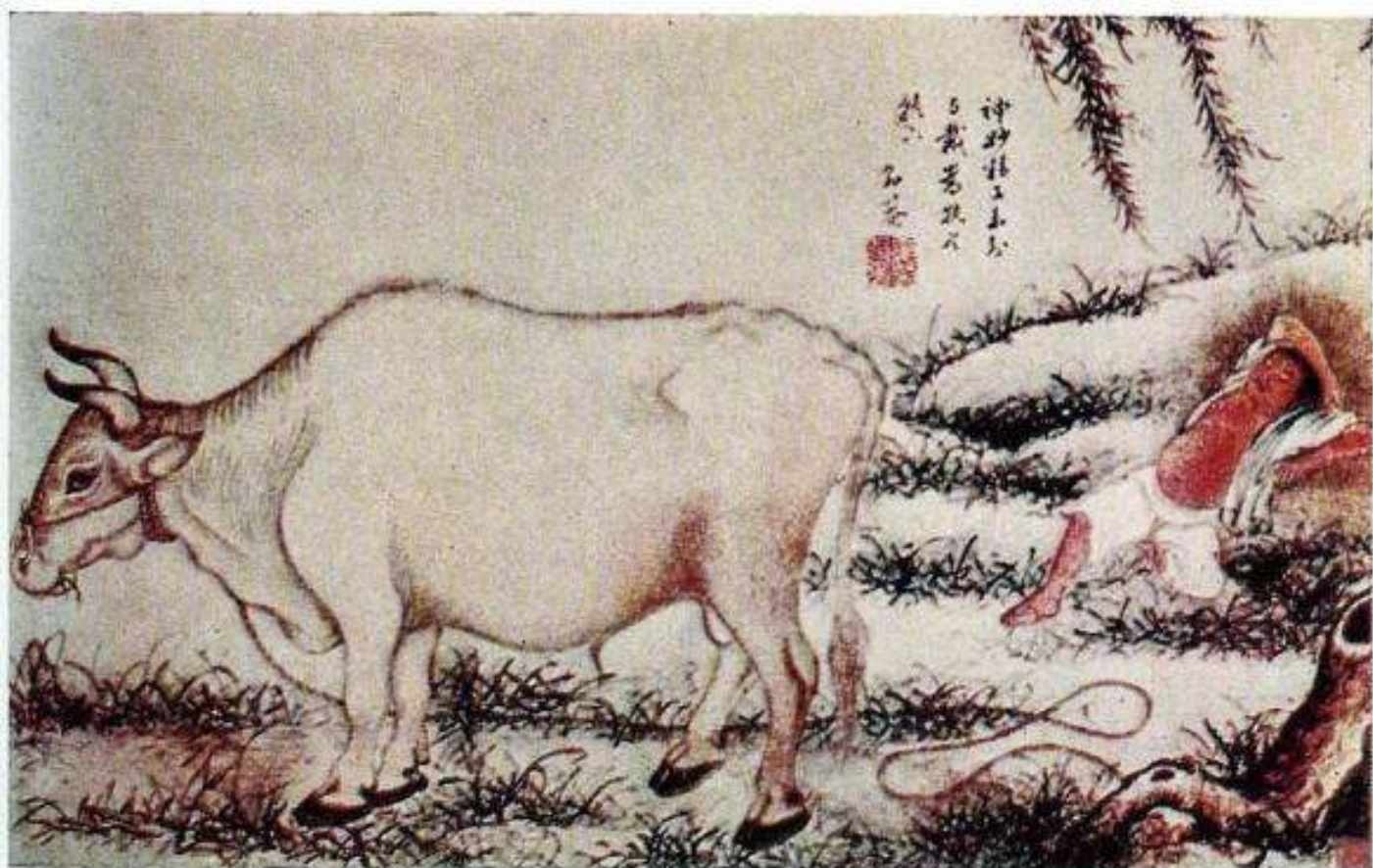


174, 175 КИМ ДУРЯН. ГОРЫ И РЕКА ЛУННОЙ НОЧЬЮ  
XVIII в.



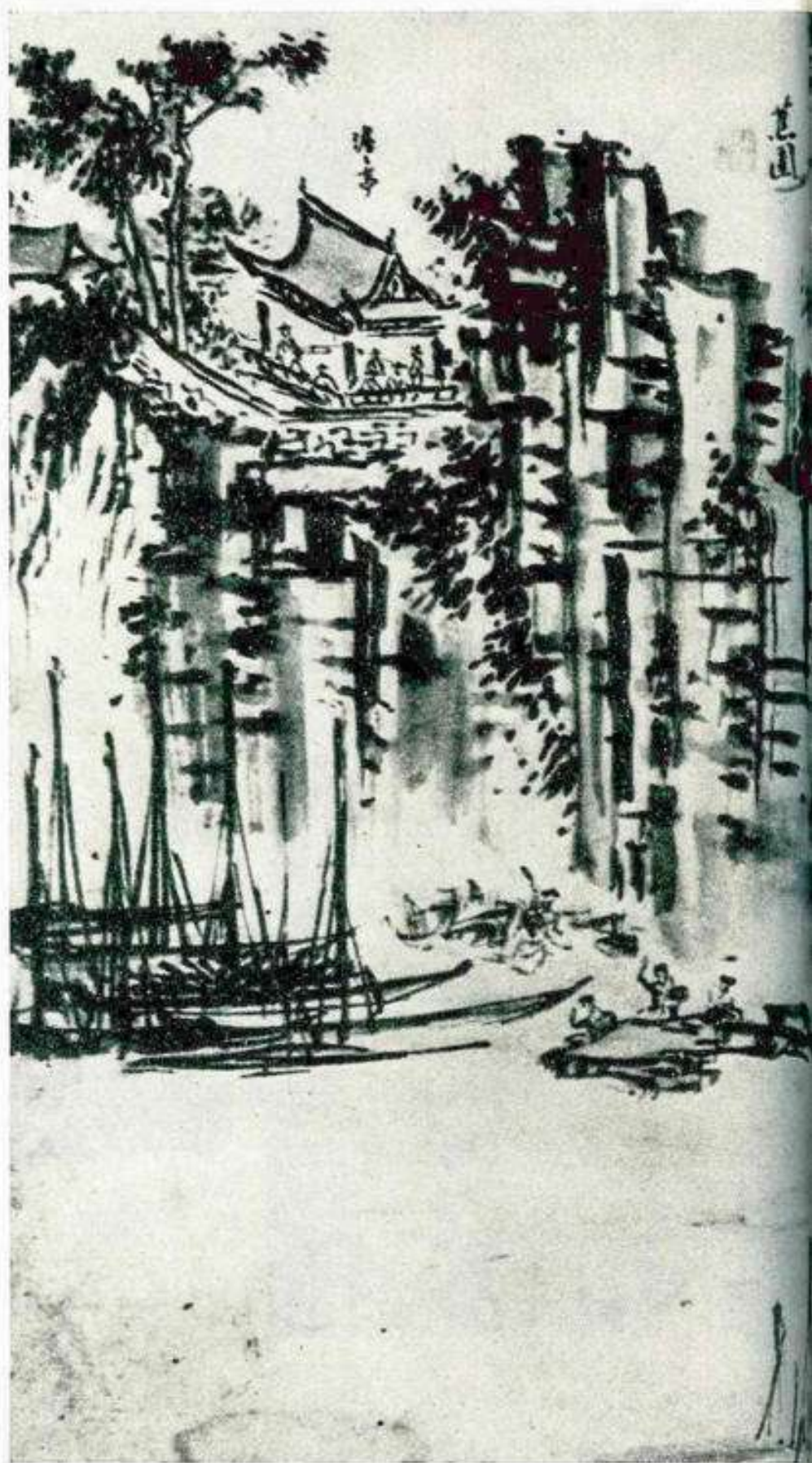
ПЕН САНБЕК. КОШКИ И ПТИЦЫ  
XVIII в.





КИМ ДУРЯН. ПАСТУХ И БЫК  
XVIII в.



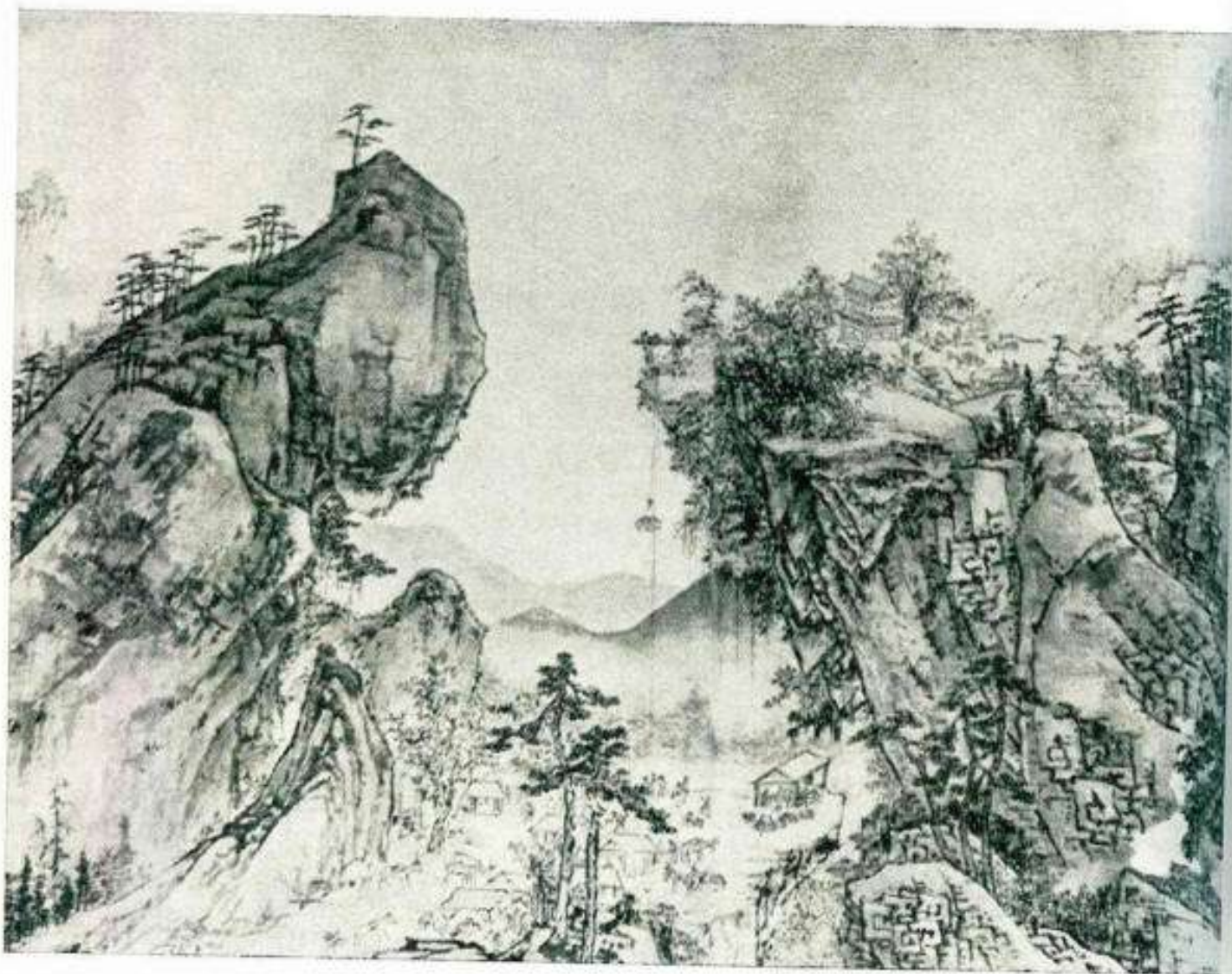






КИМ СОКСИН. СЦЕНА НА РЕКЕ ХАНГАН  
Начало XIX в.









ЛИ ИНМУН. БЕСПРЕДЕЛЬНЫЕ ДАЛИ НА РЕКЕ  
Фрагмент





180, 181

ЛИ ИНМУН. ЛЮДИ В ЛЕСУ  
Конец XVIII в.

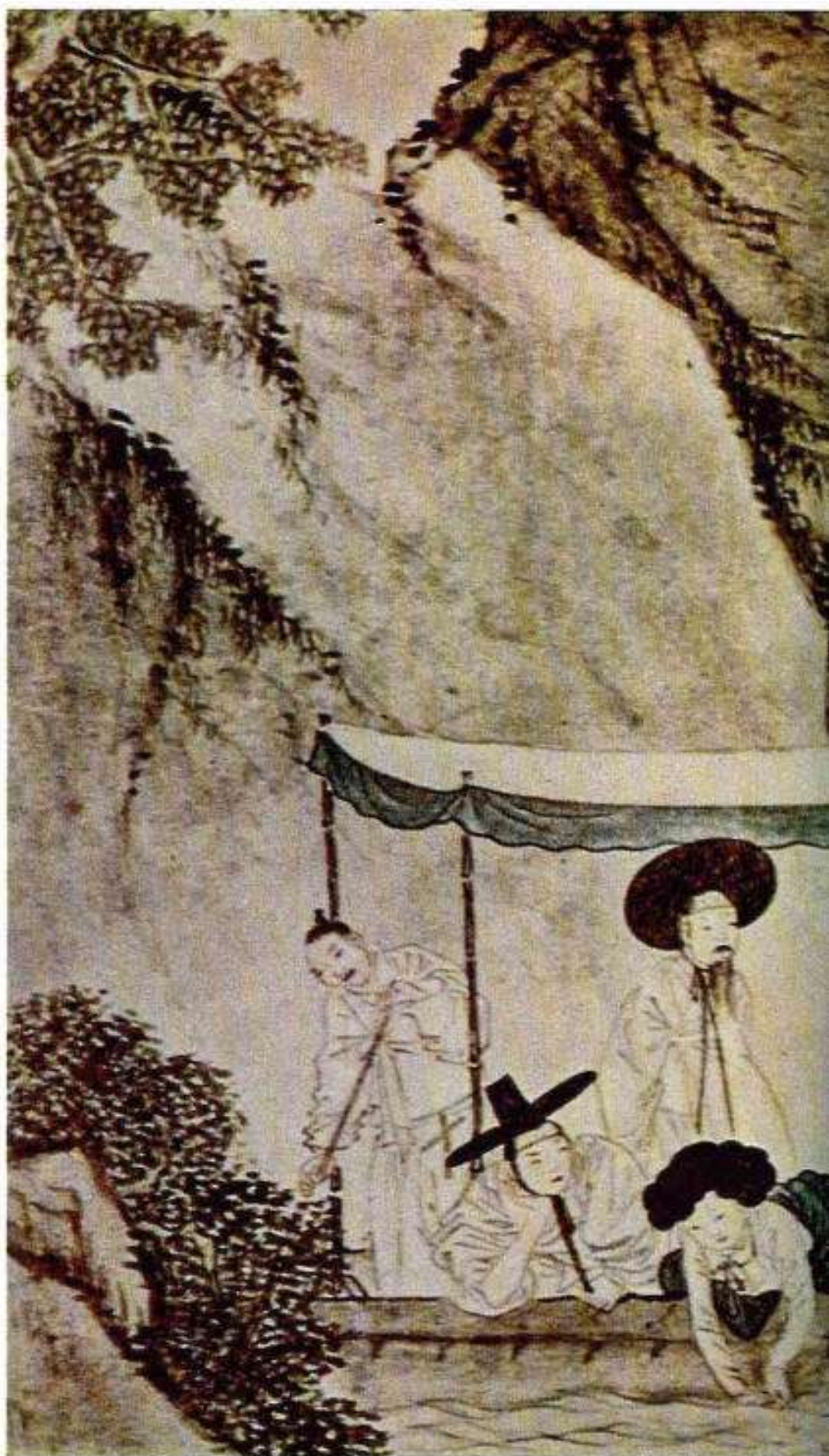


ЛИ ИНМУН. В ТЕНИ ДЕРЕВЬЕВ  
Начало XIX в.













香晚月疎不

得白鷗

飛六

涼花扇

黃庭堅









вертикально расположенных линий, которые, поднимаясь, акцентируют тянущиеся к небу одна над другой вершины гор и доминирующий над ними пик Хёльман. Легкая тонировка оживляет суровость этого необычного пейзажа.

Особой поэтичностью, стремлением как можно ярче воплотить видение гор Кымгансан проникнут свиток Чон Сона «Ущелье тысячи водопадов» (Манпхоктон). Но в противоположность двум первым работам здесь кисть художника становится более мягкой и гибкой. Рисуя с натуры известное своей красотой горное ущелье, художник стремится через построение композиции по-новому раскрыть его своеобразие, показать мощь природы, ее величие и поэтическое обаяние. Горные кручи с бегущими струями каскадов и ряды зеленеющих сосен, поднимающихся из каменистой почвы, переданы лаконично, с тонкой выразительностью отдельных деталей. Изогнутые стволы сосен и их темные кроны, написанные густыми мазками туши, своим расположением по диагонали акцентируют построение пространственных планов. Чон Сон неоднократно возвращался к любимой им теме, изображая сложную структуру горных массивов, тонко разрабатывая отдельные детали.

ил. 164

Чон Соном исполнен обычный для художников Дальнего Востока цикл монохромных пейзажей на тему «Четыре времени года»<sup>50</sup>.

В целом ряде произведений Чон Сон показывает себя мастером тонких цветовых соотношений, использующим теплые коричневые тона корейской осени и свежесть голубовато-серого неба. Отход от канонов китайской пейзажной живописи особенно отчетливо выступает в небольшом альбомном листе «Каменистое плато»<sup>51</sup>, в котором он сумел проявить собственные художественные принципы в отображении мира. В тонкой графичности рисунка монохромного пейзажа отчетливо выступает индивидуальность художественного почерка Чон Сона с его изысканностью легких стремительных линий. По-своему художник передает струящиеся волны водоворота широкой реки, огибающие каменный массив плато, на котором сидят схематично намеченные две маленькие мужские фигуры, погруженные в созерцание окружающего их мира. Они как бы противопоставляются художником могуществу и величию природы. Динамические линии водных струй гармонично сливаются с выразительностью вертикальных линий скалистого берега. Романтически необычно написан задний план с конусообразной горой, поросшей лесом, и расстилаю-

ил. 168



щимся белым туманом, на фоне которого эффектно выделяются черные, слегка искривленные ветром стволы сосен с характерными для Кореи горизонтальными кронами. Весь пейзаж проникнут поэтической взволнованностью.

Мастерство Чон Сона росло с годами его творчества. Смелость в использовании новых средств и приемов художественной выразительности выступает и в его поздних произведениях «Гора Инвансан»<sup>52</sup> и «Возвращение в дождь». На горизонтальном свитке «Гора Инвансан»<sup>ил. 166</sup> тушью и краской написана гряда гор. Работая над этим конкретным пейзажем, расположенным на востоке от Сеула, художник умело объединяет правдивый и реалистический подход к натуре с некоторой условностью общего решения. Линейный стиль, характерный для его ранней живописи, сменяется передачей объемности покрытых снегом горных массивов, у подножия которых расстилается горизонтальными полосами туман, разделяющий композицию на ряд планов. Мягкой, насыщенной кистью написаны склоны влажной от дождя горы, а в четкости линий построек переднего плана ощущается прозрачность воздуха после прошедшего дождя. В решении пространства Чон Сон целиком отходит от привычных канонов китайского пейзажа. Художник путем собственных творческих поисков создал национальный корейский стиль.

Наиболее романтичен пейзаж Чон Сона «Возвращение в дождь»<sup>53</sup>, проникнутый настроением грусти и печалью о преходящем, что отражало настроение старого художника, сопроводившего живопись мечтательной лирикой стиха: «Время течет, а поэт углубляется в свиток со стихами. В шуме дождя — предчувствие цветения абрикосов. Весна 1752 года». И пронизанный дождем влажный воздух, и луна, проглядывающая среди несущихся по небу темных туч, и склонившееся на дороге дерево с набухшими, влажными, поникшими ветвями — все созвучно раздумью старого ученого, подъехавшего на ослике к берегу реки и держащего свиток в руках. Усталый мальчик-слуга с большой бутылкой из тыквы-горлянки за спиной бредет позади, вглядываясь в расстилающуюся кругом туманную мглу; в просветах видны контуры деревенских домов на заднем плане. По замыслу и эмоциональности эта небольшая композиция одна из лучших среди сохранившихся произведений художника, который по праву считается основоположником корейской пейзажной живописи. Его пейзажи не только конкретны, но и смелы новаторскими приемами и решением



композиции. Его творчество оставило глубокий след в истории корейской живописи и вызвало многочисленные подражания у современников.

Учеником и последователем Чон Сона был Сим Саджон<sup>54</sup>. О его жизни и творчестве сохранилось мало сведений. Известно, что рисовать он начал в раннем детстве и, достигнув юношеского возраста, увлекся живописью Чон Сона. Он был членом Тохвасо и изучал китайскую живопись XIV—XV веков. Художник умер в бедности, а за участие в политических событиях его семья терпела бедствия.

Творческая деятельность Сим Саджона также оставила большой след в истории корейской живописи, немногие дошедшие до нашего времени произведения получили высокую оценку на родине и в Китае. В Национальном музее искусства в Сеуле хранится пейзаж «Ночная остановка на реке 1747 года», представленный художником с высокой точки зрения, открывающей далекие просторы реки. Такое построение планов решено посредством изображения высоко плывущих облаков, нависающих над рекой горизонтальными светлыми полосами, приоткрывающими местами то группу деревьев, то лодку, причаленную у берега.

ил. 172

Мастерство Сим Саджона, его тонкий вкус особенно ярко выступают в монохромном свитке «Дождливый день»<sup>55</sup>, свободно написанном на бумаге и наполненном внутренней сдержанностью и умиротворением. Влажность ощущается в прозрачности и свежести воздуха и в белеющей дымке тумана, поднимающегося за рекой. Выступающие вдали вершины гор помогают восприятию глубины и пространства, а прозрачность туши — соотношению переднего и заднего планов.

ил. 171

Сим Саджон считался после Чон Сона лучшим пейзажистом Кореи, но, в отличие от своего учителя, писал в более спокойных тонах. Не обладая динамичностью и силой линий Чон Сона, Сим Саджон с большой мягкостью и лиричностью передавал животных и птиц. Гармонично по цвету написаны им «Фазаны в гранатнике»<sup>56</sup>, где красные сочные пятна висящих на дереве плодов хорошо контрастируют с нарядным голубовато-зеленым оперением птиц, стоящих под ними.

ил. 169

В Национальном музее Кореи (Сеул) хранится прекрасно написанный мастером монохромный свиток «Тигр», где хищник полон внутреннего напряжения и силы. Художник изобразил свирепого тигра в сложном ракурсе, который передает гибкость и яростную

ил. 170



готовность животного к прыжку. Уже после смерти художника в 1774 году на свитке была сделана надпись: «Кто смеет выступить против яростного тигра, который скрежещет зубами? Времена несчастий заставляют появляться старого, желтого господина Восточных морей. В современных хвастунах и развращенных людях кто ныне признает подобных тигров?»

ил. 173 Богатство художественных приемов Сим Саджона выступает в остром, эмоциональном рисунке «Бессмертный с жабой», написанном тушью и красками на шелке в свободной эскизной манере художников мунихва. Гротескная фигура бессмертного характерна своей острой выразительностью. Он изображен играющим с трехлапой волшебной жабой, которая, согласно дальневосточным преданиям, живет на луне. Рисунок исполнен стилем саый с большой непосредственностью и юмором.

Не менее прославленным художником-анималистом XVIII века был Пён Санбёк<sup>57</sup>, недолгое время работавший в Тохвасо придворным художником и написавший около ста хороших портретов, за что был удостоен должности хёнгам и титула куксу. Позднее, не желая быть связанным в своем творчестве жестким конфуцианским канонам, он перестал писать портреты с их ограниченностью приемов и, отойдя от официальной живописи Тохвасо, стал одним из лучших анималистов. С большим проникновением он писал ласточек, попугаев, воробьев и кур, а также кошек, изображения которых пользовались особым успехом, и художник даже получил от современников прозвище Пён квеян (кот Пён).

ил. 175 Среди его немногих сохранившихся произведений особой известностью пользуется свиток «Кошки и птицы»<sup>58</sup>, в котором с тонкой наблюдательностью и юмором раскрыта живая картина природы, написанная с особой теплотой и ощущением радости жизни.

Интересно исполнены им и другие сцены из жизни животных, в них выступает хорошее знание природы, тщательное изучение повадок и характера моделей.

Многогранным живописцем середины XVIII века был Чхве Бук<sup>59</sup>, учившийся у прославленных мастеров Ли Инмуна и Ким Ёнхвана. Он писал пейзажи и портреты, веселые прогулки и идиллические сцены, окрашенные мечтательной лирикой. Его произведения пользовались большой популярностью за ярко выраженную в них любовь к жизни и ее радостям. Заслужен успех написанной на циновке



картины «Прогулка на реке», в которой нашла яркое отражение жизнерадостность его природы. Не менее известно изображение на вершине гор Кымгансан, исполненное тонкими, мелкими штрихами. В его творчестве отразились новые веяния и новые явления в жизни Кореи XVIII века.

Демократический характер живописи, обусловленный политической обстановкой в стране и ростом национального самосознания, заметно выступает в произведениях многих известных художников XVIII века. Правда, у них еще не было возможностей к более глубокому раскрытию окружающей их действительности, так как большинство слабо соприкасалось с подлинной жизнью народа, что приводило их обычно к сюжетной ограниченности. Но все же у многих живописцев появилось новое осмысление жизненных явлений. В поисках нового они все дальше отходили от привычного копирования китайских пейзажей и повторения трафаретных схем. Среди них наиболее известны Ким Дурян, Ким Дыксин, Син Юнбок и самый прославленный Ким Хондо; в их произведениях впервые видны попытки к созданию социального жанра в корейской живописи.

Ким Дурян<sup>60</sup> — выдающийся пейзажист своего времени, мастер сельского жанра. Будучи членом Тохвасо, помимо обычных придворных портретов он писал поэтические пейзажи. Сохранился его свиток, исполненный густыми и прозрачными тонами туши, «Горы и река лунной ночью»<sup>61</sup>. С особой остротой и проникновением в природу написаны им старые деревья у горного ручья с длинными корявыми ветвями, лишенные листьев и силуэтно выделяющиеся в светлом пространстве, наполненном светом луны.

ил. 174

Ким Дуряну приписывается великолепный пейзаж «Четыре времени года»<sup>62</sup>, исполненный на двух горизонтальных свитках. Художник развертывает перед зрителями панораму родной природы, ее различные состояния в круговороте времени. При этом он не ограничивается изображением природы, но дополняет пейзаж сценами деятельности человека. Он воспроизводит картину зимней уборки урожая, крестьян, молотящих зерно, и деревенские дома с соломенными крышами, покрытые снегом. Весенний пейзаж он оживляет фигурами ученых, сидящих на террасе дома. Большая композиция искусно построена на узком пространстве горизонтального свитка. Она написана в мягкой, спокойной красочной гамме тонкой, тщательной кистью.



Широкой известностью пользуется небольшая жанровая сцена ил. 176 Ким Дуряна «Пастух и бык»<sup>63</sup>, изображающая мощного быка, пасущегося на привязи в жаркий день, а в отдалении, позади животного, мальчика-пастуха, уснувшего на склоне зеленого холма. Тяжелая фигура быка на первом плане хотя и статична, но вместе с тем в ней живо схвачены медлительность движений и спокойствие животного. Более жизненно исполнен пастушок, разомлевший от жары и лежащий с закинутой назад рукой. Его обнаженное загорелое тело и короткие белые штаны выделяются на фоне зеленой травы. Едва намеченный художником пейзаж хорошо передает покой и тишину летнего жаркого дня. Нельзя не отметить стремление художника к созданию объема легкой светотенью, что было связано с первым знакомством в XVII веке корейских мастеров с произведениями европейской живописи. Известно, что корейский крупный ученый, художник и поэт Пак Чегэ (1750—1815) работал в Японии, где изучал западную перспективу и моделировку светотенью, но в этот период влияние европейской живописи не получило распространения и признания в Корее.

Развитию бытового жанра в XVIII веке отдано творчество известных художников — братьев Ким Дыксина<sup>64</sup> и Ким Соксина<sup>65</sup>. Первый изображал сцены из народной жизни, в которых хотя и отсутствует глубина образов, но есть интерес к реальной действительности. В картине «Молотьба» (тушь на бумаге) он рисует крестьян, работающих цепями, за которыми наблюдает помещик-хозяин, стоящий с высоким посохом в руках. Тонкая линейная композиция сочетается с размывами туши, что придает всей сцене особую выразительность. Ким Дыксин писал рыбаков, ловящих с бакланами рыбу или отдыхающих на берегу, и юмористические сценки из жизни горожан. Пробудившийся интерес к социальному жанру воплощен в небольшом произведении «Чиновник и крестьяне», где показана встреча надменного всадника, сопровождаемого слугами, с низко склонившимися перед ним крестьянином и крестьянкой. В решении этого листа уже можно ощутить критический подход художника к явлениям жизни. Все фигуры графичны, это беглая зарисовка, но полная выразительности.

Ким Дыксин был также мастером пейзажа, но сохранилось лишь одно его произведение этого жанра — «Вечерний дождь на слиянии рек Сяо и Сян» из серии «Восемь знаменитых видов рек Сян



и Сяо». Пейзаж написан с большим мастерством. Хорошо передана влажная атмосфера дождливого летнего дня. Причаленная к берегу лодка и чернеющие стволы деревьев, а также горы дальнего плана, почти скрытые туманной дымкой, — все пронизано настроением печали в природе и созвучно переживаниям художника.

Его брат Ким Соксин также был незаурядным пейзажистом. Большой остротой видения проникнут пейзаж «Сцена на реке Ханган», написанный тушью и легкими красками на бумаге. Художник раскрывает пространство с высокой точки зрения и показывает широкую, расстилающуюся гладь реки, на скалистом берегу которой возвышается увеселительный павильон с террасой, где видны пирующие. Тут же на берегу усталые женщины стирают и с силой бьют белье вальками, а вправо, около весенних зеленеющих светлых ив, у берега стоят рыбацьи парусники. Вдали, на противоположном берегу реки, в легкой голубоватой дымке едва проступают городские дома. В нежно-голубых и светло-зеленых сочетаниях, в выразительности линий ощущается романтическая приподнятость, хорошо передающая радостные эмоции художника от весеннего пробуждения природы.

ил. 177

Среди плеяды прославленных пейзажистов XVIII века — этого переходного для искусства Кореи времени — наиболее значительным и интересным мастером, последователем и учеником Чон Сола был Ли Инмун<sup>66</sup>, внесший ценный вклад в создание корейского пейзажа. Художник родился в Хэджу, происходил из бедной чиновничьей семьи и был членом Тохвасо. Этот многосторонний живописец создавал не только пейзажи, но и жанровые сцены, в которых убедительно передавал образы простых людей своего времени — крестьян, лодочников и ремесленников. Ли Инмун признан одним из лучших мастеров в изображении виноградных лоз и сочных гроздьев. Но главным в его творчестве был пейзаж, в котором, хотя он и использовал иногда мотивы китайской живописи, особенно любимого им Ся Гуя, однако основным сюжетом стала окружающая его природа с ее своеобразием и красотой.

Тонкой, тщательной кистью — то сухой, то густо насыщенной — исполнен его знаменитый пейзаж «Беспредельные дали на реке»<sup>67</sup>. Написанный на шелке золотистого тона тушью и подцвеченный легкими, прозрачными красками, он отражает глубокое эмоциональное воздействие родной природы на самого художника. Фантастическое тесно сплетается здесь с реальным, раскрывая бесконечность мира

ил. 178

ил. 179



и многообразии его форм. Величественные горы, поросшие старыми соснами, спокойная гладь горных озер, долины с приютившимися в них хижинами, далекие холмы и белые хлопья тающего тумана, объединяющие отдельные части композиции в единое целое, — все передает величие природы и ее связь с человеческими переживаниями.

ил. 180 Своеобразие живописи Ли Инмуна как певца родного края наиболее ярко выражено в лесных пейзажах, которые он написал с натуры. Глубоким проникновением отличается его пейзаж «Люди в лесу»<sup>68</sup> в форме веера, исполненный тушью и красками на бумаге. Картина леса с мощными старыми соснами и бурным ручьем среди хаотично лежащих камней оживлена маленькими фигурками отдыхающих людей. И здесь художник стремился отразить могущество природы, среди которой человек не занимает главного места, а как бы растворяется вместе с другими живыми существами.

ил. 181 На эту же тему, но еще более проникновенно исполнен монохромный пейзаж «В тени деревьев»<sup>69</sup>. На горизонтальной композиции изображена опушка леса со старыми соснами и лиственными деревьями у подножия горы. Ли Инмун использует богатые тональные возможности туши, выделяя деревья переднего плана, стволы, искривленные ветром, рисуя их эскизными линиями и пятнами густого черного цвета и лишь слабо намечая лесные заросли дальнего плана серебристыми, серыми мазками, как бы тающими в глубине. Художник тщательно передает особенности каждого дерева, различную структуру стволов и листвы. Лужайка, открывающаяся справа, с извивающимся ручьем, написанная легко и свободно светлыми тонами и окутанная вдали дымкой тумана, своим тонким цветовым решением показывает мастерство Ли Инмуна в передаче воздушной перспективы.

В этих лирических пейзажах осязательно выступают поиски нового, стремление к изучению природы. Верный заветам Чон Сона, Ли Инмун шел по пути создания конкретного корейского лесного пейзажа, отказываясь от привычных изображений «гор и вод». У Ли Инмуна можно встретить линейную перспективу, соединяющуюся с воздушной, что говорит о знакомстве художника с европейской живописью.

В XVIII—XIX веках еще было популярно в Корее среди простого народа даосское учение, переплетавшееся с шаманством и буддийскими верованиями. Согласно традиции, сложившейся в XVIII веке,



почти все художники Кореи писали изображения даосских «бессмертных гениев», обычно лишая их мистики и даже приближая их к образам живых людей того времени. Ли Инмун создал жизненный образ юного «бессмертного», отдыхающего с белым оленем под сосной<sup>70</sup>. В образе юноши, спящего на искривленном ветрами стволе старой сосны, нет ничего божественного, это, скорее, деревенский пастушок с растрепанными волосами, который спрятал руки от утренней прохлады в широкие рукава простой крестьянской одежды. Великолепно написана Ли Инмуном в традиционных приемах сосна, обвитая спускающимися лианами.

В конце XVIII века заметно изменилось положение в стране. Прогрессивное идейное течение сирхак продолжало развиваться и в поисках новых путей стремилось воспринимать передовые научные идеи европейских стран, проникавшие в Корею. Наиболее значительным представителем течения сирхак в конце XVIII века был ученый Хон Дэён<sup>71</sup>, много сделавший для пробуждения национального самосознания и критиковавший феодальные порядки, тормозившие развитие страны. Но это прогрессивное направление не могло в то время повлиять на народные массы и стать активной силой в преобразовании страны. Однако новые идеи проникали в литературу и искусство, стали шире отражать страдания народа, показывая жизнь трудящихся, и сатирически изобличать феодальные нравы. Впервые в произведениях корейских поэтов и писателей раскрывается бесправное положение корейской женщины того времени. В поэмах (так называемых женских каса) с большой скорбью звучали строфы о безрадостной женской доле.

В живописи также начинают появляться женские образы, увиденные непосредственно в окружающей действительности. Жизнь продавщиц вина, танцовщиц (кисэн), служанок, крестьянок и горожанок впервые находит свое живое реалистическое воплощение в работах художников.

Первым мастером бытового жанра, которого можно назвать «певцом женщин», был талантливый Син Юнбок<sup>72</sup>, писавший сцены из жизни феодальной знати, обличая ее тунеядство и порочность.

Его небольшие альбомные листы характерны особой тонкостью линейного рисунка и свежестью локальных красочных пятен. В них ощущается непосредственное восприятие природы и острота передачи характеристик отдельных персонажей. Более яркому раскрытию



образов способствует множество тщательно выполненных деталей костюма, обстановки, а также выразительность жестов и поз. Образы красавиц кисэн, подобно гейшам в Японии, служившим для развлечения корейской знати, не встречались до этого времени в живописи Кореи, и появление их в творчестве Син Юнбока было встречено взрывом негодования среди аристократии и особенно в кругах конфуцианцев, считавших недопустимыми подобные фривольные сюжеты у художника из Тохвасо.

Творческая смелость Син Юнбока, знание жизни позволили ему пойти непроторенными путями и открыть новый жанр в живописи Кореи XVIII века. Нельзя не вспомнить, что стенописи погребений государства Когурё сохранили до нашего времени образы танцовщиц и певиц, а также жанровые сцены, но они были декоративны и лишены подлинной жизненной глубины, в то время как Син Юнбок стремился к постижению и раскрытию внутренней жизни своих персонажей, к показу их повседневного быта. Сохранился его альбом с тридцатью жанровыми сценами конца XVIII века<sup>78</sup>, исполненными на бумаге тушью и красками. Один из лучших листов, «Концерт в лодке», сопровождается поэтической надписью художника:

ил. 182

*Нельзя почувствовать даже вечернего ветерка,  
Чайки летят по следу, оставляемому лодкой...*

Прозрачными легкими красками и тушью написана большая прогулочная лодка с открытым навесом, тихо плывущая вдоль гористого берега, в которой под звуки музыки отдыхают и развлекаются знатные мужчины и юные кисэн в нарядных платьях, с пышными прическами, обрамляющими их лица. С большой достоверностью передана атмосфера радостного отдыха и вечерней тишины этой галантной сцены, нарушаемой лишь звуками музыки. Выразительность поз и жестов созвучна лиричности речного пейзажа. Художник поэтично раскрывает гамму различных чувств и переживаний в образе юноши, стоящего в центре и обнимающего кисэн, и мальчика-лодочника, внимательно наблюдающего за другой юной парой, склонившейся над бортом лодки.

ил. 183

Более демократично по своему внутреннему строю написан второй лист альбома — «Молодая девушка, продающая вино», также исполненный тушью и прозрачными красками. Рисую сцену в лавке, художник раскрывает перед зрителем целую вереницу характерных образов. Он показывает знатных чиновников, их слуг, торговцев,



стоящих около помоста, на котором сидит молодая женщина в синей одежде с черпаком в руке и разливает в чаши подогретое вино. Обстановка момента хорошо передана позами людей, с нетерпением ожидающих вина, особенной выразительностью лица юноши, получающего чашу. Быть может, впервые в корейской живописи раскрыт глубоко содержательный образ слуги, стоящего слева около помоста и наблюдающего за посетителями. Его печальное лицо и опущенные плечи говорят о тяжелой и трудной жизни подростка. Сцена в лавке сопровождается также надписью художника:

*Возьмите чашу и любуйтесь блестящей луной,*

*Берите бутылку и смело встречайте чистый ветер.*

Эти короткие строки, зовущие к радости и любованию красотой ночи, раскрывают оптимистический характер произведения Син Юнбока. Образы красивых и юных кисэн занимали большое место в его творчестве. С чувством радостного мироощущения написаны им многочисленные изображения танцовщиц и певиц, участниц веселых праздников. Яркие, сочные краски своей декоративностью способствуют оптимистическому раскрытию темы. Листы из альбома — динамичный «Танец с мечами» или «Концерт», — хорошо передавая веселье, вместе с тем обличали паразитически праздный образ жизни корейской знати, проводившей дни в развлечениях.

ил. 185

ил. 187

С чувством юмора и поэтичностью написана Син Юнбоком жанровая сцена «Развлечения у воды в день праздника Тано». Этот традиционный праздник полнолуния празднуется во всех странах Дальнего Востока; он изображен художником в виде сцены отдыха молодых девушек возле ручья. Одни умываются, сидя полуобнаженными на берегу ручья, другие причесываются, распустив длинные косы. В центре композиции не без юмора написана девушка, с трудом взбирающаяся на качели. Старая служанка несет на голове сверток с угощением, а двое любопытных юношей подглядывают из-за камней на развлекающихся девушек. С большой жизненностью передана эта сцена, как бы написанная непосредственно с натуры. Сочетание ярких локальных цветов нарядных одежд, зелени травы и деревьев позволяет еще острее и глубже воспринять эмоциональную праздничность композиции.

ил. 184

Отношение художника к обычаям своего времени нашло выражение в произведениях, показывающих быт корейских женщин. Альбомный лист «Женский час визита» посвящен своеобразному

ил. 188



ил. 186

феодалному обычаю, разрешавшему женщинам зажиточных слоев выходить из дома лишь в вечерние часы, когда темнота скрывает их лица. Син Юнбок придает сцене едва ощутимый оттенок грусти. Женщины торопливо идут по пустынной вечерней улице, подобрав свои длинные широкие одежды, чтобы двигаться быстрее. Юная госпожа, закрытая зеленым плащом, смотрит печально вперед, а ее служанка несет фонарь, освещая дорогу. Сочные краски женских одежд создают цветовые акценты, оживляющие композицию, проникнутую чувством тревоги и вместе с тем предвкушением радости свидания<sup>74</sup>. Жанровые композиции Син Юнбока, взятые из окружающей жизни и правдиво показанные, позволяют говорить о нем как о талантливом новаторе своего времени.

Как уже отмечалось, конец XVIII — начало XIX века — переходный период с его противоречиями старых и новых представлений, проникавших в Корею. Сложность его нашла отражение в творчестве писателей и художников, стремившихся в своих произведениях сочетать старые традиции с новыми веяниями.

В литературе появляются сочинения, рассказывающие о жизни простых людей труда, об острых конфликтах общественной жизни, впервые возникают такие глубоко лирические произведения, как «Повесть о Чхунхэн». В живописи создаются произведения, в которых также воплощены новые образы, ранее не появлявшиеся в работах художников Кореи.

Уже в творчестве Ким Дуряна, Син Юнбока и других мастеров XVIII века заметны новые веяния, но наиболее ярко и ощутимо они зазвучали в творчестве прославленного художника Кореи Ким Хондо<sup>75</sup>. Он родился в Сеуле в семье бедного художника и уже в раннем возрасте начал заниматься живописью. Впоследствии благодаря своей известности был приглашен в Тохвасо, где достиг должности хёнгам (начальника уезда Ёнпхун), что было редким для представителя «среднего сословия», к которому принадлежал художник<sup>76</sup>.

Ким Хондо был верным продолжателем Чон Сона, следуя его завету «изображать истинную правду». Как художник реалистического направления, он писал конкретные пейзажи, воспевая красоту родины. Работая в Тохвасо, Ким Хондо был обязан исполнять придворные портреты и изображать различные церемонии. В свободные от службы часы он в тонкой графичной манере воспроизводил цветы лотоса и с тонким юмором, согласно традиции, изображал



«бессмертных гениев». Но с особой остротой видения исполнены сцены народной жизни; художник изучал быт ремесленников и крестьян, знал народные обычаи.

Несомненно, Ким Хондо был знаком с произведениями европейских художников, репродукции которых через Китай попадали в Сеул. Европейская живопись, по-видимому, вызвала огромный интерес у прогрессивных художников XVIII века, которые по ним впервые знакомились с приемами линейной перспективы и светотени, что в свою очередь способствовало развитию в Корее новых реалистических тенденций.

К числу ранних произведений Ким Хондо принадлежат его «Бессмертные гении»<sup>77</sup>.

ил. 191

Сложная композиция решена с юмором, характерным для изображения «бессмертных гениев» в XVIII веке. Не только Ким Хондо, но и другие художники этого времени, такие, как Ким Дыксин, создавали изображения даосских божеств с веселой иронией, как бы противопоставляя их живые радостные образы современным им угрюмым и важным ученым—сановникам. Еще юный Ким Хондо выявил в этом большом произведении умение строить многофигурные композиции и показал богатство приемов сатирического раскрытия образов «бессмертных», лишенных какой-либо божественности и мистики, близких к реальным людям своего времени.

В 1780 году Ким Хондо создал известную композицию «Бессмертный, играющий на флейте», изобразив юношу в широкой одежде, развевающейся от легкого ветра, стоящим с корзиной, полной волшебных трав, якобы дарующих долголетие. Позади олень слушает звуки флейты, на которой играет «бессмертный». Поэтичная картина как бы наполнена тихо звучащей музыкой. Выразительность образа раскрывается художником в трогательно задумчивом лице юноши, в рисунке его тонких рук, держащих флейту.

ил. 189

Работая в Тохвасо, Ким Хондо уже в молодости прославился как портретист, создав портрет правителя Чонджо (1776—1800); по мастерству исполнения этот портрет превзошел работы других художников. Сохранился приписываемый ему монохромный автопортрет, дающий представление о мастерстве и в этом жанре живописи. Портрет предельно прост и вместе с тем правдиво раскрывает внутренний мир художника. Скромная сдержанность позы молодого человека, сидящего на полу в светлой широкой одежде с красиво



драпирующимися складками, соответствует достоинству и значительности образа. Широко открытые глаза, полные жизни и внутренней энергии, контрастируют со спокойной позой. Портрет отличается глубиной творческого замысла, он выполнен тонким графичным рисунком. Изображенные в комнате различные аксессуары — свитки живописи, кисти, печати и другие принадлежности рабочего стола художника, а также часы на стене, впервые появившиеся в Корее, — все способствует раскрытию образа, не нарушая его целостности.

В конце XVIII века, в этот период борьбы и исканий различных художественных течений, когда в работах художников часто сочетались отдельные элементы китайских философских пейзажей с корейскими живописными традициями и даже приемами европейской живописи, творчеству Ким Хондо тоже присущи поиски нового. Это новое отчетливо выступает в его настенном изображении будды. Художник применил густые минеральные краски для передачи тонких нюансов светотени, а также использовал европейскую линейную перспективу<sup>78</sup>.

ил. 192 Значительное место в творчестве Ким Хондо занимала пейзажная живопись, в которой он следует Чон Сону, стремясь отразить красоту родной страны. Известный монохромный пейзаж «Водопад Девяти драконов»<sup>79</sup> проникнут суровой поэзией мощи природы, ее дикой своеобразной красоты. Двухплановая композиция построена на различной интенсивности тушевых размывов, раскрывающих пространство и глубину пейзажа. Горы дальнего плана, овеянные дымкой утреннего тумана, теряют свою четкость и кажутся призрачными. На переднем плане динамика мощных струй водопада усилена изображением энергичных вертикальных расщелин в скалах, поросших соснами и кустарником. Уверенной кистью, лаконично Ким Хондо передает стремительную силу низвергающейся воды, желая не просто отразить, показать увиденное им, а раскрыть свое глубоко эмоциональное восприятие природы, которая не является его отвлеченным созданием, а реально существует, вызывая глубину чувств и переживаний. Выразительные линии и пятна туши с тонкой градацией тонов помогают проникновению художника в дикую красоту природы.

ил. 193 О богатстве творческих приемов Ким Хондо дает представление пейзаж «Скалы в море»<sup>80</sup>, исполненный на бумаге тушью и прозрачными красками. Художник подошел к проблеме изображения многообразия мира родной природы, стремясь прежде всего передать свое



чувство от общения с нею. На небольшом пространстве листа он показывает выступающие из голубого, волнующегося, холодного моря острые черные скалы, на которых, теснясь друг к другу, сомкнутыми рядами сидят белокрылые озябшие чайки, а мощные черные бакланы, не боясь холода, поднимаются со скал, улетаая в безбрежную даль моря. Дикость природы, ее первозданная, не тронутая красота хорошо раскрыты художником через непосредственное восприятие природы и сдержанную декоративность цветового решения.

К числу интересно решенных пейзажей Ким Хондо можно отнести и историческую композицию «Возвращение Уи домой»<sup>81</sup>. Художник изобразил горловину бурной горной реки, клубящейся среди высоких утесов, по которой стремительно движется крытая лодка. Здесь даже китайский пейзаж, созданный воображением художника, содержит отдельные элементы корейской природы, которые ощущаются в рисунке гранитных гор, знакомых художнику. Вертикальное расположение планов позволило раскрыть глубину пейзажа и передать неистощимую силу горной реки. Маленькие фигурки людей в лодке усиливают грандиозность и мощь природы. Вся композиция в целом не лишена поэзии и романтики, что характерно для пейзажистов Кореи.

ил. 190

Ряд альбомных листов Ким Хондо посвящен людям труда, в основе этих рисунков несомненно лежат его личные наблюдения, изучение народной жизни.

С юмором, типичным для зарисовок народных сцен, Ким Хондо графически изобразил кузнецов у наковальни. Выразительность поз и жестов заставляет чувствовать силу и напряжение работающих.

ил. 194

Реалистически переданы им образы крестьян, работающих в поле под палящими лучами солнца, рыбаков, строителей, сборщиков хвороста и школьников. С живой наблюдательностью написаны картины отдыха после работы — народные танцы и занятие музыкой — особый жанр в корейской живописи, носящий название муакто (танцы и музыка).

Не без иронии написаны Ким Хондо ученики старой корейской школы. Эмоционально воспроизведены сцены народных развлечений. На одном из листов альбома он показал корейскую национальную борьбу (ссирым), поместив в центре композиции борцов, окруженных сидящими на земле зрителями. Позы и лица наблюдающих за борьбой выразительно переданы художником, который, очевидно,



делал зарисовки с натуры. Пожилые и молодые мужчины, захваченные зрелищем борьбы, полны внутреннего напряжения. Сила линий и четкость рисунка дополняется мастерским решением всей композиции.

ил. 195

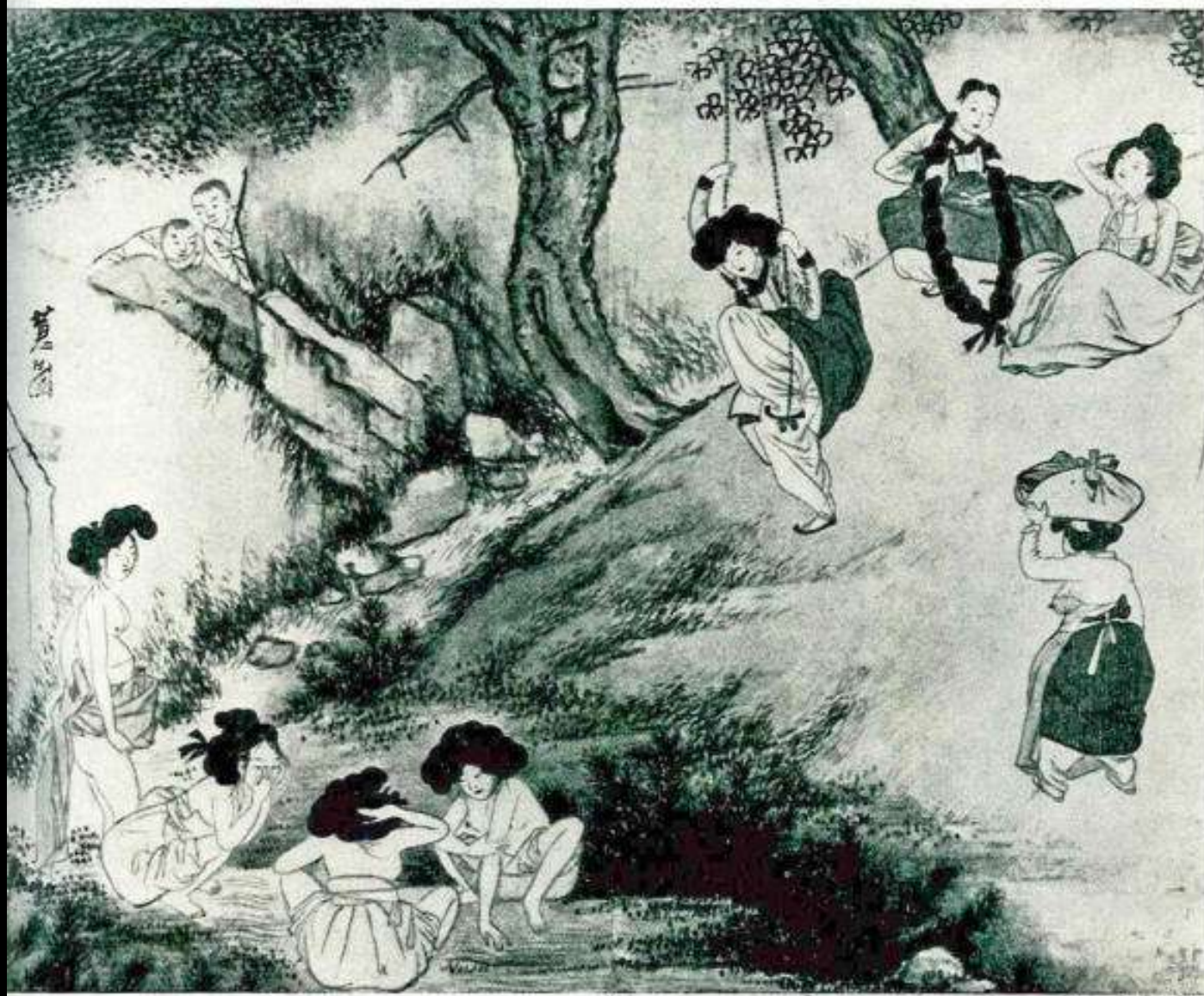
Убедительно и живо передан в рисунке «Танец» юноша, пляшущий под звуки оркестра. Длинные рукава одежды и развевающиеся ленты пояса подчеркивают динамику движения. Веселое лицо танцора как бы противопоставлено серьезным и сосредоточенным лицам музыкантов, сидящих на земле с барабаном и флейтами. Вся эта сцена, наполненная оптимизмом, передает радостное мироощущение самого художника, принимавшего участие в общем веселье, близко соприкасавшегося с народом и глубоко постигавшего его невзгоды и радости<sup>82</sup>.

Представители знати смотрели на эти рисунки Ким Хондо как на «игру художника», прощая ему многое за его выдающийся талант. Но эти правдивые произведения Ким Хондо оказали влияние на многих его современников и создали ему большую популярность в широких кругах. Корейский биограф его творчества Ким Ёнджун пишет о нем: «Тот, кто ценил его жанровые сцены и пейзажи, не мог не чувствовать его ненависти к правящему классу — знати, чиновникам и помещикам, тем, кто безжалостно топтал старание, тяжкий труд народа и красоту мирного края». Творчество Ким Хондо высоко почитается корейским народом и в наши дни. Его ценят как первого художника, сумевшего правдиво воплотить в своих произведениях живые образы простых людей, их труд и быт в тяжелые годы феодального господства.

Среди произведений живописи Кореи XVIII века большую художественную ценность представляют три поясных портрета чиновников-янбанов, находящиеся в собрании Государственного музея искусства народов Востока в Москве. Портреты имеют на лицевой стороне числа, исполненные тушью, что говорит об их принадлежности к одной серии погребальных семейных портретов предков, хранившихся в доме<sup>83</sup>.

Чиновники изображены в светлых голубовато-серых парадных халатах и черных муаровых шляпах. Их лица индивидуальны и написаны согласно законам физиогномики того времени. Особенно мастерски исполнен портрет пожилого мужчины с загорелым полным лицом, осыпанным веснушками, и светлыми глазами<sup>84</sup>.



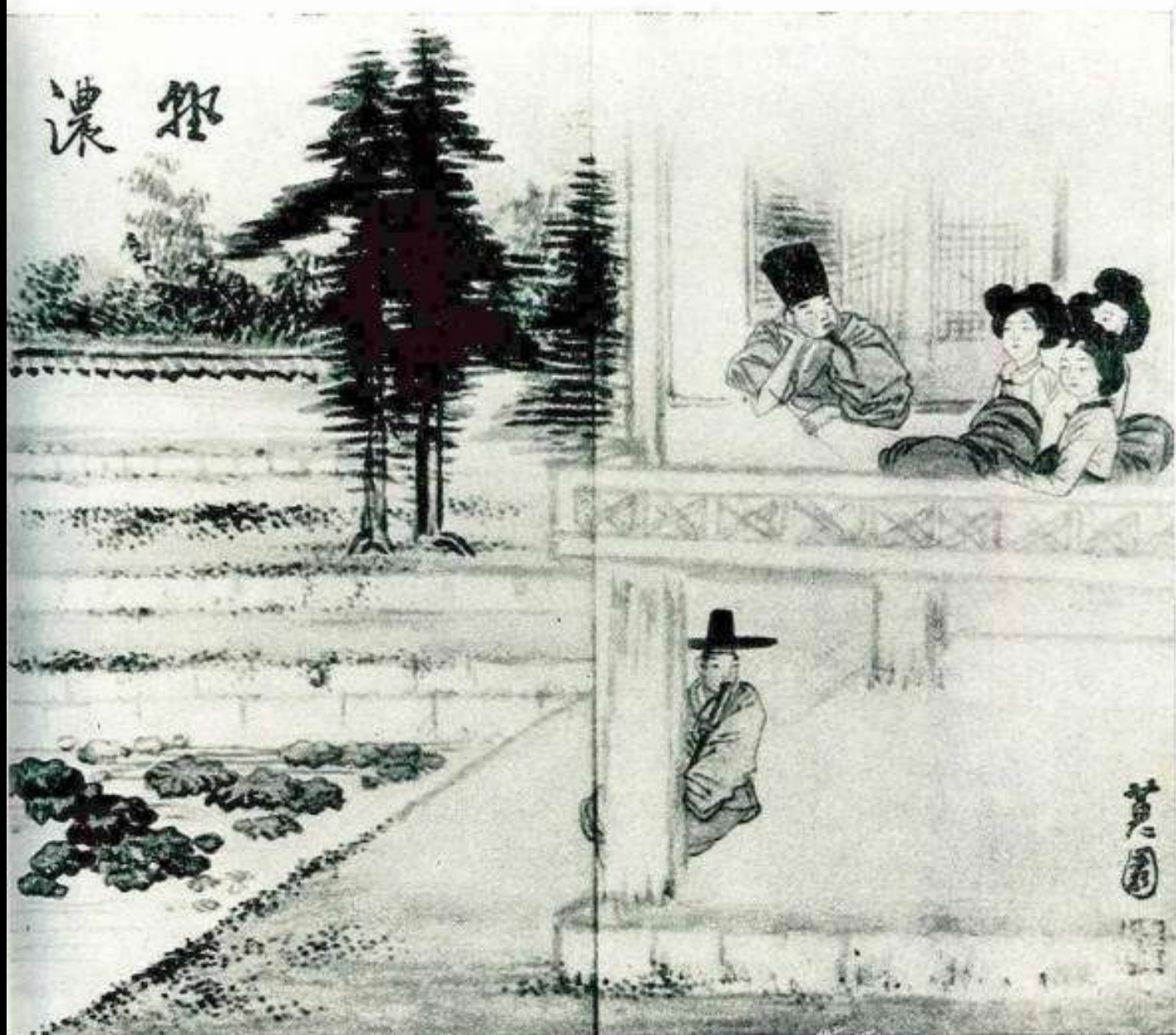


СИН ЮНБОК. РАЗВЛЕЧЕНИЯ У ВОДЫ В ДЕНЬ ПРАЗДНИКА ТАНО  
Конец XVIII в.



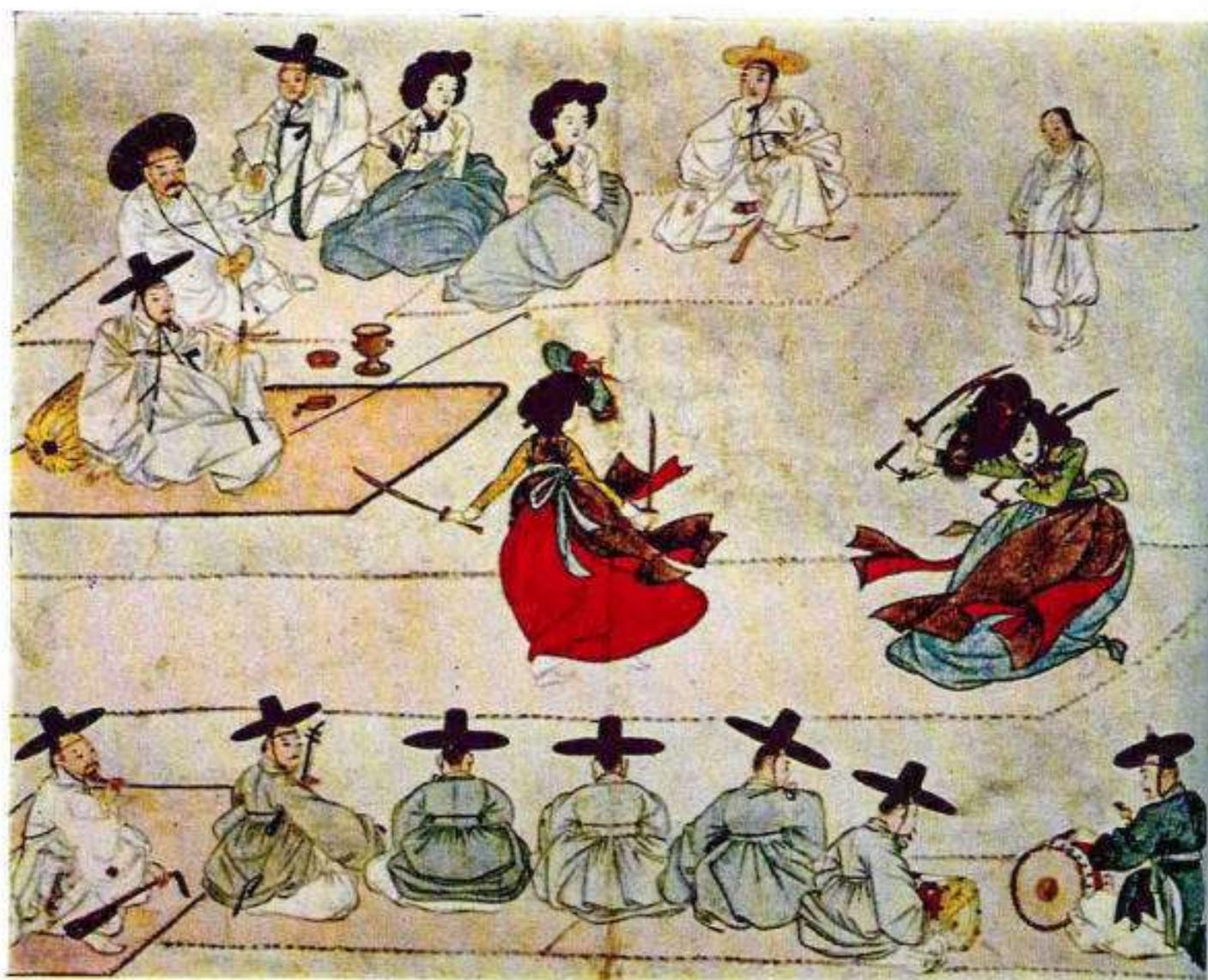






СИН ЮНБОК. ЖЕНСКАЯ ШКОЛА  
Конец XVIII—начало XIX в.









СИН ЮНБОК. ЖЕНСКИЙ ЧАС ВИЗИТА  
Конец XVIII—начало XIX в.





189, 190

КИМ ХОНДО. БЕССМЕРТНЫЙ,  
ИГРАЮЩИЙ НА ФЛЕЙТЕ. 1780 г.



КИМ ХОНДО. ВОЗВРАЩЕНИЕ УИ ДОМОЙ  
Конец XVIII в.





КИМ ХОНДО. БЕССМЕРТНЫЕ ГЕНИИ  
Фрагмент. Конец XVIII в.



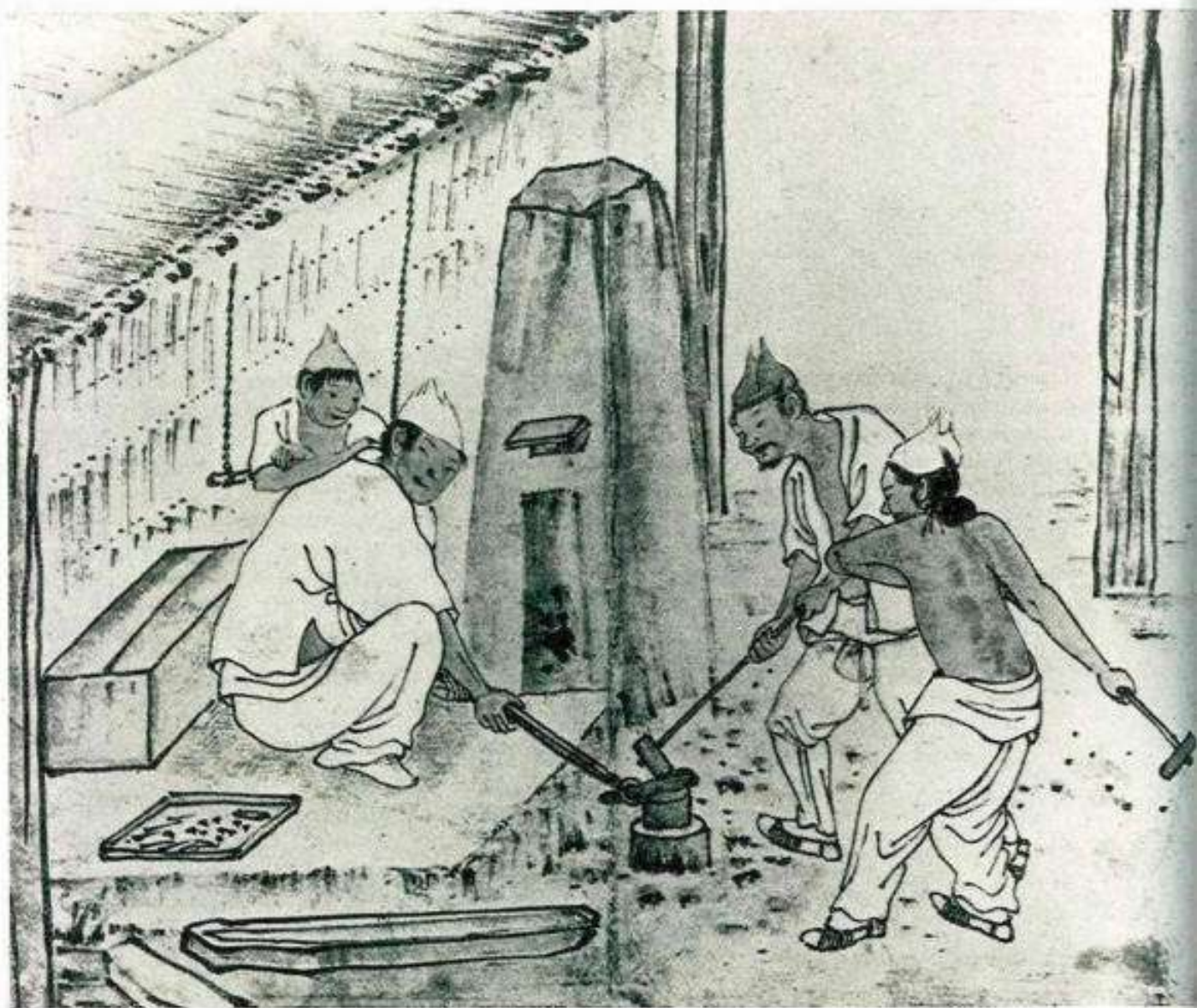






КИМ ХОНДО. СКАЛЫ В МОРЕ  
Конец XVIII в.



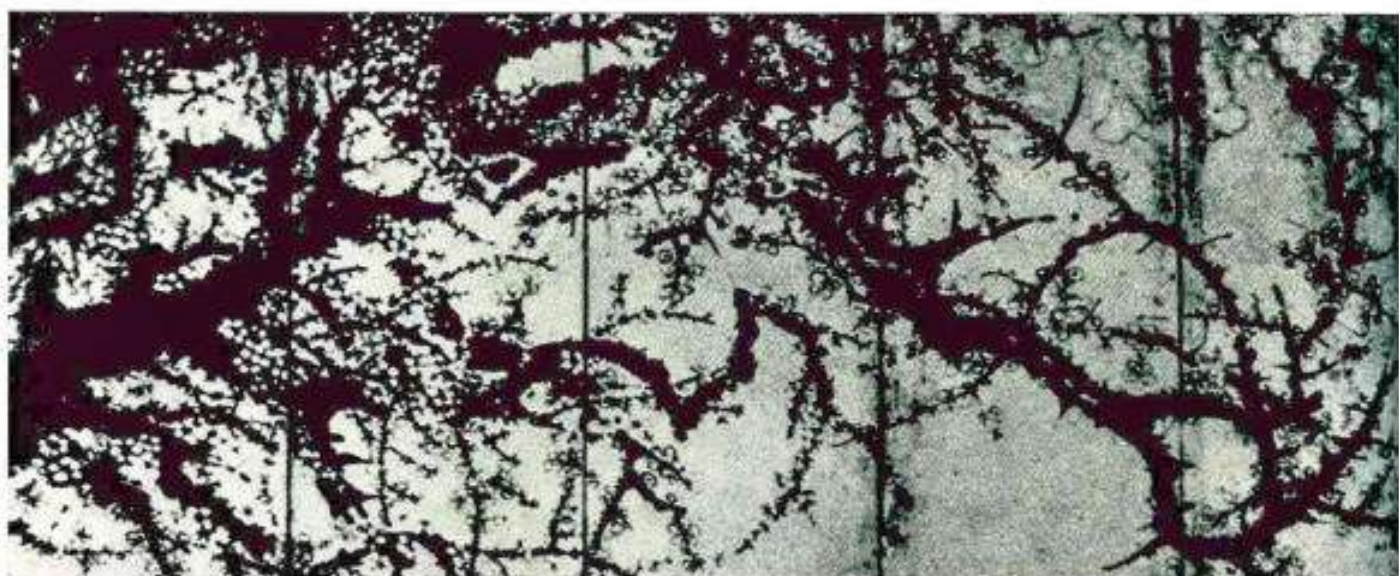






КИМ ХОНДО. ТАНЕЦ  
Конец XVIII в.





196, 197

ЧАН СЫНОП. СЛИВА-МЭХВА  
Фрагмент ширмы. XIX в.

ЛИ ДОВН. ДИКІЕ ГУСИ В ЛУННУЮ НОЧЬ  
Конец XIX в.





ЧАН СЫНОП. ВОДЯНЫЕ ПТИЦЫ У ПРУДА  
XIX в.



НЕИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК. ПОРТРЕТ  
ХВАН ДЖИДЖОНА. XIX в.









НЕИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК. ПОРТРЕТ ЛИ ДОКСУ  
XVIII в.







Неизвестный художник не добивался иллюзорного сходства со своей моделью, он, подчиняясь правилам, стремился схватить и выявить лишь наиболее характерные черты лица. Как принято в культовых портретах, лицо чиновника спокойно. Это прежде всего уверенный в себе человек, полный внутреннего достоинства. Некоторая скованность и застылость, выступающая в портрете, смягчена ясностью взгляда и легким поворотом головы влево. С исключительной графичностью исполнена художником длинная, ниспадающая на грудь борода, в которой светлые седые волосы искусно смешиваются с черными, образуя причудливый узор.

По мастерству рисунка и изысканности цветового сочетания нежно-голубого костюма и теплых розоватых тонов лица портрет мог принадлежать одному из крупных художников XVIII века.

Заканчивая обзор корейской живописи XVII—XVIII веков, нельзя не отметить еще раз как наиболее значительное явление в творчестве художников этого времени—стремление к правдивому воспроизведению окружающей действительности, что привело не только к более тщательному изучению природы, но и к глубокому познанию жизни народа. Проникновение в искусство новых реалистических тенденций было вызвано ростом национального самосознания под влиянием демократического настроения передовых слоев общества.

В XIX веке неспособность царской власти к управлению государством и реакционная политика янбанов, которые не допускали ничего нового, прогрессивного, привели страну к упадку как в области экономики, так и национальной культуры. Капиталистические страны Европы, а также Америка и Япония, используя тяжелое положение Кореи, уже с начала XIX века стремились проникнуть в «страну отшельников» и укрепить свое влияние. В конце века эти притязания еще более возросли. Попытки капиталистических государств с помощью военной силы навязать неравноправные договоры для захвата рынков и сбыта товаров усилились в то время. Угроза потери независимости пробудила в корейском народе сильное чувство национального самосознания и глубокую ненависть к иностранным завоевателям. Усилилась патриотическая борьба народа против агрессивной политики иностранных держав и собственных феодальных правителей.

От произведений многих художников этого времени веет лишь рутиной. Одни мастера повторяют старые сюжеты, целиком отходя



от непосредственных жизненных наблюдений, другие стремятся сочетать сложившиеся традиции с новыми веяниями, используя некоторые приемы европейской живописи.

Вместе с тем в творчестве отдельных известных мастеров живописи XIX века заметно выступает сопротивление отжившим академическим канонам и их направленность к правдивому отображению жизненных явлений.

К числу таких наиболее значительных мастеров XIX века принадлежал пейзажист Хо Ю<sup>85</sup>. Следуя заветам Чон Сона и Ким Хондо, он создавал лиричные картины родной природы, используя в своих пейзажах голубые прозрачные краски и золотистые тона корейской осени. Отказываясь от привычных традиционных приемов и схем китайских мастеров, он шел от непосредственного восприятия природы и рисовал в сельских пейзажах характерные для Кореи крестьянские дома с низко нависшими крышами.

Талантливый мастер жанра «цветы—птицы» этого времени Нам Геу<sup>86</sup> прославился поэтическими изображениями бабочек и цветов и получил прозвище Мотылек. С особым блеском используя интенсивность цветовых звучаний, он писал пионы, передавая нежность их лепестков, острые тонкие листья и цветы орхидей, лиловые гроздья глициний, вокруг которых порхают красивые бабочки, привлеченные их ароматом. Он раскрыл свое мастерство композиционного и колористического построения в сложной декоративной восьмиугольной ширме. Богатый мир корейской природы художник изобразил в виде цветущего сада с причудливыми скалами и пышной растительностью, среди которой кружатся бабочки. Яркие и сочные краски хорошо сочетаются с светлым золотистым фоном, достоверно передавая радостную красоту окружающего.

Не менее известен талантливый ученик Ким Хондо—пейзажист Ли Ханчхоль<sup>87</sup>, который, не выходя за пределы традиционных сюжетов, находил новые средства художественной выразительности для воплощения своих образов. Широкой известностью пользуется в Корее его горизонтальный свиток «Осенний пейзаж и читающий книгу», исполненный тушью и легкими прозрачными красками на бумаге. Ли Ханчхоль написал ученого, сидящего в беседке в состоянии отрешенности от всего окружающего и склонившегося в раздумье над книгой, в то время как мальчики-слуги приготавливают ученому чай.



Образ ученого хотя и лишен глубокой психологической характеристики, однако передан жизненно и менее условно, чем обычно в подобных сюжетах. Оригинальная архитектура беседки с высоко поднятой сводчатой крышей и окружающими ее могучими стволами старых сосен на переднем плане раскрывает творческий замысел художника — отойти от привычных схем китайских мастеров, которые применялись обычно при решении этой классической темы, и создать свой, корейский вариант с особенностью национальных архитектурных форм и пейзажа. Хорошо переданы уединенность места, пространство с далекими, едва намеченными у горизонта горами. В фигурах журавлей, неподвижно стоящих около беседки, также переданы тишина и покой, царящие вокруг. Поэтическая композиция проникнута чувством грусти и отрешенности от жизни, что было созвучно настроению художника, его переживаниям и размышлениям о судьбах родины.

В эти тяжелые годы феодальной реакции только отдельные мастера живописи, вдохновляемые передовыми мыслителями течения сирхак, продолжали развивать наиболее ценные национальные традиции. К их числу принадлежал один из значительных художников XIX века Чан Сыноп<sup>88</sup>.

Творчество Чан Сынопа многогранно. Он писал портреты, как каждый из художников Тохвасо, пейзажи, много работал в жанре «цветы — птицы», создавая композиции с особой выразительностью. Изображая лошадей, отдыхающих в поле, рыб, плавающих в прозрачной воде, а также птиц и цветы, он передавал их с большой жизненностью и любовью.

Среди многих произведений художника особым чувством поэтичности проникнута его большая композиция «Слива-мэхва», написанная тушью на десятистворчатой ширме<sup>89</sup>. Этот сюжет относится к классической серии «сагунджа» (буквально «четыре благородных мужа»), символами которых в искусстве Дальнего Востока служат сосна, бамбук, слива и хризантема.

Изображая старое дерево дикой сливы, растущее в горах, Чан Сыноп аллегорически отождествляет его со своей суровой жизнью, полной лишений. Подобно исклестанному сильным ветром мощному, накренившемуся стволу сливы с длинными, причудливо изогнутыми ветвями, который, несмотря на борьбу со стихией, продолжает жить, покрываясь каждую весну цветами, и вопреки всем невгодам утвер-



ждает ликующее возрождение жизни. Точно так же и жизнь самого художника, несмотря на испытания, постоянно исполнена радости творчества. Сложное живописное построение ветвей показывает оригинальность композиционного решения, хорошо раскрывающего символику художественного замысла. Чан Сыноп не избежал сюжетов даосского круга и, подобно своим предшественникам, изображал «бессмертных гениев», так как в XIX веке даосское учение еще было популярно в Корее.

Своеобразно решает художник «Спящего бессмертного с оленем», создавая характеристику своего персонажа через глубоко эмоциональную выразительность старческого лица. Объединив в одну тесную группу сидящего на земле уснувшего «бессмертного», закутанного в плащ, и прильнувших к нему оленя и мальчика-слуги, художник нашел оригинальное построение композиции, в лапидарном стиле саий, раскрыв лишь главное существо явления. Холод, заставляющий тесно сплотиться людей и оленя, как бы ощутимо проступает и в расстилающейся дымке тумана, окутывающего деревья заднего плана, на котором лишь четко выделяется ветка старой сосны, склонившейся над «бессмертным» и его спутниками.

Не менее эмоционально и вместе с тем реалистично передан Чан Сынопом молодой «бессмертный» в виде пастушка, стоящий с буйволом и любующийся мотыльками, порхающими над его головой<sup>90</sup>.

В простой деревенской одежде и с обнаженными ногами, подняв взлохмаченную голову, стоит юный пастух, мечтательно смотря на двух летящих мотыльков, которые на Дальнем Востоке символизируют юношескую любовь. Образ «бессмертного» в виде пастуха лишен какой-либо мистики, он глубоко человечен и правдиво воплощен художником. Возможно, что Чан Сыноп изобразил здесь себя в тяжелые годы своей юности. В оригинальном ракурсе показан и буйвол, как бы обладающий человеческими эмоциями, который, закинув голову, также наблюдает за мотыльками. Вся сцена звучит как живое поэтическое повествование о мечтательной юности, легко переносящей жизненные невзгоды. Вместе с тем в этом произведении чувствуется любовь художника к простому народу.

Но все же главным в творчестве Чан Сынопа было его чувство любви к родной природе, воспевание ее красоты. Он писал неповторимые пейзажи страны, диких гусей, летящих лунной ночью, красивых лошадей; с большой свободой изображал орлов, кур и не без



юмора написал щенка, с удивлением смотрящего на диск луны, которая плывет по небу. Внимательным взглядом художника он наблюдал многообразие явлений окружающей его природы.

Глубокое ощущение жизни передано художником и в изображении цветов, которые он хорошо знал. Его известный свиток живописи «Водяные птицы у пруда», написанный тушью и легкими прозрачными красками, высоко ценится в Корее. Традиционная тема решена с большой поэтичностью. Раскрывая конкретно увиденное явление природы, Чан Сыноп облакает его в выразительную художественную форму. Огромные листья лотоса, черные, зеленые и голубые, склоняются над водой, как и трепещущий под порывами ветра гибкий тростник, на котором отдыхает зимородок, а в прозрачных струях воды видна стайка карасей. Чан Сыноп применяет здесь эскизность стиля саый, используя тушь с тонким размывом тонов для передачи влажной поверхности листьев и глубины водного простора, как бы увиденного сверху. Прозрачность воды хорошо ощущается и в свитке живописи «Крабы», где также путем тушевых размывов и цветовых акцентов достигается передача водной глубины и пространства. Уверенными ударами насыщенной кисти написаны движущиеся по дну черные крабы на переднем плане и блеклые, желтые плывущие вдали. Динамичная, полная жизни, реально существующая картина природы своеобразно решена художником. Чан Сыноп через толщу прозрачной воды как бы видит скрытую жизнь подводного царства<sup>91</sup>.

ил. 198

К числу известных произведений Чан Сынопа принадлежат декоративные натюрморты с изображениями цветов, плодов, овощей и различных сосудов, всегда хорошо скомпонованных на узком пространстве вертикального свитка. Среди этой серии работ наиболее интересен «Натюрморт с вазой», свидетельствующий о поисках новых средств Чан Сынопом, знакомым с современной ему европейской живописью.

Творчество Чан Сынопа занимает важное место в истории корейской живописи конца XIX века. Художник-патриот стремился отразить любовь корейского народа к своей стране. В своей живописи он пытался ассоциативно передать мечты угнетенного, обездоленного народа, его борьбу за освобождение от феодального режима и начавшегося в конце XIX века иностранного вторжения, так как сказать об этом открыто он не мог в силу социальных условий своего времени.



Многие художники конца XIX века, не выходя за пределы привычного для них стиля национальной живописи, продолжали писать пейзажи и работать в жанре «цветы—птицы». В то же время проникавшие в Корею из Японии и Европы новые веяния оказывали на них свое влияние. Один из наиболее известных мастеров этого времени, Чо Сокчин<sup>92</sup>, учился в Китае и был знаком также с приемами европейской живописи. Он писал пейзажи, изображал работающих крестьян, украшал декоративными композициями веера. В его творчестве ярко проявилось характерное для этого времени сочетание приемов национальной живописи с европейскими.

В свитке «Карпы», исполненном на шелке тушью и красками, умело передана объемность рыб, плывущих среди водорослей; используя светотеневую моделировку, он сохранил вместе с тем традиционную композицию<sup>93</sup>.

ил. 197 Не менее известен живописец этого же жанра Ли Доён<sup>94</sup>, также писавший традиционные картины природы. Его большая декоративная композиция «Дикие гуси в лунную ночь»<sup>95</sup> исполнена в форме четырехстворчатой ширмы. Талант художника раскрывается как в построении сложной многофигурной композиции, так и в тонкой колористической передаче голубоватого лунного света. Песчаная отмель у воды, где среди камышей отдыхают гуси, и высокое небо, в котором кружатся стаи птиц, как бы зачарованных красотой ночи, окутываются мягкой дымкой этого света.

ил. 200 Сочетание старых традиционных приемов с европейскими живописными методами хотя и коснулось живописи конца XIX—начала XX века, но в целом она продолжала стоять на одном месте, оторванная от окружающей действительности, и шла по проторенному пути старых, привычных схем и сюжетов. Среди художников конца XIX века только немногие продолжали сохранять лучшие традиции Ким Хондо, изображая народные сцены. К их числу принадлежал художник, известный под псевдонимом Кисан, создавший ряд альбомных листов<sup>96</sup>. Несмотря на некоторую идеализацию образов и сохранение ряда условностей национального метода изображения—отсутствия светотеневой моделировки, места действия и порой несовершенного распределения красочных пятен,—Кисан с большой правдивостью сумел показать сцены крестьянского труда, работу ремесленников, народные танцы, занятия в школе, национальную борьбу. Не обладавший высоким мастерством Ким Хондо, Кисан



все же интересен как один их немногих мастеров конца XIX века, сумевший запечатлеть жизнь и быт людей своего времени.

В конце XIX века художниками Кореи не было создано особо значительных произведений, однако на их творчество не могли не оказать влияния все более развивавшиеся в стране прогрессивные движения. Эти передовые направления общественной мысли способствовали появлению целого ряда правдивых произведений, в которых нашли свое воплощение живые образы народа. Вместе с тем все усиливающееся во второй половине XIX века проникновение в Корею европейской культуры и знакомство с ней художников позволило им, не отказываясь от всего лучшего в наследии прошлого, воспринимать и новое, проникавшее извне, для реалистического показа окружающей действительности. В этом восприятии нового при сохранении национальных традиций можно видеть главное достижение мастеров живописи XIX века, проложивших путь к новому подъему искусства после освобождения страны.

ил. 199

ил. 201

ил. 202

## КЕРАМИКА

Развитие декоративно-прикладного искусства Кореи в ранний период правления династии Ли было связано с общим экономическим подъемом. Развитию художественного ремесла способствовало и расширение в этот период внешней торговли. Домашнее производство художественных изделий в крестьянском хозяйстве сочеталось с профессиональным мастерством закрепощенных ремесленников (конджанов), которые были приписаны к различным учреждениям в городах. Несмотря на подневольный труд мастеров, производство изделий, главным образом различных бытовых предметов для феодальной знати, достигло и в XV—XVI веках высокого уровня.

Как и в прошлые века, наиболее значительное место в декоративно-прикладном искусстве занимала керамика. Ее производство в первой половине XV века продолжало развиваться, при этом использовались достижения керамистов периода Корё. Однако скульптурность форм и красота цветных глазурей, характерных для периода Корё, постепенно исчезли. Находившимся у власти конфуцианцам с их земными утилитарными запросами была чужда эстетическая изысканность керамических изделий, изготовлявшихся для ревностных буддистов—правителей и знати предшествующих веков.



Большинство сосудов XV—XVI веков предназначалось для обихода, для обычной повседневной утвари, что вызвало появление более тяжеловесных и устойчивых форм<sup>97</sup>.

Ни в чем так ярко не нашли свое выражение самобытность корейского искусства, художественный вкус корейского народа, как в понимании своеобразия керамических форм, их конструктивности и декора. Как указывалось, в XV веке особой славой пользовались керамические изделия из Керёнсана в центре Южной Кореи, около города Тэджон: там существовали «наклонные печи» на склонах горы, работали лучшие мастера и художники, изготавливали прославленную керамику типа пунчхон, получившую большое распространение в XIV—XVI веках и более известную на Дальнем Востоке под японским названием мисима<sup>98</sup>.

Сосуды пунчхон изготавливали из такой же глиняной массы, какая применялась для селадонов периода Корё, и несомненно этот вид керамики можно рассматривать как дальнейшее развитие техники селадонов XII—XIV веков. Но черепок пунчхон более грубый по текстуре, чем у селадонов, и поэтому обычно его поверхность покрывалась полностью или частично белым ангобом. Белые мелкие узоры на сером фоне черепка, покрытого зеленоватой глазурью, не отличаются той гармонией цветовых сочетаний, какие были у керамики типа сангам, отвечавшей утонченным вкусам аристократии периода Корё. Наиболее распространенным и простым видом керамики пунчхон были чаши, украшенные при помощи штампов узорами из мелких растительных мотивов, которые покрывали всю поверхность сосуда и иногда сочетались с рядами мелких впадинок-точек. В отдельных случаях более сложный узор вместо тиснения штампом вырезался в глине, заполнялся белым ангобом кистью или щеткой и покрывался прозрачной глазурью типа селадон.

Изделия пунчхон XV века славятся тонкостью исполнения. Для этого времени типичны чаши, украшенные внутри изображением мелких хризантем, которые обрамлены узором из тонких линий, называемых занавесом из шнуров. По борту чаши внутри проходит узкая полоса геометрического орнамента, носящая название «стебли травы». Прекрасный образец классического вида керамики пунчхон — чаша XV века<sup>99</sup> с мелким штампованным узором из цветов хризантем и точек, заполненных белым ангобом, и покрытая прозрачной зеленоватой глазурью. Ее отлогие, плавно поднимающиеся края указывают



на понимание керамистом линии и формы, а узор, подчеркивая расчлененность по горизонтали, создает особую выразительность. Массовое производство керамики пунчхон требовало менее сложной техники, а также быстроты исполнения, что и было достигнуто керамистами употреблением штампов и менее тщательной обработкой поверхности. Более поздние сосуды пунчхон целиком покрывались белым ангобом быстрыми ударами щетки, что давало возможность скрыть грубый серый черепок изделия.

В декоре сосудов пунчхон XV—XVI веков появляются новые мотивы — изображение драконов, рыб, цветов лилии, растительных завитков, ритмично расположенных на поверхности. Иногда искусное наложение ангоба щеткой в различных направлениях позволяло оставлять изделие без дополнительного декора.

Обычно рисунки керамики пунчхон исполнялись в эскизной линейной манере, близкой каллиграфической скорописи. Одно из лучших изделий этого вида — массивный круглый сосуд XV века, служивший для хранения пищи<sup>100</sup>. На его широком тулове с коротким горлом заметны следы от щетки. На оплечье — роспись спиралевидными черными побегам, прочерченными небрежно, но вместе с тем свободно и живо. Та же техника декора сосуда для вина грушевидной формы<sup>101</sup> с графичным изображением фантастических рыб и цветов лотоса. Расчлененность и четкость формы сосуда органично сочетаются с остродинамичным рисунком плывущих рыб, исполненных уверенной кистью художника.

ил. 204

ил. 209

Другим видом декора пунчхон было покрытие быстрой кистью всего изделия белым ангобом, после чего при помощи гравировки узор вытиснялся, сохраняя свой белый цвет, а фон покрывался окисью железа под селадоновой глазурью, принимая после обжига коричневато-зеленый оттенок. Прекрасный образец подобного декора на оригинальном сосуде для вина, напоминающем по форме черепаху, с небольшим горлышком на месте головы<sup>102</sup>. По всей поверхности ее вырезаны в белом ангобе декоративные пышные пионы и листья, выделяющиеся на темном фоне под прозрачной зеленоватой глазурью. Возможно, этот сосуд предназначался для путешествий, отсюда и его форма фляги, сплюсненной по горизонтали. Керамические сосуды пунчхон XV—XVI веков с отдельными дефектами обжига — асимметрией формы, неравномерным наложением глазури, ее неровными потеками, случайными трещинками

ил. 208



и неровностями—были высоко ценимы в Японии тядзинами и знатоками чайных церемоний за неповторимость и естественную утонченность, за скрытую в них таинственность (югэн) и красоту простоты (ваби-саби).

В период правления династии Ли продолжали изготавливать и черную керамику, служившую главным образом для домашнего обихода. По всей стране многочисленные мастерские изготавливали бутылки, сосуды для вина, чайные чаши (кобуковон) из грубой глины, покрытые густой черной глазурью, фляги, вазы и особенно ценимые чайные чаши простой формы (идо), которые так назывались по имени одного буддийского храма. Они выделялись грубым, шероховатым черепком и неправильностью формы. Подобные чаши высоко ценились в Японии, где их даже подделывали в ряде керамических центров. Все эти изделия, несмотря на утилитарность, отличались пластичностью и разнообразием форм. Особенностью черной керамики была ее матовая, лишенная блеска глазурь. Большие цилиндрические сосуды для хранения продуктов и вина, горшки и другие бытовые изделия из каменной массы покрывались также коричневой, желтой и серой глазурями красивых оттенков.

Как уже указывалось, в XV—XVI веках наравне с изделиями пунчхон и обычной керамикой большое место занимало производство белого фарфора, которое продолжало развиваться и совершенствоваться, сохраняя в течение первых ста лет правления династии Ли лучшие традиции изделий периода Корё<sup>103</sup>.

История фарфоровых печей Кореи XV—XVI веков до сих пор мало изучена, и датировки изделий того времени обычно трудно установить, так как печатей и подписей на них не ставилось, а в погребениях они почти не встречаются<sup>104</sup>.

Потребности в фарфоре для королевского двора с его пышными церемониями и пиршествами были так велики, что в 1466 году издали специальный указ о производстве в стране фарфора только для нужд правительства. В этот период белый фарфор Кореи отличался изысканной простотой и утилитарностью форм, всегда отвечавших своему назначению. Немногие сохранившиеся изделия этого времени—яркий пример большого вкуса мастеров. Красивые чаши, блюда и сосуды для вина характерны глубиной и мягкостью различных оттенков белого цвета. На высокое качество корейского фарфора указывает такой факт, что по просьбе китайского импе-



ратора Чэн-цзу, правившего под девизом Юн-лэ (1403—1424), ему было послано из Кореи двести изделий для парадной сервировки стола. Отдельные изделия в подражание китайскому фарфору XIV века изредка расписывались синим подглазурным кобальтом, который высоко ценился, так как привозился из Китая, получавшего его в свою очередь из западной Азии. Корейские художники-керамисты, применявшие для росписи изделий кобальт, обычно пользовались тонкими кистями, скупно и сдержанно накладывая краски на узоры в виде цветов, растений, птиц и насекомых. Эта техника декора в Корее получила название чхонхва пэкча (роспись синим белого фарфора). Такие чаши для вина, расписанные подглазурным кобальтом, изредка встречались в домах сановной знати и служили для подношения вина почетным гостям.

На фарфоровых изделиях, изготовлявшихся для богатых горожан, роспись кобальтом была запрещена<sup>105</sup>, а тайное копирование росписи изделий официального назначения каралось смертью, что в свою очередь способствовало в XV веке широкому распространению в стране керамики пунчхон<sup>106</sup>.

Для росписи фарфоровых изделий помимо кобальта и окиси железа пользовались иногда и красной медной краской, которая была известна корейским мастерам еще в период Корё. Но техника подглазурного обжига этой краски требовала большого опыта в определении температуры, так что ею владели лишь немногие мастера, умело сочетая ее с росписью кобальтом. Изделий с росписью медной краской этого времени не сохранилось, и об их существовании известно только из письменных источников.

Многовековая внешняя торговля Китая, процветавшая на экспорте фарфоровых и других керамических изделий в Японию, на Филиппины и другие области южных морей, привлекла к себе внимание владетельных японских керамистов. Вторжение войск японского полководца Хидэёси в Корею в конце XVI века было вызвано не только морским торговым соперничеством с Китаем. Японцы стремились также к созданию собственного керамического производства, используя опыт и художественный вкус корейских мастеров, изделия которых вызывали восхищение японских знатоков чайных церемоний. Вторгшиеся японские войска разорили страну. Цветущие города Кореи были превращены в развалины. Дворцы Сеула сожжены, а многочисленные сокровища искусства были разграблены



или погибли в огне пожаров. Прославленная керамика пунчхон, существовавшая сто пятьдесят лет, исчезла в Корее, так как около трехсот керамических печей Кореи было разрушено и пленные гончары целыми семьями вывезены в Японию. Могущественные даймё острова Кюсю, поселив их в своих владениях, заставляли строить печи и изготавливать, согласно эстетическим запросам тядзинов, восхищавшие их нарочито асимметричные сосуды с шероховатой поверхностью и неровно стекающей глазурью, а также чаши пунчхон и другие изделия для чайных церемоний и обихода японской знати. После тяжелого и трагического для Кореи нашествия полчищ Хидэёси и их изгнания из страны самоотверженными усилиями народа и войск производство керамики Кореи уже никогда не смогло достигнуть того блестящего расцвета, который наблюдался в XII—XVI веках.

В 1628 году ввиду тяжелого экономического положения в стране, вызванного вторжением маньчжуров, производство керамики было даже приостановлено на год. В 1637 году, когда Корея подверглась новому нашествию маньчжуров и вынуждена была капитулировать, в производстве керамики снова наступил упадок<sup>107</sup>. В начале XVII века в Корее производили только белый фарфор, так как со времени японского нашествия кобальт из Китая не ввозили. Только в середине XVII века в Пунвоне вновь появляется роспись кобальтом и возрождаются старые традиции в изготовлении художественных фарфоровых изделий исключительно для королевского двора.

Частое перенесение печей, производивших фарфор, из одного места в другое было обусловлено главным образом поисками новых лесов для топлива и пластичной глины, которые требовались в огромном количестве. Среди многих частных керамических мастерских в XVIII веке особо ценными изделиями славились печи Чхонсона в провинции Сев. Кёнсан.

В XVIII веке в провинциях Кореи ремесло постепенно освобождалось от феодальной регламентации, в связи с чем происходит раскрепощение казенных мастеров, невыгодна стала производительность подневольного труда, феодальные правители должны были на местах нанимать ремесленников за определенную плату<sup>108</sup>. Казенные мастера, работавшие по заказам государства, участвовали главным образом в создании предметов роскоши<sup>109</sup>. Раскрепощение дало возможность мастерам производить различные изделия для сбыта



на рынок. Но в ряде отраслей, работавших для двора, и в XVIII веке продолжала сохраняться система мануфактур с крепостными мастерами. Новые явления вызвали подъем в производстве различных художественных изделий Кореи. Широкое распространение получает с этого времени создание фарфора для зажиточных слоев населения. Во второй половине XVIII века гончары выпускали в год около четырнадцати тысяч фарфоровых изделий. Многие из них сохранились до наших дней в музеях и частных собраниях Кореи и Европы. Своеобразие их декора, его выразительность построены на контрастном сопоставлении белого фона и одноцветного рисунка, написанного подглазурным кобальтом или окисью железа. В отличие от подобных китайских корейские рисунки всегда исполнены в более свободной живописной манере. По имеющимся сведениям, непосредственно в мастерских на местах производства фарфора для двора работали известные художники из Тохвасо, которые не только создавали рисунки, но и сами расписывали многие изделия для сервировки парадного стола.

Участие в росписи принимали и художники направления мунхва с их эскизным лаконичным стилем письма, в котором через целый ряд ассоциативных представлений выявлялось основное содержание декора, служившего главным образом украшением различных фарфоровых принадлежностей стола ученого — стопок для кистей, сосудов для промывки кистей, коробочек для красной краски, употребляемой для печатей, а также сосудов в форме чайника для воды, необходимой для натирания туши, набора тарелочек и других предметов, украшавших кабинеты ученых, литераторов и художников.

По сравнению с изысканными формами фарфоровых сосудов XV—XVI веков изделия позднего периода династии Ли кажутся более тяжеловесными и грубыми. Большое распространение получает производство массивных сосудов, служивших для хранения пищи, их декор всегда органично связан с формой. Корейские художники-керамисты создавали ритмичные композиции линией и пятном, проявляя богатое чувство фантазии. Они писали растительные мотивы, животных, плавающих рыб, птиц и насекомых то в реалистической манере, то в виде стилизованных завитков и каллиграфических линий, искусно преобразуя реальные формы в декоративную условность узора.



ил. 205 Характерен для этого времени большой фарфоровый шарообразный сосуд для хранения пищи<sup>110</sup>. Он покрыт светло-серой глазурью и украшен росписью с изображением дракона, летящего над облаками, заполняющего верхнюю часть тулова, хорошо подчеркивая округлость формы сосуда. Коричневатый, красивого оттенка рисунок исполнен подглазурной окисью железа с удивительной свободой. Нарочито небрежная, эскизная манера письма в передаче фантастического мотива создает своеобразную поэтичность образа дракона, сообщая ему выразительную динамичность.

ил. 206 Другого характера фарфоровый сосуд, также предназначавшийся для хранения пищи<sup>111</sup>. На его широкой верхней части коричневым цветом написана тонкой кистью виноградная лоза с гроздьями и пышной листвой, как бы оплетающая собой сосуд. Художником великолепно найдено соотношение рисунка и пустоты фона. Цветовая гармония, как и в первом сосуде, строится на контрастном сопоставлении голубовато-белого фона и коричневатой росписи. Изысканный, исполненный тщательной кистью рисунок характерен своей утонченностью и близок по манере к живописи тушью на свитках. Оба сосуда раскрывают разнообразие и неистощимость творческих приемов художников-керамистов Кореи.

Как отмечалось, в середине XVII века в Пунвоне возрождается подглазурная роспись кобальтом, но он по-прежнему весьма ценен, что вызвало в 1754 году издание правительственного приказа, разрешавшего керамистам употреблять его только для росписи жертвенных сосудов и парадной дворцовой утвари для торжественных пиршеств. Несмотря на запреты, роспись кобальтом продолжала развиваться и в XVII—XVIII веках достигла значительных успехов.

Наиболее прославленное производство фарфора с росписью синим подглазурным кобальтом существовало в Пунвоне, где работали квалифицированные художники и мастера. Художественное значение имели изделия из Чхонсона. В то время как на юге страны производство фарфора в конце правления династии Ли прекратилось, в северных областях возникли частные мастерские, им после 1803 года была официально разрешена роспись кобальтом.

Для фарфоровых сосудов Пунвона этого времени характерны богатство декора и разнообразие форм. Сохранившиеся до наших дней многочисленные сосуды для вина, фляги, кувшины для воды, чайные чаши с крышками, бутылки и плоские винные чаши, а также



небольшие флаконы для масла, изголовья и подсвечники, косметические коробки обычно украшены росписью подглазурным кобальтом синего и серовато-синего блеклого тона. Чувство живой непосредственности, порой наивности ощутимо выступает в росписях этих сосудов. Красива ваза для цветов из Пуивона<sup>112</sup>, расписанная подглазурным кобальтом различных тональностей, что придает декору особую живописность. Звонкий, насыщенный синий цвет кобальта переходит местами в блеклый серовато-голубоватый и лиловато-синий. На широком круглом тулове вазы художник написал мальчика-рыболова в ручье среди скал, поросших орхидеями. Эта наивная по своему характеру пейзажная композиция, исполненная в живописной декоративной манере, позволяет предполагать, что предназначалась для кабинета ученого, так как изображение орхидеи, благоухающей у скалы, символизировало распространение, подобно ее аромату, учения человека, творящего в тиши своего жилища. Для рабочего стола ученого или художника предназначались скульптурно выполненные в форме рыбы-дракона сосуды для воды, которую добавляли в тушь. В московском Государственном музее искусства народов Востока хранится подобный сосуд с кобальтом темного, серовато-синего глухого оттенка, наложенного неровно и местами стекающего потеками, что позволяет предполагать, что это один из ранних сосудов типа рыба-дракон конца XVII—начала XVIII века, целиком покрытый кобальтом.

ил. 207

Любовь корейцев к природе находит свое отражение в росписях сосудов XVII—XIX веков. Пейзажи, цветущие лотосы и хризантемы, бамбук и гроздья винограда, птицы, рыбы, летящие среди цветов мотыльки—все это отражает глубокие чувства народа, который, творя в тяжелых условиях феодального режима, все же сохранял на протяжении веков любовь к прекрасному.

В Государственном музее искусства народов Востока хранится ряд фарфоровых изделий Кореи XVIII века, расписанных подглазурным кобальтом (дар правительства КНДР). Своей безупречной строгостью линий выделяется большая бутылка для вина грушевидной формы, чистого белого цвета, украшенная живописным изображением дракона, который, извиваясь в полете, охватывает собой круглое тулово сосуда. Роспись исполнена в блекло-синем тоне и характерна свободной композицией, создающей гармоничное соотношение формы и декора. Не менее интересна роспись тарелочки



- ил. 210 с летящими в круговом движении аистами, их широко распластан-  
ные крылья хорошо отвечают форме изделия. Кобальт здесь более  
густого синего тона, чем это обычно встречается в Корее, и, кон-  
трастируя с белым фоном, придает рисунку особую выразитель-  
ил. 211 ность. Цилиндрической формы ваза с изображением летящих вол-  
шебных красивых птиц также исполнена серовато-синим кобальтом,  
она предназначалась для цветов и, очевидно, служила украшением  
женской комнаты, так как фантастическая птица является в стра-  
нах Дальнего Востока олицетворением женского начала.

В росписи фарфора XIX века появляются новые мотивы в виде  
медальонов с пейзажами, обычно изображающими виды реки Хан-  
ган, около которой находились печи Пунвона. Такой сосуд сфери-  
ческой формы с пейзажами в ромбовидных медальонах хранится  
в Государственном музее искусства народов Востока. Вид реки и  
горной гряды вдали исполнен в манере, подражающей размытым  
ил. 213 туши в монохромной живописи. Пейзажи написаны блекло-синим  
кобальтом с большим мастерством и пониманием передачи воздуш-  
ной перспективы.

Общий упадок во всех областях экономики и культуры вслед-  
ствие слабости политической системы в XIX веке отразился и на  
производстве керамики, хотя в мастерских Пунвона еще продолжали  
работать отдельные талантливые мастера, создававшие свои изделия  
в традициях прошлых веков вплоть до конца века. С особой лю-  
бовью и заботливостью мастера-керамисты и художники трудились  
над созданием принадлежностей для письма и живописи, которые,  
как уже указывалось, служили украшением письменного стола. Эти  
разнообразные изделия определяли вкус хозяина дома и требовали  
от мастеров большого внимания к форме и декору обычно симво-  
лического характера. Декоративность этих изделий, ее содержатель-  
ность диктовались назначением вещи и эстетическими запросами  
потребителей. Так, на стопках для кистей этого времени можно  
встретить рельефные или живописные изображения сосны, журав-  
лей, оленей, символизирующих традиционные пожелания долголе-  
тия и богатства, а также пейзажи с солнцем, луной и облаками,  
извивающихся летящих драконов—повелителей стихий. Великолеп-  
ные скульптурные сосуды из белого фарфора в виде плодов персика,  
тыквы, оплетенных листвой и побегами, указывают на сохранение  
в начале XIX века традиций керамики периода Корё.





ЧАША  
Керамика пунчхон. XV в.









СОСУД ДЛЯ ХРАНЕНИЯ ПИЩИ С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ДРАКОНА В ОБЛАКАХ  
Фарфор. XVII—XVIII вв.









ВАЗА С ИЗОБРАЖЕНИЕМ МАЛЬЧИКА-РЫБОЛОВА  
Фарфор, роспись подглазурным кобальтом. XVII—XVIII вв.









СОСУД ДЛЯ ВИНА С ИЗОБРАЖЕНИЕМ РЫБЫ  
Керамика п. гичхон. XV в.









БАЗА С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ПТИЦ  
Фарфор. XVIII в.









ШКАФ  
Фрагмент. Лак с инкрустацией перламутром. XIX в.









ШКАФ ДЛЯ КНИГ  
Роспись типа хвагак. XIX в.









СТОЛИК ДЛЯ ВАЗЫ  
Лак с инкрустацией перламутром. XIX в.







В конце XIX века производство фарфора в Пунвоне постепенно приходит в упадок. Как уже указывалось, еще в 1883 году государственные печи Пунвона перешли к частным предпринимателям, так как правительство Кореи не имело средств, чтобы их субсидировать. Фарфоровые изделия этих печей уже потеряли былую тонкость своих форм и изысканность декора. (В 1910 году печи Пунвона прекратили свое существование.)

Керамика Кореи периода правления династии Ли оказала большое влияние на керамические изделия Японии, а позднее через них и на керамику ряда европейских стран, где стали широко применять декоративные приемы мастеров Кореи прошлых веков. Воспетая поэтами, прославленная в легендах и сказаниях керамика Кореи в последние годы правления династии Ли утратила свое былое значение и свое великое мастерство, в котором в течение веков находила отражение живая душа ее народа, его любовь к этому виду искусства.

## ДРУГИЕ ВИДЫ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Среди различных видов декоративно-прикладного искусства, существовавших в течение длительного периода правления Ли, значительное место, как и керамика, занимало производство художественных лаков, техника которых была хорошо освоена корейскими мастерами на протяжении веков<sup>113</sup>. Но они были доступны лишь светской и духовной аристократии и высоко ею ценились, так как для их изготовления требовалось знание ряда процессов, а также большое мастерство и вкус.

В ранний период правления династии Ли, в XIV—XVI веках, характер декора лаковых изделий значительно изменился. В поисках большей художественной выразительности на смену тонким мелким, покрывавшим всю поверхность изделий узорам из перламутра периода Корё были созданы новые мотивы в виде крупных цветов и листвы, четко выступавшие на крышках и сторонах сундуков и шкатулок, контрастируя с черным блестящим фоном. В этот период перламутровые изображения цветов исполнялись более живо и свободно, без соблюдения непреложного закона симметрии, как



это было ранее. Иногда перламутр сочетали с тонкими прозрачными пластинками из панциря черепахи, подкрашенными снизу красной краской, в этой технике продолжается развитие традиций декора лаковых изделий.

Более свободная художественная манера декора лаковых изделий продолжала развиваться и после изгнания из Кореи японских войск Хидэеси и возрождения в XVII—XVIII веках производства художественных лаков. В отличие от более ранних изделия этого времени утратили свое великолепное мастерство, они стали изготавливаться менее тщательно, в отделке деталей проявлялась порой небрежность. Вместе с тем расширилась содержательность декоративных композиций, на лаках появились традиционные в живописи изображения — «четыре друзей холодной зимы» — цветов сливы махва, бамбука, сосны и орхидеи, фигуры животных и птиц. Искусные мастера-художники создавали в технике инкрустации разноцветным перламутром многочисленные сложные композиции пейзажного характера.

Особенно богато украшались большие шкафы для кабинета хозяина дома<sup>114</sup>. В Государственном музее искусства народов Востока хранится подобный шкаф, исполненный в конце XVIII — начале XIX века. Он разделен по горизонтали на три части, каждая имеет двустворчатые дверцы и четыре ящичка. Дверцы и ящики шкафа украшены многочисленными композициями в виде пейзажей, среди которых видны животные и птицы. По торцовым сторонам шкафа расположены круглые медальоны со знаками «долголетие», обрамленные геометрическим орнаментом. Цветущие ветви деревьев с отдыхающими на них птицами и летучие мыши, символизирующие счастье, дополняют резьбу шкафа. Мастер использовал тончайшие пластинки голубого перламутра, которые, сверкая и переливаясь, создают своеобразную декоративность игры света на черной поверхности шкафа. Не менее красочны лаковые сундуки для хранения одежды, на их плоских крышках и боковых сторонах выполнялись очень сложные и красивые пейзажи из перламутра, которые хорошо сочетались с блестящими металлическими накладками и ручками.

На одном из таких больших сундуков XVIII—XIX веков<sup>115</sup> с прекрасным пониманием материала исполнен вид озера со струящейся водой. Диски солнца и луны на крышке служат как бы временным



указанием сцен на берегу озера. Слева на берегу, освещенная солнцем, стоит пара журавлей под деревом сливы и растут волшебные грибы, сулящие счастье. В правой части ночной пейзаж выдержан в темных приглушенных тонах перламутра. На берегу изображены стоящие под сосной олени, пришедшие на водопой. Животные, растения, деревья и птицы—все имеет символическое значение, все служит аллегорией разных благопожеланий.

Много внимания мастера лаков XVIII—XIX веков уделяли и изготовлению различных предметов обихода, например небольших лаковых пластинок различной формы, украшенных рисунками из перламутра, которые служили катушками для наматывания ниток. Подобные изделия обычно использовались женщинами в их домашней работе и соответственно украшались изображением плодов граната, символизирующих пожелание большого мужского потомства. Декор пластин выполнен примитивно, но и в этой несколько наивной манере можно видеть понимание мастером назначения вещи. Передавая в течение веков из поколения в поколение опыт и знания, корейские мастера лаков сумели сохранить традиции этого вида национального искусства, которое продолжает успешно развиваться и в настоящее время.

К числу своеобразных видов народного творчества Кореи феодального времени принадлежит и производство художественных пластин из рога, так называемых хвагак (раскрашенный рог). Этот вид декоративного искусства получил в период правления династии Ли широкое применение для украшения мебели, а также самых различных предметов домашнего обихода—гребней, изголовий, многочисленных шкатулок.

Благодаря прочности бычьего рога роспись пластин сохраняется, не тускнея, в течение долгого времени. Искусствоведы Кореи считают технику хвагак самой ценной продукцией прикладного искусства династии Ли<sup>116</sup>. Обычно на роговых пластинах рисуют традиционные сюжеты, в которых передают образы природы—животных, цветы и птицы или примитивные по своему характеру пейзажи. В Музее дворца Токсугун хранится деревянный шкаф XIX века, украшенный расписным рогом с изображением пасущихся серн.

Корейские мастера славились производством мебели из различных пород ценной древесины, которыми богаты леса Кореи. Соответственно невысоким помещениям корейского жилого дома обста-



новка состояла обычно из нескольких небольших предметов. Низкие шкафчики для украшений и мелочей туалета, столики-подносы, которые ставились во время трапезы над отопительной системой ондоль, проходившей под полом комнаты, невысокие книжные шкафы, ширмы — все это украшалось резьбой, ажурными решетками, росписью и инкрустацией перламутром. Лаковые сундуки и столики для письма дополняли убранство богатого дома. О замечательной отделке корейской мебели дает представление низкий шкафчик<sup>117</sup> из красного дерева со множеством ящичков, служивший украшением женской комнаты. Все детали декора в виде резьбы и инкрустации перламутром выполнены с большой тщательностью, так что сидевшие на подушках при отсутствии стульев обитатели жилища могли любоваться тонкостью художественной отделки шкафа. С особой любовью и вниманием украшались и книжные шкафы. Один из них искусно декорирован на дверцах рельефной резьбой с изображением цветов и листвы пионов, которая была дополнительно расписана различными красками<sup>118</sup>.

ил. 212

Много творческой фантазии проявляли мастера мебели и в декоре своеобразной принадлежности корейского обихода — обеденных столиков-подносов, низкие ножки которых и круглая столешница украшались скульптурными деталями или инкрустацией перламутром. Эти столики, как правило, вырезались из целого ствола дерева. Четыре изогнутые ножки изящного столика в виде извивающихся драконов отличаются изысканностью плавных линий скульптурной резьбы<sup>119</sup>. В объемной ажурной резьбе, проходящей под столешницей, среди переплетающихся ветвей условно трактованы фигуры сказочных птиц. Слегка приподнятый борт способствует впечатлению легкости и устойчивости столика-подноса. В Музее искусства народов Востока хранится подобный же столик XIX века, украшенный инкрустацией перламутровыми цветами сливы-мэхва нежно-розового тона, что сообщает этому изделию особую изысканность.

ил. 215

ил. 216

Среди различных видов декоративно-прикладного искусства периода Ли продолжали жить традиции и высокое мастерство ювелиров Кореи, развивавшееся на протяжении веков.

ил. 217

Однако как и другие художественные промыслы, оно приходило в упадок, особенно после разрушительных нашествий в XVI—XVII веках.



Несмотря на это, все же в отдельных изделиях даже позднего времени в XVIII—XIX веках можно видеть творческую фантазию и разнообразие художественных замыслов. К их числу принадлежат ювелирные изделия для украшения женской прически: небольшие диадемы из серебра филигранной работы, длинные серебряные шпильки, украшенные головами драконов, птиц или бутонами цветов и ветками из коралла, янтаря и других материалов, а также орнаментальными мотивами, имеющими обычное символическое значение и магический смысл, в виде плодов лотоса, граната и других. Традиционные украшения для женского свадебного костюма изготавливались ювелирами периода правления династии Ли с большим пониманием материала. В собрании Государственного музея искусства народов Востока хранятся три подвески к костюму невесты, которые состоят из ряда предметов в виде коробочек, футляров, туалетных принадлежностей, исполненных из нефрита, янтаря и кораллов в сочетании с серебряными цепочками и красивыми шелковыми кистями.

Нефритовые коробки украшены очень тонкой ажурной резьбой. Подобные изделия иногда изготавливались из серебра и дополнялись цветными эмалями. Свадебные подвески украшались символическими благопожеланиями счастья, богатства, долголетия и большого мужского потомства. Изображения бабочек из серебра и эмали украшали костюм невесты. Из серебра и других материалов ювелиры выполняли изысканные орнаменты головных уборов корейских танцовщиц.<sup>120</sup>

С тем же тщательным мастерством ювелиры изготавливали и бытовую утварь: серебряные чашечки для вина, украшенные тонкой гравировкой, супницы, чайники красивой обтекаемой формы, а также курительницы из позолоченной бронзы с ажурными крышками. В каждом предмете сохраняются традиции, хотя ювелиры XVIII—XIX веков уже не достигали столь высокого уровня творчества мастеров прошлых веков.

Письменные источники сохранили сведения, что искусство вышивки уже в X веке в период Силла достигло высокого мастерства и было широко распространено, как и ткачество. Вышивкой украшались официальные парадные костюмы сановников — нагрудными знаками соответственно их рангам, а также различные предметы убранства комнат. Обычно для вышивки цветными шелками при-



меняли плоскую гладь, но существовали и такие приемы, как аппликация и шов «в прикреп». В XVII—XIX веках вышитые изделия производились в большом количестве для рынка, где их приобретали богатые горожане. Сложные орнаментальные композиции, имевшие символическое значение, вышивали на подушках для сидения, заменявших в Корее стулья, вышивали также на различных чехлах, валиках и спинках низких диванов, находившихся обычно на мужской половине дома.

На створках ширм искусные мастерицы, подражая живописи, вышивали пейзажи, нередко сопровождая их стихотворными строфами. Для парадных комнат вышивались небольшие панно в виде свитков, подражавших живописи жанра «цветы—птицы», что лишало вышивку ее самодовлеющего значения, несмотря на исключительную тонкость исполнения. Вышивкой украшали кисеты, пояса и покрывала, причем традиционные сюжеты всегда отвечали назначению вещи и социальному положению ее хозяина. Сравнительно низкие корейские парадные помещения не позволяли вешать большие вышитые панно, поэтому в Корее не создавались декоративные композиции значительных размеров.

В XVIII—XIX веках широко развивается художественное плетение изделий из рисовой соломы, тростника, а также из различных трав и веток ивы.

Очень славились мастера плетения из гибкой коры бамбука на юге страны. Из конского волоса плели особо тонкие черные мужские шляпы, парадные головные уборы сановников и разнообразные веера, которые украшались изображениями цветов и птиц. Циновки с фигурами летящих аистов или цветами, заключенными в кайму с тонким геометрическим рисунком, служили в домах занавесками для окон и дверей. Ими также устилали полы в приемных комнатах, покрытые толстой промасленной бумагой.

В период правления династии Ли, когда Корея неоднократно защищала свою независимость от чужеземных вторжений, славились изделия оружейников провинций Кёнги и Канвон, ковавших из высококачественной стали сабли, кинжалы и ножи, рукоятки и ножны которых искусные мастера украшали художественными бронзовыми деталями.

Несмотря на жестокую эксплуатацию мастеров, в ранний период правления династии Ли еще продолжали развиваться многочислен-



ные художественные промыслы, но уже в конце XVII века они начинают терять свою былую силу и свое высокое профессиональное мастерство.

Длительный упадок профессионализма, вызванный затяжным кризисом феодализма, особенно ощутимо и остро стал проявляться после иноземных нашествий и тяжелых испытаний, которые корейский народ мужественно переносил на протяжении последних веков правления династии Ли. Отсутствие значительных достижений в корейском искусстве конца XIX—начала XX века все же не привело его к полному уничтожению и гибели в тяжелой обстановке, сложившейся в стране при японском колониальном господстве (1910—1945); оно продолжало жить, сохраняя и используя богатое наследие прошлых веков. Прекрасное и многовековое искусство Кореи и в наши дни служит мощным основанием для развития и подъема на новую, высшую ступень художественного творчества современных корейских мастеров искусства.







ПРИМЕЧАНИЯ  
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ  
БИБЛИОГРАФИЯ  
УКАЗАТЕЛЬ







## ПРИМЕЧАНИЯ

### ИСКУССТВО КОРЕИ ЭПОХИ НЕОЛИТА И БРОНЗЫ

- <sup>1</sup> Расположенная на полуострове в восточной части Азиатского материка, Корея занимает общую площадь 220,7 тыс. кв. км. На севере она граничит с СССР и Китаем, а с востока и запада омывается морями. Еще в древности с ближайшими соседями Кореи — Японией и Китаем — у населения Корейского полуострова существовали экономические и культурные связи.
- <sup>2</sup> Воробьев М. В. Древняя Корея. М., 1961, с. 34.
- <sup>3</sup> См.: История Кореи. Институт Академии наук КНДР, т. 1. М., 1960, с. 35.
- <sup>4</sup> Цит. по кн.: История Кореи, т. 1, с. 32.
- <sup>5</sup> То Ю Хо, Хван Ги Док. Раскопки в Ди-Тап-ли. — «Сов. археология», 1959, № 4.
- <sup>6</sup> См.: Воробьев М. В. Указ. соч., с. 66.
- <sup>7</sup> Kim Chewon, Kim Wong-Yong. Corée 2000 ans de creation artistique. Fribourg, 1966.
- <sup>8</sup> Этот дольмен поражает грандиозностью своих масштабов. Он сложен из трех больших плоских камней (2 × 3,5), образующих стены этого сооружения, на которых покоится огромная монолитная каменная плита, достигающая 9 м в длину и 5 м в ширину. Второй известный дольмен находится в центре Кореи, на горе

Сокчхонсан (уезд Енган). Высота его трех вертикально стоящих глыб 1,5 м а покрывающая их огромная плита имеет площадь 6,3 × 4,0 м.

- <sup>9</sup> См.: Воробьев М. В. Указ. соч., с. 56.

### ИСКУССТВО ТРЕХ ГОСУДАРСТВ — КОГУРЁ, ПЭКЧЕ И СИЛЛА

- <sup>1</sup> Согласно новейшим представлениям археологов и историков КНДР, местонахождение китайского округа Лолан определяется на Ляодунском полуострове. Что касается археологических памятников в районе Пхеньяна, в которых прослеживается китайское влияние, они считаются оригинальными творениями автохтонного населения.
- <sup>2</sup> Даты возникновения этих государств приняты во всей исторической литературе Кореи.
- <sup>3</sup> См.: Джарылгасинова Р. Ш. Древние когурёсы. М., 1972.
- <sup>4</sup> Квадратное здание дворца со стороны 125 м было окружено мощными глинобитными стенами толщиной 9 м при высоте 6 м.
- <sup>5</sup> Chavannes E. Les monuments de l'ancien royaume coréen de Kao-keou-li. T'oung Pao, 1908, II ser., v. 9, p. 236—263.
- <sup>6</sup> Эти мощные стены прямоугольного очертания с бастионами и площад-



- ками тянутся на протяжении 8 км, достигая 4 м высоты при ширине 5,5 м.
- <sup>7</sup> См.: *Бичурин И.* Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена, т. 2. М.—Л., 1956, с. 59.
- <sup>8</sup> См.: *Ионова Ю. В.* Пережитки тотемизма в религиозных обрядах корейцев. — В кн.: *Религия и мифология народов Восточной и Южной Азии.* М., 1970, с. 167—175.
- <sup>9</sup> См.: *Ким Енджун.* Исследование корейской живописи в гробницах Когурё. Пхеньян, 1958 (на кор. яз.).
- <sup>10</sup> Погребение возведено из огромных каменных блоков на цоколе двухметровой высоты и достигает высоты 11,28 м, параметр его около 30 м.
- <sup>11</sup> См.: *Ким Енджун.* Указ. соч.
- <sup>12</sup> В настоящее время она находится на территории Китая, около города Цзиань, на берегу реки Ялу (Амнокан). Все три камеры этого погребения были сложены из крупных каменных блоков.  
С южной стороны небольшой коридор ведет в первую камеру, квадратное помещение (2,7 × 2,7 м) около 3 м в высоту; слева расположена более обширная вторая камера (3,0 × 3,0 м), а еще левее — третья (2,45 × 2,0 м).
- <sup>13</sup> См.: *Eckardt A.* Geschichte der Korea-nische Kunst. Leipzig, 1929.
- <sup>14</sup> См.: *Воробьев М. В.* Указ. соч., с. 85—86.
- <sup>15</sup> Огромный курган Большой гробницы возвышается над поверхностью земли на 10 м, имея 18 м в поперечнике и 77 м в окружности. Она сооружена из массивных гранитных блоков и состоит из одного квадратного помещения (9 кв. м), которое завершается восьмигранным уступчатым куполом колодезной формы, сложенным из больших гранитных блоков, постепенно уменьшающихся к замку свода.
- <sup>16</sup> Главная камера (3,0 × 2,9 м) отделена от передней (2,3 × 2,3 м) двумя монолитными колоннами восьмигранного сечения, которые фланкируют вход, оставляя узкий проход.
- <sup>17</sup> Это погребение состоит из коридора, большого аванзала, вытянутого с востока на запад и состоящего из трех комнат, и почти квадратной главной камеры (2,8 × 3,1) с приподнятым полом, которая соединяется с аванзалом небольшим переходом около 1,2 м длины. В сооружении этого погребения можно видеть, как уже указывалось, многообразие архитектурных приемов, которые к этому времени были освоены зодчими Когурё. Все помещения гробницы относительно высокие, хотя стены имеют всего 1,5 м высоты, но нельзя забывать, что сложные уступчатые потолочные перекрытия над ними достигают 3,4 м высоты. Коридор, ведущий в погребение с южной стороны, имеет ширину 1,1 м, а длину 1,9 м и весь выложен толстыми каменными плитами.
- <sup>18</sup> *Чу Енхон.* Мичхонван мудом (Гробница Мичхон-вана). Пхеньян, 1966 (на кор. яз.).
- <sup>19</sup> Холм, венчающий погребение, на поверхности достигает 6 м в высоту и 32 м в длину.  
Гробница состоит из шести помещений и коридора, высечена в мягкой скале и облицована внутри огромными известняковыми плитами 5 м длины причем в местах с живописью плиты были предварительно отполированы. Главные помещения гробницы ориентированы по оси юг — север, и общая длина их составляет 10 м, а ширина 8,5 м при высоте в 3,5 м. Площадь всех помещений гробницы достигает 70 кв. м.



- <sup>20</sup> См.: *Воробьев М. В.* Указ. соч., с. 92.
- <sup>21</sup> См.: *История Кореи*, т. 1. М., «Наука», 1974, с. 49.
- <sup>22</sup> Эта скульптура, достигающая 9,8 см в высоту, сохранилась только погрудно. Она была обнаружена в 1937 году на месте руин буддийского монастыря в провинции Южная Пхёнан, около деревни Вонари.
- <sup>23</sup> Коллекция Ким Донхёна (Сеул). Высота статуи 18,6 см; она была найдена к югу от Пхеньяна.
- <sup>24</sup> Обычно каждый из таких керамических орнаментированных кругов имел 18 см в диаметре.
- <sup>25</sup> См.: *Бичурин И.* Указ. соч., с. 57—59.
- <sup>26</sup> Выполнена в начале VI века. Длина ее — 24,5 см.
- <sup>27</sup> См.: *История Кореи*, т. 1, 1974, с. 80.
- <sup>28</sup> *Seinoke Noma. A History of Japanese sculpture*, v. 2. Tokyo, 1957.
- <sup>29</sup> См.: *Воробьев М. В.* Указ. соч., с. 107.
- <sup>30</sup> См.: *Ито Мабую, Миягава Торао, Маэда Тайдзи, Есидава Тю.* История японского искусства. Перев. с япон. М., «Прогресс», 1965, с. 55.
- <sup>31</sup> Семиярусная пагода возвышается на каменном ступенчатом основании, достигая в высоту 14 м.
- <sup>32</sup> Прямоугольная пятиярусная пагода достигает в высоту 10,2 м.
- <sup>33</sup> Высота статуэтки 21,4 см.
- <sup>34</sup> Величественность достигается и размером фигуры — 197 см высоты — и высоким пьедесталом.
- <sup>35</sup> Статуя высотой 209,2 см выполнена из камфарного дерева.
- <sup>36</sup> См.: *Griswold Al. B., Kim Ch., Pott Rh.* The art of Burma, Korea, Tibet. N. Y., 1964.
- <sup>37</sup> С 57 года до н. э. до середины VIII века н. э. наряду с государствами Когурё и Пэкче существовало и государство Силла, а с середины VIII века до начала X века был период объединенного Силла.
- <sup>38</sup> Город, окруженный стеной, носил название «чжопин», город без защитных стен — «илв», что соответствовало китайским словам — областной и уездный. См.: *Бичурин И.* Указ. соч., с. 43.
- <sup>39</sup> *Ким Джин Хи.* Архитектура корейского народа. — «Сов. архитектура», М., 1952, № 2.
- <sup>40</sup> Здание обсерватории возвышается на невысоком каменном основании и достигает 9 м в высоту. Огромная башня сложена из хорошо обтесанных и пригнанных каменных блоков, образующих как бы двадцать семь горизонтальных колец, постепенно сужающихся к вершине и завершающихся квадратной смотровой площадкой, ориентированной по странам света. Архитектура выступающей верхней части с невысоким ограждением площадки, сооруженной в виде двойной рамы, подражает деревянным конструкциям того времени. Диаметр башни в нижней части достигает 5 м, а в верхней — 2,6 м. В средней части здания с южной стороны имеется небольшое квадратное отверстие для прохода внутрь, в верхнее помещение.
- <sup>41</sup> Пагоды-башни возводились главным образом около храмов и обычно достигали 14—15 м высоты.
- <sup>42</sup> Первоначально, как указывают письменные источники, она имела девять ярусов, величественно возвышаясь, но в настоящее время это низкое, прямоугольное в плане сооружение (7,7 м высотой) с тремя ярусами, стоящее на высоком, сильно выступающем стилобате, имеющем вид платформы. Площадь внутреннего помещения — 1,5 × 1,5 м.
- <sup>43</sup> Главное здание по фасаду имело 49 м в длину и 27 м в высоту. В центре ансамбля стояла деревянная девяти-



- ярусная пагода, достигавшая высоты 85,9 м. Она была сооружена в 645 году зодчими Абиджи и Ёнчхунном. Известно также, что в ее сооружении принимали участие свыше двухсот мастеров из Пэкче, а каждый ярус пагоды служил напоминанием о вторжении одного из агрессоров в Силла — Японии, Китая, киданей, чжурчженей и других.
- <sup>44</sup> Музей дворца Токсугун в 1969 году был объединен с Национальным музеем в Сеуле, а с 1972 года стал его филиалом.
- <sup>45</sup> Высота фигуры будды — 2,77 м, левой скульптуры — 1,97 м, правой — 2,36 м.
- <sup>46</sup> В сравнительно небольшой (4,8 × 2,0 м), обшитой деревом камере было открыто несколько тысяч различных изделий, одних только бусин из нефрита, горного хрусталя, цветного стекла, золота и серебра около сорока тысяч.
- <sup>47</sup> Магатама из жадеита и нефрита встречаются во многих могилах Южной Кореи, откуда они перешли в Японию. Они также обнаружены и в Китае.
- <sup>48</sup> Предполагают, что у древних корейцев перья служили символом полета в загробный мир, о чем есть упоминание в китайской хронике «История Троецарствия» (Саньго чжи; раздел Вэйчжи, глава Дунь и), где указывается об употреблении перьев в погребальном ритуале древней Кореи на юге страны. Оленьи рога и деревья также служили объектами поклонения у многих древних народов.
- <sup>49</sup> См.: Галанина Л. К., Засеукая И. П. Скифы. Л., 1970, с. 87.
- <sup>50</sup> См.: *Kim Chewon, Kim Won Yong*. Op. cit., p. 178.
- <sup>51</sup> Длина пояса 162,6 см.
- <sup>52</sup> Большинство подвесок длиной около 20 см, но одна — 68,55 см. За исклю-
- чением трех подвесок в виде тонких цепочек с жемчужинами и золотыми листочками, остальные состоят из овальных золотых вогнутых пластин и маленьких пластинок между ними.
- <sup>53</sup> См.: *Kim Chewon, Kim Won Yong*. Op. cit., p. 188.
- <sup>54</sup> Среди китайских изделий, открытых в 1916 году в погребении № 9 в Согамни, около Пхеньяна, была обнаружена великолепная золотая поясная пряжка I—II веков, украшенная тонкой филигранью и зернью с инкрустацией нефритом. Вполне вероятно, что корейские мастера в III—IV веках восприняли сложную технику ювелирных изделий Китая и отчасти форму серег, так как китайские серьги (эртан) в виде пластин из стекла и металла тоже имели подвески, как и корейские. Но, используя отдельные приемы извне, ювелиры Силла создали новые формы серег, проявив творческую изобретательность.
- <sup>55</sup> В Национальном музее Кореи в Сеуле хранятся бронзовые позолоченные браслеты в виде крупных колец с обвивающими их драконовидными чудовищами, многочисленные перстни из золота и серебра, бронзовые части седел с ажурными украшениями, а также бронзовые позолоченные туфли V века, открытые в Гробнице нарядных туфель (Синнинчхон) в Кёнджу, украшенные рельефными изображениями демонов, птиц, лотосов и сверкающими блестками. Есть предположение, что подобная обувь предназначалась лишь для погребения, так как подошвы туфель также декорированы различными изображениями. К числу интересных художественных изделий из металла относится низкий круглый бронзовый сосуд VI века на трех изогнутых



ножках и с длинной ручкой, украшенной головой дракона, на крышке сосуда в виде навершия изображены лепестки лотоса. Очевидно, он служил для подогревания вина или воды во время буддийского ритуала.

ИСКУССТВО  
ОБЪЕДИНЕННОГО СИЛАА  
VII—НАЧАЛО X ВЕКА

- <sup>1</sup> История Кореи, т. 1, 1974, с. 104.
- <sup>2</sup> Жилища высших сановников первого ранга должны были строиться одноэтажными и иметь только 8 м в длину и ширину. Не допускалось покрытие их парадными крышами с большим выносом и черепицей с украшениями на коньках и скатах. Жилища сановников более низкого ранга могли иметь лишь 6 м в длину. Запрещалось возводить высокие ограды и сооружать ворота с четырех сторон.
- <sup>3</sup> Гранитная трехъярусная пагода (10 м высоты) стоит на невысоком трехчастном основании. Ее уменьшающиеся сверху ярусы сложены из четырех каменных блоков, опорой для которых служат ступенчатые патчхимы.
- <sup>4</sup> *Kim Won Yong, Kwang Soo Yong. Korean arts and architecture, v. 3, Seoul, 1963.*
- <sup>5</sup> Пагода стоит на высоком четырехугольном основании в виде широкой платформы и достигает в высоту 9 м. Ее силуэт с пятью уменьшающимися сверху ступенчатыми ярусами и опорами под ними кажется необычным и свидетельствует о появлении новых архитектурных приемов в культовых сооружениях.
- <sup>6</sup> Пагода (высотой около 5 м) сохранилась лишь частично.
- <sup>7</sup> Пагода (высотой 8,2 м) возвышается на массивном трехчастном двухступенчатом основании в виде квадратного столба с тремя ритмично расположенными крышами с большими выносами, образующими три яруса, уменьшающиеся кверху, и заканчивается небольшим навершием в виде почки лотоса.
- <sup>8</sup> Она сооружена в 751 году из гранита и имеет вид квадратной четырехстолпной открытой беседки (10 м высотой), стоящей на высоком многоугольном постаменте из массивных каменных призм. Круто поднимающиеся лестницы с четырех сторон ведут на площадку, украшенную двумя фигурами львов-хранителей, которые первоначально были установлены со всех четырех сторон.
- <sup>9</sup> Все детали этой части подражают деревянным конструкциям. На плоском тонком покрытии, которое поддерживается четырьмя столбами (40 см в каждой стороне) с массивными капителями, находятся три открытых яруса с обходными балконами. Нижний ярус имеет прямоугольное ограждение, как в сарира, искусно выточенное из камня в виде тонких стволов бамбука, перекрещивающихся по углам. Низкие столбы, несущие крыши верхних ярусов, также высечены в виде стволов бамбука. Кольцеобразный фриз с крупными лепестками лотоса отделяет второй ярус от третьего и увенчан монолитным гранитным зонтом восьмиугольной формы (4,5 м в диаметре) с высоким навершием над ним в виде маленькой трехъярусной пагоды.
- <sup>10</sup> Гранитная тринадцатиярусная башня достигает в высоту 9 м.
- <sup>11</sup> В 40 км к северо-западу от Кёнджу, с рельефным изображением сидящего будды высотой 1,42 м.
- <sup>12</sup> На появление монументальной наскальной скульптуры указывает также открытие в 1962 году на гранитной



- скале в горах Намсан большой ниши с фигурами буддийской триады — будды Амитабхи и стоящих по его сторонам бодхисаттв — Авалокитешвара и Махастканапапа (выс. 1,75 м). Этот рельеф относится ко второй половине VII века.
- 13 *Kim Chewon, Kim Won Yong. Op. cit., p. 153*
- 14 Подземный храм Соккурам ориентирован на восток. К нему по гребню горы вела длинная каменная лестница. На поверхности горы он открывается парадным входом в виде глубокой арки, заключенной между опорными каменными стенами. Позади арки расположен наклонный коридор, ведущий в аванзал, откуда небольшой проход (3,5 м ширины) ведет в главный круглый зал (7,46 м в дм и 9 м высотой), искусно перекрытый полусферическим куполом (7,1 м в дм), сложенным из гранитных блоков, высеченных из отвесной скалы перед сооружением храма и расположенных в несколько кругов. Окружность купола делится на 360 градусов и символизирует двенадцать месяцев года. Замком свода служит огромный каменный многолепестковый цветок лотоса (2,3 м в дм)
- 15 Высота его — 8,8 м.
- 16 В настоящее время в нишах сохранились только восемь фигур.
- 17 В Корее Авалокитешвара считается божеством женского рода.
- 18 Фигура будды (Соккамони-Шакьямуни—2,30 м высоты), сидящего на восьмиугольном, богато орнаментированном постаменте, достигающем около 2 м высоты, как бы завершает собой синтез архитектурных и скульптурных форм подземного храма.
- 19 Фонарь. VII век, высота 2,9 м; находится во дворе монастыря Попчуса (провинция Сев. Схунчхон).
- 20 Сохранившаяся часть кирпича со следами глазури (53,3 см дл.), как и другие два фрагмента, были обнаружены на месте пагоды древнего монастыря Сачхонванса (Монастырь четырех хранителей стран света) в Кёнджу.
- 21 Высота каждой около 30 см.
- 22 Высота первой—13,7 см, второй—12,1 см.
- 23 Высота 29 см, бронза позолоченная; хранится в Национальном музее Кореи в Сеуле. Культ будды врачавателя получил в начале IX века большое распространение в Силла, что можно объяснить тяжелыми условиями жизни народа, частыми неврологиями, голодом и войнами.
- 24 Высота 23,3 см; хранится в Историческом музее Пхеньяна.
- 25 Высота 12 см; бронза позолоченная; Сеул, Национальный музей Кореи.
- 26 Как уже указывалось, он был открыт в пагоде монастыря Камынса и в настоящее время хранится в Национальном музее Кореи в Сеуле; время его выполнения—около 682 года.
- 27 Колокол отлит в Кёнджу в 742—771 годах по приказу правителя Кёндоквана (742—765) в память его отца Сандоквана. Высота 3,33 м, диаметр 2,27 м при толщине стенок 26 см и весе 72 т. В настоящее время это уникальное произведение хранится в Музее города Кёнджу.
- 28 Необычайно тонко исполнена большая серая плита для пола (46,05 × 31,03 см), открытая на месте бывшего дворца Имхэджон в Кёнджу, хранящаяся в Национальном музее Кореи в Сеуле. Узор в виде большой многолепестковой розетки в центре и растительных завитков по углам показывает прекрасное мастерство композиции. По краям плиты вытиснены бегущие среди завитков жимолости лани, напоминающие такие же



мотивы на китайских тканях VIII—X веков. Подобные же кирпичные плиты были открыты в Сиане при раскопках дворца империи Тан — пример тесных связей Кореи и Китая в VII—VIII веках.

<sup>29</sup> Черепица трапециевидной формы (22,5 × 25 см) с небольшой выемкой в нижней части украшена маской чудовища (квимён), выполненной в высоком рельефе с большой экспрессией. Время ее создания — конец VII — начало VIII века.

ИСКУССТВО КОРЕИ  
НАЧАЛО X—XIV ВЕКА

- <sup>1</sup> См.: История Кореи, т. 1, 1974, с. 172.
- <sup>2</sup> См.: Чон Чин Сок, Чон Сон Чхоль, Ким Чхан Вон. История корейской философии. М., 1960, с. 68.
- <sup>3</sup> До наших дней сохранились стены и земляные валы крепости Куджу (начало X века), сооруженной в провинции Сев. Пхёнан. Эта крепость и в XIII веке служила надежной опорой в борьбе корейского народа против монголов, возглавляемой полководцем Пак Со.
- <sup>4</sup> Согласно традициям, ансамбль состоял из множества зданий и занимал площадь около 23 кв. км. Двадцать ворот в его каменных стенах вели с разных сторон к главным павильонам, которые следовали по оси друг за другом, чередуясь с большими парадными дворами, расположенными на разных уровнях склона горы и соединявшими их каменными лестницами.
- <sup>5</sup> В описании этого грандиозного ансамбля упоминается о сооружении тринадцатиярусной пагоды, которая была покрыта снаружи золотом, а во внутренних помещениях — серебром,

на что было истрачено 114 кын золота и 427 кын серебра (1 кын — около 600 г). См.: История Кореи, т. 1, 1974, с. 174.

- <sup>6</sup> О надписи см.: Kim Won Yong, Kwan Soo Yong, Op. cit.
- <sup>7</sup> Прямоугольное здание возвышалось на высоком белом каменном основании, его небольшая высота хорошо гармонировала с общими пропорциями. Протяженность павильона Твунджон равнялась 21 м, а в ширину он имел около 11 м. Шесть округлых опорных столбов с каменными базами разделяли фасад на пять широких проемов, закрытых легкими стенами в виде трехчастных решеток, которые, различаясь ажуром рисунков, вместе с тем создавали впечатление единства.
- <sup>8</sup> Этот замечательный памятник архитектуры сохранился невредимым во время войны в 1952 году.
- <sup>9</sup> Эта высокая десятиярусная башня стоит на крестообразном трехчастном пьедестале, три нижних этажа повторяют его крестообразную форму. Верхние семь квадратных в плане этажей с обходными террасами увенчаны выступающими четырехугольными крышами с поднятыми углами.
- <sup>10</sup> Построена в 975 году в память основателя монастыря и позднее перенесена в парк дворца Кёнбоккун.
- <sup>11</sup> Фонарь достигает 2 м высоты. Он был сооружен в 1379 году, когда государство Корё переживало тяжелые годы монгольского владычества.
- <sup>12</sup> Погребение находится в 18 км к северу от Кэсона в уезде Кёпхун (пров. Кёнги), у южного склона горы Понмёнсан и расположено на разных уровнях в склоне горы, занимая площадь 42,7 × 24 м. Покрытые густым лесом, зеленеющие горы замыкают погребение с трех сторон. Величественный комплекс сооружался в тече-



- ние семи лет, с 1365 по 1372 год, под руководством самого правителя Конмин-вана, который был художником и каллиграфом и собственноручно создал проект гробницы для умершей жены. В 1372 году он построил вторую для себя, рядом с первой. Сооружение этого комплекса в отдаленной местности потребовало большой затраты государственных средств, а также людских сил.
- Две гробницы (диаметр каждой — 12,73 м) сооружены на одной площадке верхней террасы и имеют обычный вид дальневосточных могил в форме круглых холмов, окруженных внизу подпорными стенами из гранита, но отличаются по высоте. В то время как гробница Чоннын 4,55 м высоты, гробница Конмин-вана Хённын — 6,06 м.
- <sup>13</sup> Высота шестигранных столбов 4 м, подковообразная стена (шириной 1,36 м), состоящая из двенадцати гранитных стел, — каждая в 3,43 м длиной. Перед гробницами расположены массивные каменные стелы (высотой около 2 м и шириной 3,33 м), покрытые резьбой с изображением лотосов.
- <sup>14</sup> В июле 1956 года произведена реставрация гробницы Конмин-вана, и во внутренней камере (3,3 × 3 м) на трех стенах обнаружена стенопись с изображением двенадцати духов-хранителей в виде чиновников, стоящих фронтально с таблицами в руках на клубящихся облаках. Живопись, исполненная в спокойных, нейтральных тонах, хорошо сохранилась, свидетельствуя о высоком художественном качестве живописи погребений периода Корё.
- <sup>15</sup> Хранится в Сеуле, в Национальном музее Кореи.
- <sup>16</sup> Высота статуи — 92 м, статуя находится в храме Муриансуджон монастыря Пусокса, расположенного около Енджу в горах Тхэбёксан (провинция Сев. Кёнсан).
- <sup>17</sup> Вылепленная из глины (11 см высоты), она хранится в Музее Сеульского университета.
- <sup>18</sup> Высота 18 м и 12 см, поставлена около монастыря Кванчхокса в уезде Нонсан (провинция Южн. Чхунчхон); сооружение ее началось в 968 году и было завершено в 1006 году.
- <sup>19</sup> Об этом свидетельствует сохранившийся от XIII века отзыв китайского ученого Тайпин Лао-жэня, который в своем труде «Сю чжун цзинь», перечисляя лучшие предметы, производившиеся в то время, писал: «Книги Академии, дворцовые вина, тушь из Хойчжоу, белые пионы Лояна, чай из Цзяньчжоу, парча из Су (чжоу), фарфоровые изделия Динчжоу и «бисэ» (секретный цвет) Гаоли (кор. Корё) — первые во вселенной».
- Здесь автор, описывая утонченные вкусы китайской знати, отмечает бисэ (секретный цвет) корейской керамики, называвшийся так в Китае за свое сходство с ранними китайскими керамическими изделиями Юэло. Они обладали редким тоном глазури голубовато-зеленого «цвета зимородка» (кор. писэок), производившимся только для правителя области Юэчжоу. О красоте керамики Юэчжоу упоминают многие китайские авторы, а также современные находки.
- <sup>20</sup> Значительную роль керамики в быту корейской знати отмечает в своем докладе китайский чиновник Сюй Цзин (1091—1158), возглавлявший в 1124 году китайское посольство в государство Корё, где он пробыл тридцать дней. По возвращении на родину он составил подробное опи-



сание своего путешествия. Эта иллюстрированная рукопись, своего рода доклад, носила название «Сюаньхэ фанши Гаоли туцзин» («Иллюстрированный рассказ о посольстве в Корё в годы Сюань-хэ», 1119—1125) и была преподнесена императору, а копия осталась у автора. К сожалению, обе рукописи в 1167 году исчезли, но в Пекинской дворцовой библиотеке случайно сохранился более или менее точный текст, напечатанный позднее. В докладе Сюй Цзина имеются главы, посвященные производству в Корее керамических изделий, о которых он сообщает ценные сведения. Особый интерес для исследователей керамики представляет тридцать вторая глава, где рассказывается о сосудах для чая: «Народ Гаоли предаётся чаепитиям, и для этого изготавливается множество сосудов: черные чаши, украшенные золотом, и более маленькие чайные чаши «цвета зимородка», серебристые треножки «дин» для согревания воды, вдохновленные китайскими образцами. Во время приема чай, приготовленный во дворе, покрывают серебряной крышкой в форме лотоса. Напиток подается с большими церемониями. Прежде чем начинают его пить, ожидают извещения, что чай готов, при этом неизбежно некоторое его охлаждение. Если чаепитие происходит в специальной комнате, то принадлежности для чая помещают в центре стола, покрытого красной скатертью, и закрывают их сверху шелковым красным газом. Чаем угощают три раза в день и пьют его горячим. Народ Гаоли смотрит на него как на лекарство. Чаепитие для него — удовольствие, а если отказываются от него, — они этим огорчены. Вот поэтому лучше его выпить» (Цит. по: *Kim Chewon, Kim Won Yong. Op. cit.*,

р. 67). Далее Сюй Цзин отмечает, что в Корее производят мало чая и пьют его только в кругах знати.

Это высказывание весьма образно свидетельствует о значительном месте керамических изделий в быту корейской аристократии и о важности чайного церемониала.

<sup>21</sup> В Музее женского университета Ихва в Сеуле хранится сосуд с крепким желтовато-серым черепком и глазурью светлого серовато-оливкового оттенка, на дне которого имеется надпись китайскими иероглифами: «Сделан в 4-м году эры правления Шунь-хуа циклического года «гуй-сы» (993) для употребления в первом зале святилища государя Тхэджо гончаром Соэ Киль». Это святилище, согласно «Корёса» («История Корё»), составленной в 1451 году, было построено в 989—992 годах в память основателя династии. См.: *Kim Chewon, Kim Wong Yong. Op. cit.*, p. 72.

<sup>22</sup> *Mc Cune, E. The arts of Korea. То-куо, 1962, p. 175.*

<sup>23</sup> Славилась изделия в провинции Хэян (совр. Южн. Чолла) на крайнем юго-западе страны и на острове Канхва, расположенном недалеко от столицы Корё. Наиболее древние печи существовали около города Канджин (провинция Южн. Чолла), около сорока печей в Танджонни (провинция Кёнги) и близ Мокпхо (провинция Южн. Чолла). Залежи хорошей глины в бухте Ёнмунпхо вызвали строительство печей в районе современной волости Чхиллян и в Тёгу. Конструкции печей были заимствованы из Южного Китая. Они напоминали длинные туннели, наполовину находящиеся в земле, построенные наклонно для лучшей тяги и достижения высокой температуры для обжига изделий.



- <sup>24</sup> В Китае при изготовлении селадонов в глину специально добавляли окись железа, так как, в отличие от корейской, в ней не имелось железа.
- <sup>25</sup> Ваза (высота 43,5 см) исполнена в XII веке, хранится в Музее дворца Токсугун.
- <sup>26</sup> Также из собрания Музея дворца Токсугун.
- <sup>27</sup> История Кореи, т. 1, 1974, с. 197—198.
- <sup>28</sup> Более пластична на подобной же курильнице (из Музея дворца Токсугун) статуэтка кирина—мифического животного, появление которого, по дальневосточным поверьям, служит предзнаменованием счастливого события. В фигуре животного, лежащего с поднятой головой, хорошо передано движение. Мягкий изгиб туловища раскрывает умелое владение мастера скульптурным объемом.
- <sup>29</sup> В Музее дворца Токсугун хранится ажурная подставка для кистей, покрытая ярко-зеленой глазурью селадон, украшенная по краям искусно моделированными головами рыб-драконов. Обе ажурные стороны подставки с изображением извивающихся растительных побегов с цветами и листьями проработаны. Каждый лист вылеплен с большой тщательностью и дополнен тонким гравированным узором. Пьедестал подставки в виде клубящихся волн и фестонов хорошо дополняет замысел, лежащий в основе композиции,—райский остров среди моря. Еще более сложна по форме курильница в виде многолепесткового цветка лотоса, который поднимается из перевернутого книзу распустившегося цветка, касающегося своими лепестками фестончатого пьедестала с тремя ножками в виде кроликов. Крышкой курильницы служит большой ажурный шар с узором чхильбо (семь сокровищ), составленным из цветов. Это уникальное произведение керамистов Кореи XII века восхищает мягкой лепкой деталей и уравновешенностью композиции при небольшой высоте (15,2 см). Курильница с ажурным шаром также хранится в Музее дворца Токсугун.
- <sup>30</sup> В «Корёса» («Истории Корё») под 1157 годом сохранилась такая запись: «Более пятидесяти народных жилищ было разрушено для сооружения Тхэпхёнджона (Павильона Великого спокойствия). Наследный принц получил приказание исполнить надпись на таблице, которая должна была висеть на павильоне. Редкие цветы и фруктовые деревья были посажены вокруг. Драгоценные красивые вещи были расположены справа и слева. К югу от павильона вырыли пруд, около которого был поставлен второй павильон, Кваннанджон. С северной стороны построили другой павильон, покрытый селадоновой черепицей, и назывался он Янъиджон». См.: Корёса, т. 2. Пхеньян, 1963, с. 330.
- <sup>31</sup> Высота 41,3 см; хранится в собрании в Сеуле и известна как ваза «Тысяча журавлей». Слово «тысяча» в странах Дальнего Востока часто соответствует понятию множества.
- <sup>32</sup> Сосуд (высота его 36,25 см, с широким туловом и высоким горлом, которое заканчивается высокой, узкой трубкой) отличается особой повтичностью декора.
- <sup>33</sup> К числу таких изделий принадлежит ажурная четырехугольная коробка конца XII века, открытая в 1939 году в одной из могил провинции Южи. Чолла и ныне хранящаяся в Национальном музее Кореи в Сеуле. Коробка с крышкой голубоватой гла-



- зури и с декором сангам имеет внутри ажурный подносик с пятью коробочками с цветочными узорами. Это изделие восхищает виртуозностью и тонкостью своего исполнения, но вместе с тем оно свидетельствует о подражании другим видам декоративно-прикладного искусства, что указывает на некоторую утрату чувства материала и целесообразности формы.
- <sup>34</sup> Черепки подобной черной керамики были открыты в уезде Канджин (провинция Южв. Чолла), где в XII—XIII веках существовали печи для обжига главным образом бутылей и горшков.
- <sup>35</sup> Из собрания Национального музея Кореи в Сеуле.
- <sup>36</sup> В конце XVI века более сорока колоколов было вывезено войсками полководца Хидэёси в Японию, так как там их высоко ценили.
- <sup>37</sup> Высота 17,3 см; хранится в Национальном музее Кореи в Сеуле.
- <sup>38</sup> До нашего времени сохранилась курительница 1177 года, найденная в одном из монастырей на юго-востоке Кореи. Она исполнена в традиционной форме глубокой чаши с инкрустацией серебром. На ее поверхности расположены санскритские знаки — символы будды, а также изображения лотосов и драконов в облаках.
- <sup>39</sup> *Kim Chewon, Kim Won Yong. Op. cit., p. 205.*
- <sup>40</sup> Высота 37,5 см; хранится в Национальном музее Кореи в Сеуле.
- <sup>41</sup> Хранится в Бостонском музее.
- <sup>42</sup> История Кореи, т. I, 1974, с. 222.
- <sup>43</sup> *Kim Chewon, Kim Won Yong. Op. cit., p. 206.*
- <sup>44</sup> Лицевая поверхность зеркал обычно покрывалась ртутью и полировалась. Зеркала XII—XIII веков достигают 10—15 см в диаметре, но встречаются и большего размера. В отличие от китайских с массивными выступами у корейских зеркал они маленькие, полусферической формы, с отверстиями для шнура или ленты.
- <sup>45</sup> В период Корё создавались зеркала с фестончатым бортом, получившие название «понсон» (восьмилепестковый цветок бальзамина). В отдельных случаях изготовляли зеркала с двенадцатью и шестнадцатью фестонами по краю.
- <sup>46</sup> Лаковые изделия Кореи высоко ценились и в Китае, о чем свидетельствуют записи в «Корёса» 1272 года, указывающие, что по распоряжению китайской императрицы, жены Хубилая, в Корее было основано государственное бюро, заведующее производством специальных лаковых ящиков для хранения буддийских священных книг Трипитаки. Только около двенадцати лаковых изделий, оставшихся от того времени, хранятся в музеях Кореи и Японии, и лишь они могут дать представление об этом когда-то процветавшем виде искусства.
- <sup>47</sup> Эта техника декора лаков существует до наших дней в Корее, и мастера Пхеньяна с успехом используют ее в своих изделиях.

#### ИСКУССТВО КОРЕИ XV—XIX ВЕКОВ

- <sup>1</sup> В 1392—1446 годах новая столица была укреплена мощными крепостными стенами (Ханянсон), достигающими высоты от 7,5 до 12 м при толщине более 4 м и общей протяженностью 20 км. Сложенные из огромных каменных блоков (каждый 4,5 м длины и 2 м высоты при толщине 2 м) стены имеют небольшие бойницы.
- <sup>2</sup> Замкнутый стенами с площадью около 2,5 кв. км ансамбль Кёнбоккун состоял



- из комплекса парадных зданий, объединенных большими дворами и воротами, из жилых и хозяйственных построек, а также из садовых сооружений в парке. В 1592 году, во время японского нашествия, дворец Кёнбоккун почти весь сгорел и три века оставался в разрушенном состоянии вплоть до середины XIX века, когда был восстановлен полностью. Но в начале XX века японская администрация снова снесла часть зданий дворца. А во время войны 1950—1953 годов были сожжены южные ворота.
- 3 Это самое большое деревянное здание Кореи, площадь его 770 кв. м.
  - 4 Интерьер величественного зала с шестнадцатью мощными деревянными столбами (дм 1 м), из которых центральные достигают 12 м высоты, поражает строгой тектоничностью структуры и общим впечатлением особой законченности.
  - 5 Сорок восемь квадратных колонн, достигающих 5 м в высоту и 99 см в ширину, поддерживают открытую кровлю и низкий зал второго этажа.
  - 6 По своему внешнему облику он близок к подобному же павильону Чухамну дворца Чхандоккун.
  - 7 Уже в 247 году на месте древних сохранившихся укреплений возникла крепость, а в 427 году Пхеньян был объявлен столицей государства Когурё. Город в течение веков неоднократно менял свое имя и только с 1369 года стал снова называться Пхеньяном. См.: Хан Хен Ир. Достопримечательности Пхеньяна. — «Новая Корея», 1954, № 7.
  - 8 В 1390 году Пхеньян укрепили новыми крепостными каменными стенами в виде вытянутого многоугольника площадью около 16 кв. м и высотой до 7 м (в начале XX века часть стен была разобрана японцами).
  - 9 Длина их — 9,8 м; построены в 1406 году, но в последующие века они неоднократно перестраивались, а в 1577 году были сооружены снова; в 1635 году их значительно реконструировали, и в таком виде они сохранялись до войны 1950—1953 годов. В настоящее время ворота Тэдонмун полностью восстановлены и являются одним из архитектурных памятников, украшающих столицу КНДР.
  - 10 Построена около шестисот лет тому назад, высота с основанием — 20 м.
  - 11 Высокая двускатная крыша с характерным для Кореи большим выносом покоится на пятнадцати массивных столбах, покрытых красным лаком, придающих открытому со всех сторон сооружению особую монументальность. В 1952 году она была разрушена, а после войны восстановлена, как и все разрушенные павильоны.
  - 12 Павильон Енгванджон был сооружен в первой половине XVI века и после многих реставраций все же сохранил свой первоначальный облик.
  - 13 Провинция Канвон. Павильон Тэунджон построен в середине XIV века, разрушен во время бомбардировки 1953 года.
  - 14 Построен в начале XVII века.
  - 15 Перестроен в XVII веке, находится в уезде Кимдже провинции Сев. Чолла.
  - 16 Корейские исследователи архитектуры сравнивают этот павильон с ранними трехъярусными пагодами периода Трех государств, но с этим трудно согласиться.
  - 17 Пагода (12 м высоты) построена в 1567 году на месте монастыря Вонгакса, возведенного в 1464 году. В настоящее время пагода находится в сеульском Парке пагод.
  - 18 Провинция Южи. Пхёнан; общая площадь комплекса — 647 кв. м, гости-



ница построена в 1343 году, а в 1768 году почти заново реконструирована. Этот комплекс дает представление о постройках такого типа, которые строились в городах для приезжих чиновников и иностранных гостей.

<sup>19</sup> Лучшей считалась тонкая пористая бумага, которая привозилась из Китая, но из-за высокой стоимости она была мало доступна большинству художников-профессионалов. Корейская плотная бумага плохо подходила для живописи, но многие художники вынуждены были писать на ней. Употреблялась и специально окрашенная темно-синяя бумага, на которой писали золотом или серебром.

<sup>20</sup> Размер свитка — 1,37 × 45,7 м; хранится в частном собрании в Японии.

<sup>21</sup> Немногие дошедшие до нас произведения Ан Гёна представляют большую художественную ценность. Даже сто лет спустя после его смерти была написана поэма, прославляющая его живопись.

<sup>22</sup> Псевдоним Инджэ, 1419—1464.

<sup>23</sup> Сохранились также сведения, что художник любил цветы и написал специальную книгу о садоводстве «Янхва сорок» («Записки о разведении цветов»).

<sup>24</sup> Лиет, исполненный тушью на бумаге и хранящийся в Национальном музее Кореи в Сеуле. Небольшая композиция (23 × 15,8 см) изображает ученого, лежащего на камнях среди природы и погруженного в размышление.

<sup>25</sup> Псевдоним Хакпхо, род. в 1488 году.

<sup>26</sup> Портрет написан художником из Тохвасо Ли Синхымом (1570—1631), но дошел до нас в копии художника Чин Джэхэ (1691—1769).

<sup>27</sup> Корейская классическая поэзия. Перев. А. Ахматовой. М., 1958, с. 119.

<sup>28</sup> По прозвищу Чондогун, род. в 1499 году.

<sup>29</sup> 1504—1551.

<sup>30</sup> Псевдоним Юльгок.

<sup>31</sup> К их числу принадлежали Хван Джипчун (род. в 1533 году), Ли Геу (1573—1646) и Хон Суджу (1642—1704), прославленные своими изображениями виноградной лозы, и многие другие.

<sup>32</sup> Псевдоним Тханын, род. в 1541 году.

<sup>33</sup> См.: Слово о живописи из сада с горчичное зерно. Перев. и коммент. Завадской Е. В. М., 1969, с. 190—197.

<sup>34</sup> Псевдоним Наон, 1578—1608.

<sup>35</sup> Псевдоним Сольгок, род. в 1566 году.

<sup>36</sup> Псевдоним Чханган, 1595—1668.

<sup>37</sup> Псевдоним Ходжу, род. в 1581 году.

<sup>38</sup> В Музее корейского изобразительного искусства в Пхеньяне хранится несколько его произведений, показывающих, что Ли Джин был тонким колористом и умело передавал различной интенсивностью цвета воздушную среду.

<sup>39</sup> Псевдоним Тхвечхон. Его альбомные листы хранятся в Музее корейского изобразительного искусства в Пхеньяне.

<sup>40</sup> Псевдоним Ендам, 1600—1649.

<sup>41</sup> В 1636 и 1643 годах Ким Мёнгук посетил с миссией Японию, где заслужил большую популярность как «мастер одного штриха» в эскизной живописи тушью, которой Ким Мёнгук украшал альбомы и веера японской знати.

<sup>42</sup> Это произведение хранится в Национальном музее Кореи в Сеуле.

<sup>43</sup> Музей корейского изобразительного искусства, Пхеньян.

<sup>44</sup> *Mc Sine E.* Op. cit., p. 214.

<sup>45</sup> Псевдоним Конджэ, даты жизни — 1668—ок. 1730.

<sup>46</sup> См.: Тягай Г. Д. Общественная мысль Кореи в эпоху позднего феодализма. М., 1971, с. 32.

<sup>47</sup> Псевдоним Кёмджэ, 1676—1759.



- <sup>48</sup> Скучные сведения, сохранившиеся о его жизни, сообщают, что Чон Сон был сыном старых, бедных родителей и только благодаря своему исключительно таланту смог достигнуть высокого положения в Тохвасо и получить почетную должность хёнгам (начальник уезда).
- <sup>49</sup> Находится в Пхеньяне в Музее корейского изобразительного искусства.
- <sup>50</sup> Сохранились небольшие альбомные листы (22 × 15 см) «Весна» и «Лето», написанные тушью, где хорошо раскрыта специфика каждого времени года: и светлый ликующий день весны с молодой листвой деревьев, выступающих на фоне дымки тумана, и знойный день лета с густыми кронами деревьев среди камней у подножия поросшей лесом горы.
- <sup>51</sup> Пхеньян, Музей корейского изобразительного искусства.
- <sup>52</sup> Выполнено в 1751 году, когда художнику исполнилось семьдесят пять лет.
- <sup>53</sup> Пхеньян, Музей корейского изобразительного искусства. Пейзаж написан в 1752 году, в последние годы жизни художника, когда мастерство его кисти достигло особой силы. Эта небольшая композиция (31,8 × 42,3 см) лаконично написана мягкими размытыми туши и выразительными линиями отдельных деталей.
- <sup>54</sup> Псевдоним Хёнджэ, 1707—1769, известный анималист и пейзажист, родившийся в Чхонсоне в семье ученого.
- <sup>55</sup> Сеул, собрание Чон Хёнпхия.
- <sup>56</sup> Пхеньян, Музей корейского изобразительного искусства.
- <sup>57</sup> Псевдоним Хваджэ, 1695—ок. 1750, родился на юге страны, в Миряне.
- <sup>58</sup> Сеул, Музей дворца Токсугун.
- <sup>59</sup> Псевдонимы Сонджэ и Хосёнган. Современники и друзья называли Чхе Бука «чхиль-чхиль» (семь-семь) — седьмым днем седьмого месяца, праздничным днем в Корее, а также за его экстравагантность в жизни и творчестве «сумасшедшим Чхе».
- <sup>60</sup> Псевдоним Намни, 1696—1763.
- <sup>61</sup> 1774 год. Сеул, Музей дворца Токсугун.
- <sup>62</sup> Сеул, Музей дворца Токсугун.
- <sup>63</sup> Пхеньян, Музей корейского изобразительного искусства.
- <sup>64</sup> Псевдоним Кынджэ, 1754—1822.
- <sup>65</sup> Псевдоним Чховон, 1758—ок. 1824.
- <sup>66</sup> Псевдоним Ючхун, 1745—1821.
- <sup>67</sup> Горизонтальный свиток (8,80 см длиной и 44,5 см шириной) хранится в Сеуле в Музее дворца Токсугун.
- <sup>68</sup> Сеул, Национальный музей Кореи.
- <sup>69</sup> Пхеньян, Музей корейского изобразительного искусства.
- <sup>70</sup> Это произведение, хранящееся в Музее корейского изобразительного искусства в Пхеньяне, написанное тушью на бумаге, очень живописно благодаря тонкой градации тушевых пятен и выразительности линий.
- <sup>71</sup> Псевдоним Тамхон, 1731—1783.
- <sup>72</sup> Псевдоним Хевон, 1758—ок. 1820. Он, как и его отец, был военным, но, увлекаясь живописью, учился у Чон Сона, работал в Тохвасо.
- <sup>73</sup> Сеул, собрание Чон Хёнпхия.
- <sup>74</sup> Не менее интересна композиция «Женская школа» (ил. 186), в которой проявилось ироническое отношение художника к домашнему образованию женщин. Он изобразил учителя и трех девушек, занимающихся на террасе (саранпан), служащей для приема гостей, которая возвышается над садом с лotosовым прудом. Девушки рассеянно слушают учителя, так как в саду в ожидании конца урока находится гость. Темная зелень деревьев, цветы и светлые кофты девушек оживляют картину. В лицах



- и позах всех занимающихся чувствуется напряженность и отсутствие интереса к уроку.
- <sup>75</sup> Псевдоним Танвон, род. в 1760 году, год смерти неизвестен.
- <sup>76</sup> Сохранились сведения, что это был красивый и благородный человек, талантливо работавший в различных жанрах живописи. Вместе со своим учителем Ким Енхваном тридцатилетний Ким Хондо был направлен на остров Цусиму обследовать крепостные укрепления, что также обогатило его творчество.
- <sup>77</sup> Написаны в 1776 году, когда художнику было только семнадцать лет. Популярная для того времени тема решена оригинально. На восьмисторчатой ширме он расположил три группы бессмертных даосских божеств. В левой части изображены две юные женщины: одна несет корзину цветов, а другая — волшебный гриб, обе в пышных одеждах движутся в сопровождении мальчика-слуги, держащего слиток серебра. Позади на расстоянии расположена вторая группа из шести фигур, которую по традиции возглавляет бессмертный в виде ученого, сидящего на осле лицом к хвосту и беседующего с другим опьяневшим бессмертным, держащим кастаньеты и поддерживаемым мальчиком-служкой. Наиболее крупная группа в правой части ширмы состоит из десяти фигур — четырех бессмертных и шести слуг, сопровождающих их. Впереди на осле едет бессмертный со свитком в руках и осеняемый круглым опахалом, которое несет слуга, а позади еще два старика и женщина, окруженные слугами. Персонажи на ширме расположены так, что юные движутся впереди, дальше более зрелые, а позади — старые бессмертные.
- <sup>78</sup> Изображение исполнено для монастыря Енджуса в уезде Хвасон (провинция Кёнги). Ранее Ким Хондо приписывалось известное изображение «Бойцовой собаки», в котором для передачи объемности применена светотень тонкой штриховкой.
- <sup>79</sup> Пхеньян, Музей корейского изобразительного искусства.
- <sup>80</sup> Сеул, собрание Чон Хёнпхия.
- <sup>81</sup> Исполнена художником на тему из жизни китайского ученого Хуань Го (псевдоним Уи, 1074—1138), комментатора классических книг.
- <sup>82</sup> Ким Хондо является также автором альбома «Пейзажи, оживленные персонажами, животными и птицами», показывающего яркую многогранность его дарования.
- <sup>83</sup> Портреты написаны на плотной белой бумаге и по своему характеру близки к известному портрету XVII века Хван Джиджона из музея Сеульского университета.
- <sup>84</sup> Надпись слева сообщает, что моделью для художника послужил: «Ли Доксу, по прозвищу Инно. Председатель (Пхансо) Палаты чинов (Иджо), чиновник второй полной степени, родившийся в год кечхук (1673) и известный под псевдонимом Содан». В «Корейской исторической энциклопедии» Ли Хонджика указано, что Ли Докту (1673—1744) принадлежат «Сочинения Содана» в двенадцати томах. (Перев. надписи и коммент. Л. Р. Концевича, которому автор приносит благодарность за консультации и советы).
- <sup>85</sup> Псевдоним Сочхи, 1809—1892.
- <sup>86</sup> Псевдоним Ирхо, 1811—1888.
- <sup>87</sup> Псевдоним Хивон, род. в 1808 году.
- <sup>88</sup> Псевдоним Овон, 1843—1897. Он родился в бедной семье, рано осиротел и не помнил даже места своего рождения. Из-за постоянной нужды и



- лишений он не мог учиться в школе и, работая у богатого сановника, занимался в свободное время самообразованием. Здесь же он сумел познакомиться с коллекцией корейской и китайской живописи. Юноша стал упорно заниматься живописью и стал талантливым художником, который, несмотря на свое происхождение, был принят в Тохвасо. Достигнув известности, Чан Сынп продолжал испытывать острую нужду в самом необходимом. Чувство возмущения против иностранных агрессоров и феодальной клики, вступившей с ними в сговор, заставило художника примкнуть в 1882 году к народному восстанию, за что он был заключен в тюрьму.
- <sup>89</sup> Хранится в Пхеньяне, в Музее корейского изобразительного искусства. Размер ширмы — 4 м длины, 1 м высоты.
- <sup>90</sup> Находится в Историческом музее в Пхеньяне. Живопись исполнена тушью с тонировкой легкими прозрачными красками.
- <sup>91</sup> Оба свитка хранятся в Музее корейского изобразительного искусства в Пхеньяне.
- <sup>92</sup> Псевдоним Сорин, 1853—1920.
- <sup>93</sup> Стая рыб показана в глубине потока, как бы увиденная художником в толще воды. Чо Сокчин с большим мастерством расположил рыб, плывущих сверху вниз, на узком пространстве вертикального свитка, используя традиционные приемы дальневосточной живописи.
- <sup>94</sup> Псевдоним Кванджэ, 1884—1933.
- <sup>95</sup> Пхеньян, Музей корейского изобразительного искусства.
- <sup>96</sup> Часть рисунков из альбома Кисана (Москва, Государственный музей искусства народов Востока) посвящена бытовому жанру, различным трудовым процессам и развлечениям народа. Многочисленные рисунки исполнены на шелке тушью и красками. Один из альбомов Кисана был издан под названием «*Alte Koreanische Landschaften und Volksleben Bilder*» (Leipzig, 1958).
- <sup>97</sup> В «Летописи правления Седжона» («Седжон силлок», 1418—1450) указывается, что в этот период существовало 136 печей для обжига фарфора и 185 для обжига простой керамики в центральной и южной областях страны. В XV—XVI веках дальнейшее развитие получило производство белого фарфора, который был известен в Корее с XII века.
- <sup>98</sup> Название «пунчхон» является сокращением выражения «пунян чхонсаги», которое можно перевести как «керамический сосуд, покрытый зеленым порошком». См.: *Kim Chewon, Kim Won Yong*. Op. cit., p. 98.
- <sup>99</sup> Сеул, частное собрание.
- <sup>100</sup> Сосуд был обнаружен на месте печей в Корёнсане, где изготавливались лучшие изделия пунчхон, и хранится в Национальном музее в Сеуле.
- <sup>101</sup> Сеул, частная коллекция. Также был найден в Корёнсане.
- <sup>102</sup> Сеул, Музей дворца Токсугун.
- <sup>103</sup> Согласно «Летописи правления Седжона», для двора работали сто тридцать шесть печей, изготавливавших фарфор. Особо высоким качеством отличались белые фарфоровые изделия из правительственных мастерских в Кванджу, на запад от Сеула. Мастера производили их с особой тщательностью, рафинируя оттенки от молочного или белого цвета бумаги до тяжелого голубоватого цвета ртуты и зеленоватой конопли. См.: *Пан Гёнсу*. Фарфор периода Корё и династии Ли. — «Новая Корея», 1957, № 9.



<sup>104</sup> Помимо печей в Кванджу фарфор изготавливали в Янгу (провинция Канвон), Чинджу, Коняне, Хадоне, Кымхэ (провинция Южн. Кёнсан), а также в других местах, богатых каолином и пластичными глинами. Но все же лучшие печи, обжигавшие фарфор, находились в Пунвоне и в районе Кванджу, где они, согласно последним исследованиям, занимали площадь 80 км в длину и 12 км в ширину. В XVIII—XIX веках более пятисот пятидесяти керамистов и чиновников работали в Кванджу. Мастерские располагались по берегам рек, что позволяло транспортировать особо хрупкие изделия водным путем в Сеул.

В «Летописи правления Седжона» указывается, что в XV веке правительственные печи (двести двадцать одна), изготавливавшие фарфор в Кванджу, находились под контролем чиновников; кроме того, там работали и частные печи (См.: *Eliseeff V. Tresors d'art Coréen. Paris, 1961—1962*). В Пунвоне около Кванджу существовало открытое еще в период Корё особое правительственное учреждение Саонвон, ведавшее производством особо изысканных фарфоровых изделий для двора, под контролем которого с весны до осени работали около пятисот гончаров, большое количество художников и множество подсобных мастеров.

<sup>106</sup> В 1464 году кобальт был открыт на юге Кореи, но он был плохо очищенный и при росписи давал лишь бледные оттенки синего цвета. Ввиду дороговизны кобальта часто росписи на фарфоре заменяли подглазурной окисью железа (чхольса). Эта красноватая глина, содержащая закись железа, обжигалась в окисляющей

атмосфере. При этой технике рисунки или предварительно вырезались в фарфоровом тесте и заполнялись краской при помощи кисти или просто рисовались и после обжига получали красивый коричневый оттенок.

<sup>108</sup> *Gompertz G. Ceramic History of the Yi period.* — «Transactions of the Korea Branch of the Royal Asiatic Society», v. 42, 1966, Seoul, p. 3—26.

<sup>107</sup> Первоначально возникли печи в селении Кымсари, на берегу реки Ханган, в районе Кванджу, на месте прежних, которые прославились своим белым фарфором. Для церемоний двора и торжественных пиршеств фарфоровую посуду стали изготавливать также в областях Чхволь и Тоджон, где существовали залежи особо тонкой белой глины. В 1718 году правительственные печи из Кымсари были частично перенесены в Пунвон, в 20 км восточнее Сеула (также в районе Кванджу, центре производства белого фарфора). Массовое производство фарфора в районе Пунвона было организовано в 1752 году, там оно и продолжало существовать до 1883 года.

<sup>108</sup> *Тягай Г. Д.* Указ. соч., с. 33.

<sup>109</sup> *Ванци Ю. В.* Экономическое развитие Кореи XVII—XVIII веков. М., 1968, с. 76.

<sup>110</sup> XVII—XVIII века; высота—36,2 см. Хранится в собрании Музея дворца Токсугун.

<sup>111</sup> Сеул, Национальный музей Кореи.

<sup>112</sup> Сеул, собрание Чон Хёнпхия.

<sup>113</sup> Мастерские лаков существовали на севере и в южной части страны, в уезде Тхончхон (провинция Канвон), где добывали из стволов и ветвей лаковых деревьев естественный лак, окрашивая его в черный, красный и другие цвета.



- 114 Они состояли из нескольких отделений со створками и выдвижных ящиков, в которых хранили не только документы и книги, но иногда и парадную одежду, постельные принадлежности, а также различные вещи домашнего обихода.
- 115 Пхеньян, Музей корейского изобразительного искусства.
- 116 Техника хвагак весьма сложная и по своему характеру близка к работам китайских мастеров из черепаховых щитков, так называемых фуцай. Процессы производства хвагак состоят в приготовлении пластин из рога молодого быка, внутренняя сторона которых используется для росписи. Первоначально рога быка кипятятся в воде или высушиваются на солнце, чтобы извлечь из них костный мозг, после чего при помощи особой стамески внутренняя очищенная поверхность рога постепенно снимается до толщины 2—3 мм и становится прозрачной. Образовавшуюся тонкую поверхность рога вскрывают ножом и распластывают при помощи теплого утюга, после чего производится длительная шлифовка ее наждачной бумагой, древесным углем или тростником. Когда роговая пластинка окончательно подготовлена, то по отполированной стороне рога производится роспись плотными минеральными красками, которые предварительно толкутся вместе с рыбьим клеем и прогреваются на легком огне. Сначала наносят черной краской контуры рисунка, а потом заполняют различные части композиции красками, которые никогда не смешиваются между собой. После окончания росписи роговые пластины наклеивают при помощи рыбьего клея внутренней стороной на деревянную основу изделия, плотно соединяя отдельные части. См.: *Kim Chewon, Kim Won Fong. Op. cit., p. 98.*
- 117 Москва, Государственный музей искусства народов Востока. Высота шкафа—около 1 м.
- 118 Пхеньян, Музей корейского изобразительного искусства.
- 119 Пхеньян, Музей корейского изобразительного искусства.
- 120 В коллекции Государственного музея искусства народов Востока есть много изделий такого рода из серебра, перламутра, эмали, различных пород камня, исполненных в виде цветов, бабочек, плодов или различной формы резных пластинок с ювелирными деталями, на которых изображены мотивы с символической содержательностью.



## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- 1  
СОСУД С ОРНАМЕНТОМ  
Керамика. Период неолита.
- 2  
СОСУД С ГЕОМЕТРИЧЕСКИМ ОРНАМЕНТОМ  
Керамика. Период неолита.
- 3  
ЗЕРКАЛО. ОБРАТНАЯ СТОРОНА  
Бронза III—II вв. до н. э.
- 4  
ЗЕРКАЛО. ОБРАТНАЯ СТОРОНА  
Бронза. III—II вв. до н. э.
- 5  
АГРАФ ДЛЯ ПОЯСА С ИЗОБРАЖЕНИЕМ  
КОНЯ  
Бронза. III—II вв. до н. э.
- 6  
ГРОБНИЦА ПОЛКОВОДЦА  
412 г. Тунгоу.
- 7  
БОГАТЫРЬ  
Роспись Гробницы с тремя камерами.  
Фрагмент. Конец IV—первая половина  
V в.
- 8  
ОХОТНИК  
Роспись Гробницы с танцующими.  
Фрагмент. VI в.
- 9  
ТАНЕЦ  
Роспись Гробницы с танцующими.  
Фрагмент. VI в.
- 10  
ОХОТА В ГОРАХ  
Роспись Гробницы с танцующими.  
Фрагмент. VI в.
- 11  
ТИГР (ПЭКХО) — ХРАНИТЕЛЬ ЗАПАДА  
Роспись Гробницы с тремя камерами.  
Фрагмент. V в.
- 12  
ЧЕРЕПАХА, ОБВИТАЯ ЗМЕЕЙ (ХЕНМУ),—  
ХРАНИТЕЛЬ СЕВЕРА  
Роспись Гробницы четырех духов-  
хранителей. Фрагмент. VI в.
- 13  
ЖАНРОВАЯ СЦЕНА  
Роспись Гробницы с двумя колоннами.  
Фрагмент. VI в.
- 14  
БЕСЕДУЮЩИЕ КРАСАВИЦЫ  
Роспись Гробницы с двумя колоннами.  
Фрагмент. VI в.
- 15  
КРАСНАЯ ПТИЦА (ЧУДЖАК) — ХРАНИТЕЛЬ  
ЮГА  
Роспись Большой гробницы. Фрагмент.  
565 г.
- 16  
КРАСНАЯ ПТИЦА (ЧУДЖАК) — ХРАНИТЕЛЬ  
ЮГА  
Роспись Большой гробницы. Фрагмент.  
565 г.
- 17  
СЦЕНА ПОД ШАТРОМ  
Роспись Гробницы с двумя колоннами.  
Фрагмент. VI в.
- 18  
ПРОЦЕССИЯ  
Роспись Гробницы с двумя колоннами.  
Фрагмент. VI в.



- 19  
ПРОЦЕССИЯ  
Роспись Гробницы с двумя колоннами.  
Фрагмент. VI в.
- 20  
ГОСПОЖА СО СЛУЖАНКАМИ  
Копия росписи Гробницы № 3 в Анаке.  
Фрагмент. IV в. Копия XIX в. Москва,  
Государственный музей искусства на-  
родов Востока.
- 21  
СТАТУЯ БУДДЫ  
Фрагмент. Керамика. V—VI вв.
- 22  
БУДДА АМИТАБХА С ПРЕДСТОЯЩИМИ.  
АЛТАРНАЯ ТРИАДА  
Бронза позолоченная. VI в.
- 23  
ЧАСТЬ КОРОНЫ ПРАВИТЕЛЯ КОГУРЁ  
Бронза позолоченная. Начало VII в.
- 24  
КРУГ-НАЛЕП ДЛЯ КРЫШИ  
Керамика. VI в.
- 25  
КРУГ-НАЛЕП ДЛЯ КРЫШИ  
Керамика. VI в.
- 26  
СТАТУЯ БУДДЫ  
Стеатит. VII в.
- 27  
ПАГОДА МОНАСТЫРЯ ЧОННИМСА  
662 г. Провинция Южн. Чхунчхон.
- 28  
ПАГОДА МОНАСТЫРЯ МИРЫКСА  
Начало VII в. Провинция Сев. Чолла.
- 29  
СТАТУЯ БОДХИСАТТВЫ КВАНЫМ  
(АВАЛОКИТЕШВАРА)  
Бронза позолоченная. VI в. Сеул, На-  
циональный музей Кореи.
- 30  
СТАТУЯ БОДХИСАТТВЫ ИЗ ПУЕ  
Бронза. VI в.
- 31  
СТАТУЯ СОККАМОНИ (БУДДА ШАКЬЯ-  
МУНИ)  
Бронза позолоченная. Вторая половина  
VI в.
- 32  
КИРПИЧ ДЛЯ ОБЛИЦОВКИ С ИЗОБРАЖЕ-  
НИЕМ ПТИЦЫ  
VI в.
- 33  
КИРПИЧ ДЛЯ ОБЛИЦОВКИ С ИЗОБРАЖЕ-  
НИЕМ ЧУДОВИЩА  
VI в.
- 34  
КИРПИЧ ДЛЯ ОБЛИЦОВКИ С ИЗОБРАЖЕ-  
НИЕМ ПЕЙЗАЖА  
VII в.
- 35  
СТАТУЯ КУДАРА-КАННОН  
Дерево, бронза. VII в.
- 36  
СТАТУЯ ГЮСЭ-КАННОН  
Фрагмент. Дерево, бронза позолочен-  
ная. Конец VI в.
- 37  
ПАГОДА МОНАСТЫРЯ ПУНХВАНСА ОКОЛО  
КЕНДЖУ  
634 г.
- 38  
ВХОД В ПАГОДУ С ФИГУРАМИ ЛОКАПАЛ  
Монастырь Пунхванса около Кёнджу.  
634 г.
- 39  
БАШНЯ ЗВЕЗД (ЧХОМСОНДЭ). ДРЕВНЕЙ-  
ШАЯ ОБСЕРВАТОРИЯ ОКОЛО КЕНДЖУ  
632—647 гг.
- 40  
СОЗЕРЦАЮЩИЙ МИРЫК (МАЙТРЕЯ)  
Бронза. VI в. Сеул, Музей дворца Ток-  
сугун.
- 41  
СОЗЕРЦАЮЩИЙ МИРЫК (МАЙТРЕЯ)  
Бронза. VI—VII вв. Сеул, Музей дворца  
Токсугун.
- 42  
СОЗЕРЦАЮЩИЙ МИРЫК (МАЙТРЕЯ)  
Бронза. Начало VII в. Сеул, Музей  
дворца Токсугун.
- 43  
СОЗЕРЦАЮЩИЙ МИРЫК (МАЙТРЕЯ)  
Фрагмент.



- 44  
БУДДА АМИТАБХА С ПРЕДСТОЯЩИМИ  
ОКОЛО КЕНДЖУ  
Камень. Середина VII в.
- 45  
СОСУД С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ЖИВОТНЫХ  
Серая керамика. VI в. Сеул, Националь-  
ный музей Кореи.
- 46  
ВАЗА С ШАРОВИДНЫМ ТУЛОВИМ  
Серая керамика. V—VI вв. Сеул, Музей  
дворца Токсугун.
- 47  
ПОДСТАВКА ДЛЯ СОСУДА  
Серая керамика. V—VI вв.
- 48  
ЧАША НА НОЖКЕ  
Серая керамика. V—VI вв.
- 49  
ПОДСТАВКА ДЛЯ СОСУДА  
Серая керамика. V—VI вв.
- 50  
СОСУД ДЛЯ ВИНА В ВИДЕ ВОИНА НА  
КОНЕ  
Из Гробницы золотых бубенцов. Кера-  
мика. V—VI вв. Сеул, Национальный  
музей Кореи.
- 51  
ПОГРЕВАЛЬНАЯ ФИГУРКА МУЖЧИНЫ  
Керамика. V—VI вв.
- 52  
ЧАША С КРЫШКОЙ  
Керамика. V—VI вв.
- 53  
СВЕТИЛЬНИК  
Из Гробницы золотых бубенцов. Кера-  
мика. V—VI вв.
- 54  
КОРОНА ПРАВИТЕЛЯ ГОСУДАРСТВА  
СИЛЛА  
Из Гробницы золотой короны. Золото.  
VI в. Сеул, Национальный музей Кореи.
- 55  
КОРОНА ПРАВИТЕЛЯ ГОСУДАРСТВА  
СИЛЛА  
Золото. VI в. Сеул, Национальный му-  
зей Кореи.
- 56  
СОСУД В ФОРМЕ ЛАДЫ  
Керамика. V—VI вв.
- 57  
СОСУД С ФИГУРКОЙ ОЛЕНЯ  
Керамика. V—VI вв. Сеул, Музей дворца  
Токсугун.
- 58  
СЕРЬГИ  
Из гробницы Хванори около Кенджу.  
Золото. V—VI вв. Сеул, Национальный  
музей Кореи.
- 59  
ПОЯС ПРАВИТЕЛЯ СИЛЛА  
Из Гробницы золотой короны. Золото,  
нефрит. V—VI вв. Сеул, Национальный  
музей Кореи.
- 60  
ПАГОДА МОНАСТЫРЯ КАМЫНСА  
Около 682 г. Провинция Сев. Кёнсан
- 61  
ПАГОДА В ДЕРЕВНЕ ТХАМНИ  
Вторая половина VII в. Провинция  
Сев. Кёнсан.
- 62  
ПАГОДА В ТХАПЧОННИ  
Вторая половина VIII в. Провинция  
Сев. Чхунчхон.
- 63  
ЛЬВИНАЯ ПАГОДА МОНАСТЫРЯ ХВАОМСА  
Около 754 г. Провинция Южн. Чолла.
- 64  
ПАГОДА МОНАСТЫРЯ ХВАНБОКСА ОКОЛО  
КЕНДЖУ  
VII в.
- 65  
СОККАТХАП. ЗАПАДНАЯ ПАГОДА АН-  
САМБЕЯ ПУЛЬГУКСА В КЕНДЖУ  
Гранит. VIII в.
- 66  
ТАВОТХАП. ВОСТОЧНАЯ ПАГОДА АН-  
САМБЕЯ ПУЛЬГУКСА В КЕНДЖУ  
Гранит. 751 г.
- 67  
ПАРАДНЫЙ ВХОД В МОНАСТЫРЬ ПУЛЬ-  
ГУКСА В КЕНДЖУ  
751 г.



- 68  
ПАГОДА ОКОЛО АНДОНА  
VIII в. Провинция Сев. Кёнсан.
- 69  
ПАГОДА МОНАСТЫРЯ ЧОНХЕСА В КЕНДЖУ  
Гранит. IX в.
- 70  
КАМЕННАЯ ЛЕСТНИЦА ГЛАВНОГО ВХОДА  
МОНАСТЫРЯ ПУЛЬГУКСА В КЕНДЖУ  
751 г.
- 71  
ВХОД В КРУГЛЫЙ ЗАЛ ПЕЩЕРНОГО ХРАМА  
СОККУРАМ ОКОЛО КЕНДЖУ  
Гранит. VIII в.
- 72  
СТАТУЯ БУДДЫ В КРУГЛОМ ЗАЛЕ ПЕЩЕР-  
НОГО ХРАМА СОККУРАМ  
VIII в.
- 73  
ГОЛОВА БОДХИСАТТВЫ КВАНЫМ  
(АВАЛОКИТЕШВАРА)  
VIII в. Гранит. Москва, Государствен-  
ный музей искусства народов Востока.
- 74  
БОЖЕСТВО ПОМЧХОН (БРАХМА)  
Горельеф пещерного храма Соккурам.  
VIII в.
- 75  
БОДХИСАТТВА МУНСУ-ПОСАЛЬ  
(МАНДЖУШРИ)  
Горельеф пещерного храма Соккурам.  
VIII в.
- 76  
БОДХИСАТТВА КВАНЫМ (АВАЛОКИТЕШ-  
ВАРА)  
Горельеф пещерного храма Соккурам.  
VIII в.
- 77  
ЧЕРЕПАХА  
Пьедестал для стелы на могиле Тхэджон  
Мурёльвана около Кёнджу. Гранит.  
661—662 гг.
- 78  
ХРАМОВЫЙ ФОНАРЬ ДВУХ ЛЬВОВ МОНА-  
СТЫРЯ ПОПЧУСА  
Гранит. VII в. Провинция Сев. Чхунчхон.
- 79  
КАМЕННЫЙ ФОНАРЬ МОНАСТЫРЯ ХВАОМСА  
VIII в.
- 80  
ИЗРАЗЕЦ С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ХРАНИТЕЛЯ  
СТРАН СВЕТА — ЛОКАПАЛЫ  
Фрагмент. Глазурованная керамика.  
679 г.
- 81  
ХРАНИТЕЛЬ ЮГА — ПИРЮРИ  
(ВРИДХАКА)  
Фрагмент. Бронза. Около 681 г.
- 82  
ХРАНИТЕЛЬ ВОСТОКА — ТАРАТХА  
(ДХАРСТРА)  
Бронза. Около 681 г.
- 83  
МУЗЫКАНТША-АПСАРА  
Бронза позолоченная. Около 681 г  
Сеул, Национальный музей Кореи.
- 84  
БУДДА АМИТАБХА  
Золото. Около 700 г.
- 85  
БУДДА-ВРАЧЕВАТЕЛЬ (ЯКСА-ВРЭ)  
Бронза позолоченная. Начало VIII в.  
Сеул, Национальный музей Кореи.
- 86  
КРУГ-НАЛЕП ДЛЯ КРЫШИ С ИЗОБРАЖЕ-  
НИЕМ ЛОТОСА  
Начало IX в.
- 87  
КРУГ-НАЛЕП ДЛЯ КРЫШИ С ИЗОБРАЖЕ-  
НИЕМ ЦВЕТКА  
Начало IX в.
- 88  
ЭСТАМПАЖ РИСУНКА С БРОНЗОВОГО  
КОЛОКОЛА VIII ВЕКА.
- 89  
УРНА ПОГРЕВАЛЬНАЯ  
Керамика со штампованным узором,  
зеленая глазурь. VIII в.
- 90  
ПЛИТА ПОЛА ДВОРЦА ИМХЭДЖОН  
В КЕНДЖУ  
Серая керамика. VIII в.
- 91  
КРУГ-НАЛЕП ДЛЯ КРЫШИ С ИЗОБРАЖЕ-  
НИЕМ ЖАБЫ И ЗАЙЦА  
VII—VIII вв. Сеул, Национальный музей  
Кореи.



- 92  
ЧЕРЕПИЦА С ИЗОБРАЖЕНИЕМ МАСКИ  
ЧУДОВИЩА КВИМЕН  
Серая керамика. Начало VIII в.
- 93  
КРОНШТЕЙНЫ-ТУГОНЫ КРЫШИ ПАВИЛЬ-  
ОНА ТЭУНДЖОН  
Монастырь Пульгукса в Кёнджу. 1765 г.
- 94  
ПАВИЛЬОН ТЭУНДЖОН  
Монастырь Пульгукса в Кёнджу. 1765 г.
- 95  
ПАГОДА МОНАСТЫРЯ КЭСИМСА  
1010 г. Провинция Сев. Кёнсан.
- 96  
ПАГОДА МОНАСТЫРЯ КЫМСАНСА  
Гранит. XII в. Провинция Сев. Чолла.
- 97  
ПАГОДА МОНАСТЫРЯ КЕНЧХОНСА  
1348 г. (после реставрации). Сеул, парк  
дворца Кёнбоккун.
- 98  
ПАГОДА МОНАСТЫРЯ ВОЛЬДЖОНСА  
Гранит. XI в. Провинция Канвон.
- 99  
ПАГОДА-СТУПА МОНАСТЫРЯ КОДАЛЬСА  
975 г. Сеул, парк дворца Кёнбоккун.
- 100  
ПАГОДА-СТУПА МОНАСТЫРЯ ЧОНТХОСА  
1017 г. Сеул, парк дворца Кёнбоккун
- 101  
ПАГОДА-СТУПА ХВНМЕТХАППИ МОНАСТЫ-  
РЯ ПОПЧХОНСА  
Гранит. 1085 г. Сеул, парк дворца Кён-  
боккун.
- 102  
ГОЛОВА БУДДЫ  
Железо. X—XI вв.
- 103  
БУДДА-ВРАЧЕВАТЕЛЬ  
Бронза. Вторая половина XIII в.
- 104  
СТАТУЯ БУДДЫ ПАВИЛЬОНА МУРЯНСУ-  
ДЖОН МОНАСТЫРЯ ПУСОКСА  
Дерево, глина, золотой лак. X—XI вв.  
Провинция Сев. Кёнсан.
- 105  
БОДХИСАТТВА МИРЫК-ПОСАЛЬ (МАЙТ-  
РЕЙЯ) МОНАСТЫРЯ КВАНЧХОКСА  
Гранит. 968—1006 гг. Провинция  
Южн. Чхунчхон.
- 106  
ВАЗА ТИПА МЭБЕН С РЕЗНЫМ УЗОРОМ  
Керамика селадон. XII в. Сеул, Музей  
дворца Токсугун.
- 107  
СОСУД «РЫБА-ДРАКОН» ДЛЯ ВИНА  
Керамика селадон. Конец XI—начало  
XII в.
- 108  
ПОДСТАВКА ДЛЯ КИСТЕЙ, УКРАШЕННАЯ  
ГОЛОВАМИ ДРАКОНОВ  
Керамика селадон. Первая половина  
XII в. Сеул, Музей дворца Токсугун.
- 109  
ИЗГОЛОВЬЕ  
Керамика селадон. Первая половина  
XII в. Сеул, Музей дворца Токсугун.
- 110  
КУРИЛЬНИЦА С ФИГУРОЙ ЛЬВА  
Керамика селадон. XII в. Сеул, Нацио-  
нальный музей Кореи.
- 111  
СОСУД ДЛЯ ВИНА В ФОРМЕ МОЛОТКА  
Керамика селадон. XI в. Сеул, Музей  
дворца Токсугун.
- 112  
СОСУД ДЛЯ ВОДЫ, ДОБАВЛЯЕМОЙ  
В ТУШЬ  
Керамика. Первая половина XII в.
- 113  
КУРИЛЬНИЦА С АЖУРНЫМ ШАРОМ  
Керамика селадон. XII в. Сеул, Музей  
дворца Токсугун.
- 114  
СОСУД АЖУРНЫЙ В ВИДЕ ПЛОДА ГРА-  
НАТА  
Керамика селадон. XII в. Москва, Госу-  
дарственный музей искусства народов  
Востока.
- 115  
ВАЗА «ТЫСЯЧА ЖУРАВЛЕЙ» ТИПА МЭБЕН  
Керамика сангам. Конец XII в. Сеул,  
частное собрание.



- 116  
СОСУД АЖУРНЫЙ ДЛЯ ВИНА  
Керамика селадон. XII в.
- 117  
ЧАША С ИНКРУСТАЦИЕЙ  
Керамика. XII в.
- 118  
РИТУАЛЬНЫЙ СОСУД ТИПА КУНДИКА  
Керамика сангам. XII в.
- 119  
ЧАША ДЛЯ ТРАПЕЗЫ  
Керамика сангам. XII в. Москва, Государственный музей искусства народов Востока.
- 120  
СОСУД ДЛЯ ВИНА  
Керамика сангам. XII в. Москва, Государственный музей искусства народов Востока.
- 121  
СОСУД ДЛЯ ВОДЫ  
Керамика сангам. Конец XII в. Сеул, Музей дворца Токсугун.
- 122  
КУВШИН В ФОРМЕ ТЫКВЫ-ГОРЛЯНКИ  
Керамика сангам. Конец XII—начало XIII в.
- 123  
ЧАША ДЛЯ ВИНА  
Керамика селадон с резным узором. XI—XII вв. Сеул, Музей дворца Токсугун.
- 124  
ВАЗА ТИПА МЭБЕН  
Керамика селадон, расписное Корё. XIII в. Москва, Государственный музей искусства народов Востока.
- 125  
ВАЗА ТИПА МЭБЕН  
Керамика сангам. XIII в.
- 126  
БЛЮДО С ЦВЕТОЧНЫМ УЗОРОМ  
Керамика сангам. XII—XIII вв.
- 127  
ЧЕРНАЯ ВАЗА ТИПА МЭБЕН  
Керамика. XIII в. Сеул, Национальный музей Кореи.
- 128  
ВАЗА С РЕЗНЫМ УЗОРОМ  
Керамика селадон. XII в.
- 129  
СОСУД ДЛЯ ВИНА В ФОРМЕ ПЛОДОВ ГРАНАТА  
Керамика селадон. XI—XII вв.
- 130  
ЧАША ДЛЯ ВИНА НА ПОДСТАВКЕ  
Белый фарфор с подглазурным узором. XII—XIII вв. Сеул, Национальный музей Кореи.
- 131  
СОСУД ДЛЯ ВИНА С РЕЗНЫМ УЗОРОМ  
Керамика селадон. XII в.
- 132  
СОСУД ДЛЯ ВИНА  
Керамика селадон с подглазурной росписью. XIV в.
- 133  
ВАЗА ТИПА МЭБЕН  
Керамика селадон с подглазурной росписью. XIII в.
- 134  
БЛЮДО С ПОДГЛАЗУРНЫМ РЕЗНЫМ УЗОРОМ  
Керамика селадон. XI—XII вв.
- 135  
СОСУД ДЛЯ ВИНА  
Керамика сангам. XIV в.
- 136  
МОДЕЛЬ ПАГОДЫ ИЗ МОНАСТЫРЯ СУДЖОНСА  
Позолоченная бронза. XI—XII вв.
- 137  
РИТУАЛЬНЫЙ СОСУД ТИПА КУНДИКА  
Бронза, инкрустация серебром. XI—XII вв.
- 138  
СОСУД ДЛЯ ВИНА  
Позолоченное серебро. XII—XIII вв.
- 139  
ЗЕРКАЛО С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ДРАКОНОВ.  
ОБРАТНАЯ СТОРОНА  
Бронза. XI—XII вв. Москва, Государст-



- венный музей искусства народов Востока.
- 140  
ПОТОЛОК ТРОННОГО ЗАЛА КЫНДЖОНДЖОН ДВОРЦА КЕНБОККУН  
Сеул. 1394—1396 гг.
- 141  
ТРОННЫЙ ПАВИЛЬОН КЫНДЖОНДЖОН ДВОРЦА КЕНБОККУН  
Сеул. 1394—1396 гг.
- 142  
ЮЖНЫЕ ВОРОТА НАМДЭМУН  
Сеул. 1398—1448 гг.
- 143  
ПЕЧНАЯ ТРУБА. ПАРК ДВОРЦА КЕНБОККУН  
Сеул. Камень. XIV в.
- 144  
ПАВИЛЬОН КЕНХВЕРУ ДЛЯ ПИРШЕСТВ ДВОРЦА КЕНБОККУН  
Сеул. 1412 г. (восстановлен в 1870 г.).
- 145  
ПАВИЛЬОН ЧУХАМНУ ДЛЯ ПИРШЕСТВ ДВОРЦА ЧХАНДОККУН  
Сеул. 1405 г.
- 146  
ТРОННЫЙ ПАВИЛЬОН ИНДЖОНДЖОН ДВОРЦА ЧХАНДОККУН  
Сеул. 1405 г.
- 147  
ЗАПРЕТНЫЙ САД ДВОРЦА ЧХАНДОККУН  
Сеул. XIX в.
- 148  
ДОЗОРНАЯ ВАШНЯ ЫЛЬМИЛЬДЭ В ПХЕНЬЯНЕ  
XIV в.
- 149  
ШЕСТИГРАННЫЙ ПАВИЛЬОН МОНАСТЫРЯ ЧАНАНСА В ГОРАХ КЫМГАНСАН  
Начало XVII в.
- 150  
ПАВИЛЬОН МИРЫКЧОН МОНАСТЫРЯ КЫМСАНСА  
1635 г. Провинция Сев. Чолла.
- 151  
ПАВИЛЬОН МОНАСТЫРЯ ХВАОМСА  
1703 г. Провинция Южн. Чолла.
- 152  
МРАМОРНАЯ ПАГОДА МОНАСТЫРЯ ВОНГАКСА.  
1467 г. После реставрации перенесена в Сеул.
- 153  
КАН ХИАН. ЛЕЖАЩИЙ В РАЗДУМЬЕ ПОД ДЕРЕВОМ.  
Б., тушь. XV в. Сеул, Национальный музей Кореи.
- 154  
НЕИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК. ПОРТРЕТ ЧО МАЛЬСЭНА  
Шелк, тушь, краски. XV в.
- 155  
ЛИ СИНХЫМ (КОПИЯ ЧИН ДЖЭХЭ). ПОРТРЕТ ЛИ ХАНВОКА  
Шелк, краски. XVIII в. Пхеньян, Музей корейского изобразительного искусства.
- 156  
ЛИ САНДЖВА. ПРОГУЛКА ПРИ ЛУННОМ СИЯНИИ ПОД СОСНОЙ  
Шелк, тушь. XVI в. Сеул, Музей дворца Токсугун.
- 157  
ЛИ ДЖОН. БАМБУК  
Шелк, тушь, краски. XVI в. Сеул, частное собрание.
- 158  
ЧО СОК. ПТИЦЫ НА ДЕРЕВЕ  
Шелк, тушь. XVII в. Сеул, Музей дворца Токсугун.
- 159  
КИМ СИК. ГОРНЫЙ ПЕЙЗАЖ  
Шелк, тушь, краски. Начало XVII в. Пхеньян, Музей корейского изобразительного искусства.
- 160  
КИМ МЕНГУК. БЕССМЕРТНЫЙ С ЛЕТУЧЕЙ МЫШЬЮ  
Б., тушь. XVII в. Пхеньян, Музей корейского изобразительного искусства.
- 161  
КИМ МЕНГУК. БУДДИЙСКИЙ ПАТРИАРХ ДХАРМА  
Б., тушь. XVII в. Сеул, Национальный музей Кореи.



162

ЛИ МЕНУК. РАЗГОВОР РЫБАКА С ДРОВО-  
СЕКОМБ., тушь, краски. Конец XVII—начало  
XVIII в.

163

ЮН ДУСО. ПИЛИГРИМ

Б., тушь. Начало XVIII в.

164

ЧОН СОН. УЩЕЛЬЕ ТЫСЯЧ ВОДОПАДОВ

Б., тушь, краски. XVIII в.

165

ЧОН СОН. ГОРЫ КЫМГАНСАН (АЛМАЗНЫЕ)

Б., тушь, краски. 1734 г. Сеул, частное  
собрание.

166

ЧОН СОН. ГОРА ИНВАНСАН

Б., тушь, краски. 1751 г. Пхеньян, Музей  
корейского изобразительного искусства.

167

ЧОН СОН. ВОЗВРАЩЕНИЕ В ДОЖДЬ

Б., тушь. 1752 г. Пхеньян, Музей корей-  
ского изобразительного искусства.

168

ЧОН СОН. КАМЕНИСТОЕ ПЛАТО

Б., тушь. 1740-е гг. Пхеньян, Музей ко-  
рейского изобразительного искусства.

169

СИМ САДЖОН. ФАЗАНЫ В ГРАНАТНИКЕ

Шелк, краски. XVIII в. Пхеньян, Музей  
корейского изобразительного искусства.

170

СИМ САДЖОН. ТИГР

Шелк, тушь, краски. XVIII в. Сеул, На-  
циональный музей Кореи.

171

СИМ САДЖОН. ДОЖДАЛИВЫЙ ДЕНЬ

Б., тушь. XVIII в. Сеул, частное собра-  
ние.

172

СИМ САДЖОН. НОЧНАЯ ОСТАНОВКА НА  
РЕКЕБ., тушь. 1747 г. Сеул, Национальный  
музей Кореи.

173

СИМ САДЖОН. БЕССМЕРТНЫЙ С ЖАБОЙ

Шелк, тушь, краски. XVIII в.

174

КИМ ДУРЯН. ГОРЫ И РЕКА ЛУННОЙ НОЧЬЮ

Б., тушь, краски. XVIII в. Сеул, Музей  
дворца Токсугун.

175

ПЕН САНБЕК. КОШКИ И ПТИЦЫ

Шелк, тушь, краски. XVIII в. Сеул, Му-  
зей дворца Токсугун.

176

КИМ ДУРЯН. ПАСТУХ И БЫК

Шелк, краски. XVIII в. Пхеньян, Музей  
корейского изобразительного искусства.

177

КИМ СОКСИН. СЦЕНА НА РЕКЕ ХАНГАН

Шелк, тушь, краски. Начало XIX в.

178

ЛИ ИНМУН. БЕСПРЕДЕЛЬНЫЕ ДАЛИ НА  
РЕКЕФрагмент. Шелк, тушь, краски. Начало  
XIX в. Сеул, Музей дворца Токсугун.

179

ЛИ ИНМУН. БЕСПРЕДЕЛЬНЫЕ ДАЛИ НА  
РЕКЕ

Фрагмент.

180

ЛИ ИНМУН. ПЕЙЗАЖ ЛЮДИ В ЛЕСУ

Б., тушь, краски. Конец XVIII в.

181

ЛИ ИНМУН. В ТЕНИ ДЕРЕВЬЕВ

Б., тушь. Начало XIX в. Пхеньян. Му-  
зей корейского изобразительного ис-  
кусства.

182

СИН ЮНБОК. КОНЦЕРТ В ЛОДКЕ

Б., тушь, краски. Конец XVIII в. Сеул,  
частное собрание.

183

СИН ЮНБОК. МОЛОДАЯ ДЕВУШКА, ПРО-  
ДАЮЩАЯ ВИНО

Шелк, тушь, краски. Конец XVIII в.

184

СИН ЮНБОК. РАЗВЛЕЧЕНИЯ У ВОДЫ

В ДЕНЬ ПРАЗДНИКА ТАНО

Шелк, тушь, краски. Конец XVIII в.

185

СИН ЮНБОК. КОНЦЕРТ

Б., тушь, краски. Конец XVIII—начало  
XIX в.



- 186  
СИН ЮНБОК. ЖЕНСКАЯ ШКОЛА  
Б., тушь, краски. Конец XVIII—начало XIX в.
- 187  
СИН ЮНБОК. ТАНЕЦ С МЕЧАМИ  
Б., тушь, краски. Конец XVIII—начало XIX в.
- 188  
СИН ЮНБОК. ЖЕНСКИЙ ЧАС ВИЗИТА  
Б., тушь, краски. Конец XVIII—начало XIX в.
- 189  
КИМ ХОНДО. БЕССМЕРТНЫЙ, ИГРАЮЩИЙ НА ФЛЕЙТЕ  
Б., тушь. 1780 г.
- 190  
КИМ ХОНДО. ВОЗВРАЩЕНИЕ УИ ДОМОЙ  
Б., тушь, краски. Конец XVIII в.
- 191  
КИМ ХОНДО. БЕССМЕРТНЫЕ ГЕНИИ  
Фрагмент. Б., тушь. Конец XVIII в.
- 192  
КИМ ХОНДО. ВОДОПАД ДЕВЯТИ ДРАКОНОВ  
Шелк, тушь. Конец XVIII в. Пхеньян, Музей корейского изобразительного искусства.
- 193  
КИМ ХОНДО. СКАЛЫ В МОРЕ  
Б., тушь, краски. Конец XVIII в. Сеул, частное собрание.
- 194  
КИМ ХОНДО. КУЗНИЦА  
Б., тушь. Конец XVIII в.
- 195  
КИМ ХОНДО. ТАНЕЦ  
Б., тушь. Конец XVIII в.
- 196  
ЧАН СЫНОП. СЛИВА-МЭХВА  
Фрагмент ширмы. Шелк, тушь. XIX в. Пхеньян, Музей корейского изобразительного искусства.
- 197  
ЛИ ДОН. ДИКИЕ ГУСИ В ЛУННУЮ НОЧЬ  
Шелк, краски. Конец XIX в. Пхеньян, Музей корейского изобразительного искусства.
- 198  
ЧАН СЫНОП. ВОДЯНЫЕ ПТИЦЫ У ПРУДА  
Б., тушь, краски. XIX в.
- 199  
НЕИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК. ПОРТРЕТ ХВАН ДЖИДЖОНА  
Б., тушь. XIX в.
- 200  
КИСАН. ТАНЕЦ. ЛИСТ ИЗ АЛЬБОМА  
Конец XIX в. Шелк, тушь, краски. Москва, Государственный музей искусства народов Востока.
- 201  
НЕИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК. ПОРТРЕТ ЛИ ДОКСУ  
Б., тушь, краски. XVIII в. Москва, Государственный музей искусства народов Востока.
- 202  
НЕИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК. ПОРТРЕТ ЧИНОВНИКА  
Б., тушь, краски. XVIII в. Москва, Государственный музей искусства народов Востока.
- 203  
ЧАША.  
Керамика пунчхон. XV в. Сеул, частное собрание.
- 204  
СОСУД ДЛЯ ХРАНЕНИЯ ПИЩИ  
Керамика пунчхон, подглазурная роспись по ангобу. Конец XV—начало XVI в.
- 205  
СОСУД ДЛЯ ХРАНЕНИЯ ПИЩИ С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ДРАКОНА В ОБЛАКАХ  
Фарфор. XVII—XVIII вв. Сеул, Музей дворца Токсугун.
- 206  
СОСУД ДЛЯ ХРАНЕНИЯ ПИЩИ С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ВИНОГРАДНОЙ ЛОЗЫ  
Фарфор. XVII—XVIII вв. Сеул, Национальный музей Кореи.



207

ВАЗА С ИЗОБРАЖЕНИЕМ МАЛЬЧИКА-РЫБОЛОВА

Фарфор, роспись подглазурным кобальтом. XVII—XVIII вв. Сеул, частное собрание.

208

СОСУД ДЛЯ ВИНА В ФОРМЕ ЧЕРЕПАХИ  
Керамика пунчхон. XV в.

209

СОСУД ДЛЯ ВИНА С ИЗОБРАЖЕНИЕМ РЫБЫ  
Керамика пунчхон. XV в.

210

ТАРЕЛКА С ИЗОБРАЖЕНИЕМ АИСТОВ  
Фарфор. XVIII в. Москва, Государственный музей искусства народов Востока.

211

ВАЗА С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ПТИЦ  
Фарфор. XVIII в. Москва, Государственный музей искусства народов Востока.

212

ШКАФ

Лак с инкрустацией перламутром. XIX в. Москва, Государственный музей искусства народов Востока.

213

ВАЗА С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ПЕЙЗАЖА  
Фарфор. XVIII в. Москва, Государст-

венный музей искусства народов Востока.

214

ШКАФ ДЛЯ КНИГ

Роспись типа хвагак. XIX в.

215

СТОЛИК-ПОДНОС

Лак с инкрустацией перламутром. XIX в. Москва, Государственный музей искусства народов Востока.

216

СТОЛИК ДЛЯ ВАЗЫ

Лак с инкрустацией перламутром. XIX в. Москва, Государственный музей искусства народов Востока.

217

УКРАШЕНИЕ

Лак с инкрустацией перламутром. Начало XIX в. Москва, Государственный музей искусства народов Востока.

#### РИСУНКИ В ТЕКСТЕ

на стр. 19 рис. 1. Гробница с двумя колоннами. V в. Разрез

на стр. 53 рис. 2. Рисунок короны правителя Пэкче.

на стр. 81 рис. 3. Круглый зал храма Соккурам. Разрез.



## БИБЛИОГРАФИЯ

- Абрамов Л. К. Народное зодчество Кореи. — В кн.: Корейское классическое искусство. М., 1972.
- Бичурин И. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. Повествование о восточных иноземцах в 3-х т., т. 2. М.—Л., 1956.
- Вакин Ю. В. Экономическое развитие Кореи XVII—XVIII веков. М., 1968.
- Воробьев М. В. Древняя Корея. М., 1961.
- Глухарева О. Н. Искусство Кореи. — В кн.: Всеобщая история искусства в 6-ти т., т. 2, кн. 2. М., 1961.
- Глухарева О. Н. Архитектура Кореи. — Всеобщая история архитектуры в 10-ти т., т. 1, 9. М., 1970—1971.
- Глухарева О. Н. Искусство Кореи. — В кн.: Искусство стран и народов мира в 4-х т., т. 2. М., 1965.
- Глухарева О. Н. Ювелирные изделия периода Силла. — В кн.: Корейское классическое искусство. М., 1972.
- Глухарева О. Н. Пещерный храм Сокурам. — В кн.: Корейское классическое искусство. М., 1972.
- Глухарева О. Н. Открытие гробницы Такамапудзука. — «Науч. сообщ. Гос. музея искусства народов Востока», 1975. Вып. 8.
- Гомперц Г. Селадон Корё. — В кн.: Корейское классическое искусство. М., 1972.
- Джарылгасинова Р. Ш. Когурёсцы. — Восточно-азиатский этнографический сборник, т. 2. М., 1961.
- Джарылгасинова Р. Ш. Древние когурёсцы. М., 1961.
- Изобразительное искусство Кореи. Альбом. Пхеньян, 1978.
- Ионова Ю. В. Пережитки тотемизма в религиозных обрядах корейцев. — В кн.: Религия и мифология народов Восточной и Южной Азии. М., 1970.
- Ионова Ю. В. Ценное поступление Музея антропологии и этнографии. — Сборник «250 лет Музея антропологии и этнографии». М.—Л., 1964.
- История Кореи. Институт истории Академии наук КНДР, т. 1. М., 1960.
- История Кореи, т. 1. М., 1974.
- Ито Набуо, Миягава Торао, Мавда Тайдзи Ёсидзава Тю. История японского искусства. М., 1965.
- Ким Джин Хи. Архитектура корейского народа. — «Сов. архитектура», 1952, № 2.
- Киреева Л. И. Чон Сон. — «Искусство», 1969, № 4.
- Киреева Л. И. Альбом жанровых сцен Син Юнбока. — Вопр. филологии стран Азии и Африки. [Сборник статей]. Вып. 1. Л., 1971.
- Киреева Л. И. Свиток Чон Сынопа в Лоина. — «Народы Азии и Африки», 1968, № 4.



- Киреева Л. И. Пейзажная живопись (Кёмджэ). — В кн.: Корейское классическое искусство. М., 1972.
- Корейское классическое искусство. Сб. статей. М., 1972.
- Корейская классическая поэзия. М., 1956.
- Корейская живопись. Альбом. Пхеньян, 1957.
- Культурные памятники Кореи. Альбом. Пхеньян, 1957.
- Кюнер Н. В., Дубровина Е. Т. Древний корейский фарфор из коллекции Музея антропологии и этнографии. Сборник Музея антропологии и этнографии. Вып. 15. М.—Л., 1953.
- Ли Чен Вон. Очерки новой истории Кореи. М., 1952.
- Пак М. Н. Очерки ранней истории Кореи. М., 1979.
- Пан Гёнсу. Фарфор периода Корё и династии Ли. — «Новая Корея», 1957, № 9.
- Пак Сандок. Корейский фарфор. — «Новая Корея», 1966, № 5.
- Слово о живописи из сада с горчичное зерно. М., 1969.
- То Ю Хо, Хван Ги Док. Раскопки в Дитап-ли. — «Сов. археология», 1959, № 4.
- Три гробницы в Кансо. Альбом. Пхеньян, 1979.
- Тягай Г. Д. Общественная мысль Кореи в эпоху позднего феодализма. М., 1971.
- Тян Пхе Хеб. Фарфор Корё. — «Новая Корея», 1956, № 7.
- Фрески периода Когурё. Пхеньян, 1957.
- Хан Хен Ир. Достопримечательности Пхеньяна. — «Новая Корея», 1954, № 7.
- Хон Хи Ю. Культура периода династии Ли. — «Новая Корея», 1957.
- Чон Чин Сок, Чон Сон Чхоль, Ким Чхан Вон. История корейской философии. М., 1960.
- Шохов А. Ф. Археология Кореи. Воронеж, 1962.
- Auboyer J., Goepfer A. The oriental world. N. Y., Toronto, 1967.
- Bang Duk Keum. Ancient architecture in Pyongyang. — «Korea», 1959, № 41.
- Chavannes E. Les monuments de l'ancien royaume coréen de Kao-keou-li. — «T'oung Pao». Sér. 2, vol. 9, 1908, № 2.
- David M. Exposition d'art coréen. Quelques notes sur l'histoire et l'art de la Corée. Paris, 1946.
- Eckardt A. Geschichte der koreanische Kunst. Leipzig, 1929.
- Eliseeff V. Tresors d'art coréen. Paris, 1961—1962.
- Forman W., Bařinka J. Koreanische Kunst. Praha, 1962.
- Gompertz G. Ceramic history of the Yi period. — «Transactions of the Korea Branch of the Royal Asiatic Society», vol. 42. Seoul, 1966.
- Gompertz G. Korean pottery and porcelain of the Yi period. N. Y., Washington, 1968.
- Gompertz G. Celadon wares. N. Y., Washington, 1969.
- Gompertz G. Korean celadon. London, 1963.
- Griswold A. B., Kim Ch., Pott Rh. The art of Burma, Korea, Tibet. N. Y., 1964.
- Hobson R. Z. Corean pottery (The Koryo period). — «The Burlington Magazine», 1930, vol. 56, № 325.
- Hobson R. L. Corean wares. — «Catalogue of G. Eumorfopoulos Collection», vol. 6. London, 1928.
- Janata A. Koreanische Malerei. Wien, 1963.
- Junker H. Ki-San. Alte koreanische Bilder. Landschaften und volksleben. Leipzig, 1958.
- Kim Chewon, Gompertz G. History of the ceramic art of Korea. London, 1961.



- Kim Chewon, Kim Won Yong.* Corée 2000 ans de creation artistique. Fribourg, 1966.
- Kim Won Yong, Kwang Soo Yong.* Korean arts and architecture, vol. 1—3.
- Kim Lee L. Chon Son.* A Korean landscape painter. — «Apollo», 1968, № 8.
- Kim Yong Joon. Dan Won. Kim Hondo.* Pyongyang, 1956.
- Korea, its land, people and culture of all ages. Seoul, 1960.
- Korean arts. Painting and sculpture, vol. 1. Seoul, 1956.
- Kümmel O.* Die Kunst Chinas, Japans und Korea. Leipzig, 1929.
- Kurtze G.* Die Baukunst des alten Korea. — «Bildende Kunst», 1963, № 9.
- McCune E.* The arts of Korea. Rutland, Tokyo, 1962.
- Münsterberg H.* Art of the Far East. N. Y., 1968.
- National art Museum. Pyongyang. Korea. Pyongyang, 1964.
- Seiroku Noma.* A History of Japanese sculpture, vol. 2. Tokyo, 1957.
- Selected treasures of the National Museum of Korea. [Album]. Seoul, 1973.
- Swann P. C.* Art of China, Korea and Japan. London, 1963.
- Zimmermann E.* Koreanische Kunst. Hamburg, 1895.
- Ким Воллён.* Хангук мисуль са (История корейского искусства). Сеул, 1968.
- Ким Енджун.* Когурё кобун пёкхва ёнгу (Исследование стених росписей когурёских гробниц). Пхеньян, 1958.
- Ким Енъюн.* Хангук сохва инмён сасо (Словарь корейских каллиграфов и художников). Сеул, 1959.
- Корёса (История Корё), т. 1. Пхеньян, 1959—1960.
- Кочосон мундже ёнгу нонмун чип (Сборник статей по изучению проблем Древнего Чосона). Пхеньян, 1976.
- Ли Ёсон.* Чосон мисуль са квё (Очерки истории корейского искусства). Пхеньян, 1955.
- Ли Ёсон.* Чосон конъе мисуль ёнгу (Исследование прикладного искусства Кореи). Пхеньян, 1957.
- Чосон мухва са (История корейской культуры). Пхеньян, 1977.
- Хангук мисуль очхоннён (5000 лет корейского искусства). Сост. Национальный музей Кореи. Сеул, 1976.
- Хангук мисуль чонджип (Искусство Кореи) в 15-ти т. Сеул, 1973—1975.
- Чосон тхонса (Общая история Кореи), т. 1. Пхеньян, 1977.
- Чосон чонса (Полная история Кореи) в 15-ти т. Пхеньян, 1979—1981.
- Чу Енхон.* Мичхонван мудон (Гробница Мичхон-вана). Пхеньян, 1966.



# УКАЗАТЕЛЬ

- |   |  |   |
|---|--|---|
| Абиджи<br>222   | Будда Вайрочана<br>(Пиросана)<br>90                      | Гробница золотой короны<br>(Кымгванчхон)<br>67 68 54 59                   |
| Авалокитешвара см. Кваным                                       | Будда врачеватель (Якса<br>ёра, Бхаясагуру)<br>89 85 103 | Гробница золотых<br>бубенцов (Кымёнчхон)<br>64—66 53                      |
| Аджва<br>51   | Бхаясагуру см. Будда<br>врачеватель                      | Гробница нарядных туфель<br>(Синнинчхон)<br>222                           |
| Аллеи духов (шэн дао)<br>85                                     |  | Гробница небесного<br>правителя и духа земли<br>(Чхонван чисинчхон)<br>35 |
| Ан Гён<br>161 162 169 231                                       | Ван Гон<br>97 103  | Гробница опадающих<br>лотосов (Салёнхвачхон)<br>23                        |
| Анапчи, пруд в парке<br>55                                      | Вольгванса, пагода<br>монастыря<br>76                    | Гробница с двумя<br>колоннами (Ссанёнчхон)<br>32 34 13 14 17—19           |
| Анхаккун, дворец<br>28  | Вольджонса, пагода<br>монастыря<br>107 97                | Гробница с танцующими<br>(Муёнчхон)<br>25 8—10                            |
| Апсара см. Небесная<br>музыкантша                               | Вольсон, крепость<br>55                                  | Гробница с тремя камерами<br>(Самсильчхон)<br>21 23 7 11                  |
| Архат см. Нахан   | Вонгакса, пагода монастыря<br>155 152                    | Гробница счастливого<br>феникса (Собончхон)<br>68 55                      |
|   | Вриджака (Пирюри)<br>88 81                               | Гробница Такамацудзука<br>45  |
|   | Вань Чжэнь-мин<br>175                                    | Гробница в Хванори<br>58  |
| Бань Гу<br>9  | Гаутама<br>58  | Гробница Хённын<br>110 226  |
| Башня звезд (Чхомсондэ)<br>56 39                                | Гробница Анак № 3<br>38 20                               | Гробница четырех духов-<br>хранителей (Сасинчхон)<br>24 12                |
| Белый тигр (Пёкхо)<br>30 31 11                                  | Гробница борцов<br>(Какчочхон)<br>23                     | Гробница Чоннын<br>110 226  |
| Бодхисаттва<br>60 82 86 115 155 224                             | Гробница великого вана<br>(Тэванчхон)<br>21              |   |
| Большая гробница (Тэмё)<br>29 31 220 14—16                      |  |   |
| Большая пагода диких гусей<br>(Даяньта)<br>77                   |  |   |
| Брахма см. Помчхон  |  |   |
| Будда<br>48 75 82 90 100 112 113 136<br>224 21 26 29 72 102 104 |  |   |
| Будда Амитабха<br>40 41 60 88 89 224 22 44 84                   |  |   |



- Гюсэ-Каннон .  
50 36
- Дай-Ходзодэн  
50
- Даяньта см. Большая пагода  
диких гусей
- Дварапала см. Инван
- Дворец излучающего  
счастья см. Кёнбоккун
- Дворец полной луны  
см. Манвольдэ
- Донтё см. Тамджин
- Дух неба (чхонсин)  
55
- Дхарма  
171
- Дхарстра (Таратха)  
88 82
- Единорог (кирин)  
123
- Енгванджон, павильон  
153
- Ендам, псевд. см. Ким  
Мёнгук
- Енджуса, монастырь  
233
- Енсаджон, павильон  
114
- Енчхун  
222
- Запретный сад (Пивон)  
151 147
- Зеленый дракон (Чхоннён)  
30
- Золотой зал см. Тэунджон
- Ибулланса, монастырь  
40
- Иджэ, псевд. см. Конмин-  
ван
- Иктан, псевд. см. Конмин-  
ван
- Икчэ, псевд. см. Ли Джехён
- Имхэджон, дворец  
55 224 90
- Инван (дварапала)  
82
- Инджонджон (Павильон  
милосердного управления)  
150 146
- Инджэ, псевд. см. Кан Хиан
- Индра см. Чесок
- Инно, прозв. см. Ли Доксу
- Инсараа  
51
- Ирён  
9
- Ирхо, псевд. см. Нам Геу
- Какчочхон см. Гробница  
борцов
- Камынса, монастырь  
75 60
- Камынса, пагода монастыря  
75 88 224
- Кан Хиан  
163 231 153
- Каннон см. Кваным
- Кванджэ, псевд. см. Ли Доён
- Кваннанджон, павильон  
228
- Кванчхокса, монастырь  
226 105
- Кваным (Авалокитешвара),  
бодхисаттва  
49—51 61 82 83 86 115 224  
30 73 76
- Квимён (маска чудовища)  
225 33 92
- Кёмджэ, псевд. см. Чон Сон
- Кёнбоккун (Дворец  
излучающего счастья),  
ансамбль  
107—109 148 150 225 229 230  
98 99 101 140 141 143 144
- Кёндок-ван  
224
- Кёнхверу, павильон  
150 144
- Кёнчхонса, пагода  
монастыря  
107 108 155 98
- Ким Бусик  
9 18 99
- Ким Донхён  
221
- Ким Дурян  
181 182 188 232 74 176
- Ким Дыксин  
181 182 189 232
- Ким Дэсон  
77 80
- Ким Енджун  
192
- Ким Енхван  
180 233
- Ким Мёнгук  
170 171 231 160 161
- Ким Сик  
170 231 159
- Ким Сисып  
145
- Ким Соксин  
182 183 232 177
- Ким Хондо  
181 188—192 194 198 233  
189—195
- Ким Чхунчху см. Тхэджон-  
Мурэль-ван
- Ким Юсин  
86
- Кири см. Единорог
- Кисан  
198 199 234 200
- Когуквон-ван  
36
- Кодальса (Кодарвон),  
пагода монастыря  
108 99
- Кокан Мироку-босацу  
60
- Конджэ, псевд. см. Юн  
Дусо
- Кондо  
50
- Конмин-ван  
110 115 226
- Коңфуций  
18
- Кохын  
44
- Красная птица (чуджак)  
30 15 16
- Крылатый гений (хёнин)  
42
- Кудара-Каннон  
50 35
- Кудара-но-Казанари  
45 51



- Куджу, крепость  
225
- Куинэсон, крепость  
8 20
- Курган № 3 см. Хамудом  
Кымгванчхон см. Гробница  
золотой короны  
Кымнёнчхон см. Гробница  
золотых бубенцов  
Кымсанса, монастырь  
154 150
- Кымсанса, пагода монастыря  
107 96
- Кынджонджон (Павильон  
неустанного управления)  
148 149 140 141
- Кынджэ, псевд. см. Ким  
Дыксин  
Кэсимса, монастырь  
103
- Кэсимса, пагода монастыря  
107 95
- Кюджангак, библиотека  
151
- Ли Ам  
166 231
- Ли Геу  
231
- Ли Джехён  
116
- Ли Джин  
169 170 231
- Ли Джон (XII в.)  
160
- Ли Джон (XVI в.)  
167 168 231 157
- Ли Джон (XVI—XVII вв.)  
168 169 231
- Ли Доён  
198 234 197
- Ли Доксу  
233 201
- Ли Ен  
115
- Ли И  
166 231
- Ли Инмун  
180 183—185 232 178—181
- Ли Мёнук  
172 162
- Ли Санджва  
164 231 156
- Ли Синхым  
231 155
- Ли Сонге (Тхэджо)  
142
- Ли Ханбок  
165 166 155
- Ли Ханчхоль  
194 233
- Ли Хонджик  
233
- Локапала см. Сачхонван
- Львиная пагода (Саритхап)  
76 63
- Ма Юань  
163
- Майтрейя см. Мирык  
Манвольдэ (Дворец полной  
луны)  
102 103
- Манджушри см. Мунсу-  
посаль
- Махастханапрапта  
61 224
- Мёнджонджон (Зал  
аудиенций), павильон  
151
- Мирык (Майтрейя),  
бодхисаттва  
58—60 113 155 40—43
- Мирык-посаль см. Мирык  
Мирыкса, пагода монастыря  
45 46 28
- Мирыкчон, павильон  
154 150
- Мичхон-ван  
36
- Могила полководца  
(Чангунчхон)  
21 6
- Монастырь каменного  
будды см. Сокпульса  
Монастырь хранителей  
четырёх стран света  
см. Сачхонванса  
Монастырь царства будды  
см. Пульгукса  
Мост голубых (Чхонунгё)  
и белых (Пёгунгё) облаков  
77
- Мраморная пагода  
155 152
- Муёнчхон см. Гробница с  
танцующими  
Мунму-ван  
85
- Мунсу-посаль  
(Манджушри), бодхисаттва  
82 83 75
- Мурянсуджон, павильон  
104 105 226 104
- Наксонджэ, жилое строение  
151
- Нам Геу  
194 233
- Намдэун, ворота  
147 142
- Намни, псевд. см. Ким  
Дурян  
Наон, псевд. см. Ли Джон  
(XVI—XVII вв.)  
Нахан (архат)  
82 84 113
- Небесная музыкантша-  
апсара  
90 91 83
- Нюй-ва  
25
- О Моннён  
169 231
- Овон, псевд. см. Чан Сыноп  
Орён см. Рыба-дракон
- Павильон милосердного  
управления  
см. Инджонджон  
Павильон неустанного  
управления  
см. Кынджонджон  
Пагода около Андона  
77 68
- Пагода в деревне Тхамни  
76 61
- Пагода в Тхапчонни  
76 62
- Пагода сокровищ  
см. Таботхап
- Пак Со  
225



- Пак Чегэ  
182
- Паривара см. Чхоллён  
пхальбу синджан
- Парк пагод  
230
- «Пещера будды»  
79
- Пён Санбёк  
180 232 175
- Пивон см. Запретный сад
- Пиросана см. Будда  
Вайрочана
- Пирюри см. Вридхака
- Плывущая над зеленой  
водой см. Пубённу
- Помчхон (Брахма)  
82 74
- Пондокса, монастырь  
75 91
- Понсонхва (бальзамин)  
135 229
- Попкён  
108
- Попчуса, монастырь  
224 78
- Попчхонса, монастырь  
109 101
- Похён (Самантабхадра),  
бодхисаттва  
82
- Пубённу (Плывущая над  
зеленой водой), беседка  
153
- Пульгукса (Монастырь  
царства будды), ансамбль  
75 77 80 90 104 67 69 93 94
- Пунхванса, пагода  
монастыря  
57 37 38
- Пусокса, монастырь  
03 104 114 226 104
- Пэгунгё см. Мост голубых  
и белых облаков
- Пэкка  
51
- Пэкхо см. Белый тигр
- Рыба-дракон (орён)  
  
124 107
- Саёки-но Мурадзи  
48
- Салленхвачхон  
см. Гробница опадающих  
лотосов
- Самантабхадра см. Похён
- Саммё см. Три гробницы
- Самсильчхон см. Гробница  
с тремя камерами
- Саритхап см. Львиная  
пагода
- Сасин  
22 29
- Сасинчхон см. Гробница  
четырех духов-хранителей
- Сачхонван (локапала)  
57 82 87 115 38 80
- Сачхонванса (Монастырь  
четырех хранителей стран  
света)  
224
- Седжон  
161 234 235
- Силлыкса, пагода монастыря  
109 155
- Сим Саджон  
179 180 232 169—173
- Син Саимдан  
166
- Син Юнбок  
181 185—188 232 182—188
- Синнинчхон см. Гробница  
нарядных туфель
- Синхе  
110
- Со Гёндок  
145
- Собончхон см. Гробница  
счастливого феникса
- Совон (частная  
конфуцианская школа)  
157
- Сога-но Инамо  
44
- Согванса, монастырь  
105
- Содан, псевд. см. Ли Доксу
- Соккамони (Шакьямуни)  
40 44 88 160 224 31
- Соккатхап, пагода  
78 65
- Соккурам (Холм с каменной  
пещерой), пещерный храм  
80 84 85 112 113 224 71 72  
74—76 рис. 3
- Сококкан Окура, музей  
141
- Сокпульса (Монастырь  
каменного будды),  
ансамбль  
80
- Сольго  
74
- Сольгок, псевд. см.  
О Моинён
- Сон Джехён  
176
- Сонджо  
165
- Сонджэ, псевд. см. Чхве
- Бук
- Сондок-ван, правительница  
56
- Сондок-ван, правитель  
224
- Сорин, псевд. см.  
Чо Сокчин
- Сочхи, псевд. см. Хо Ю
- Соэ Киль  
227
- Ссанъёнчхон см. Гробница  
с двумя колоннами
- Стан полководца, павильон  
см. Чондэ
- Суджонса, монастырь  
136
- Судокса, монастырь  
103
- Сукчон  
172
- Сундо  
40
- Сунхвару, беседка  
151
- Сыма Цянь  
9
- Сюаньи (собака будды)  
123
- Сюй Цзин  
125 226 227
- Ся Гуй  
163
- Таботхап, пагода  
78 66
- Тайпин (лаожэнь)  
226



- Тамджин (Донтё)  
44 45
- Тамхон, псевд. см. Хон Дэён
- Танвон, псевд. см. Ким Хондо
- Тао Юань-мин  
162
- Таратха см. Дхарстра
- Токсугун, дворец  
40 58 59 64 93 121 128 141  
151 164 165 169 211 228 234  
40—42 46 57 106 108 113 121  
156 158 174 175 205
- Тонмёнгван, гостиница  
156
- Тохвасо (Академия живописи)  
159 162 164 171 172 179 183  
188 189 205 231 232
- Три гробницы (Саммё)  
29 31
- Тханьин, псевд. см. Ли Джон (XVI в.)
- Тхвечхон, псевд. см. Ким Сик
- Тхэджо (Ван Гон)  
227
- Тхэджо см. Ли Сонге
- Тхэджон-Мурёль-ван  
85 77
- Тэванчхон см. Гробница великого вана
- Тёндонмун, ворота  
152
- Тэмё см. Большая гробница
- Тэунджон (Золотой зал), павильон  
77 104 105 225 230 93 94
- Уи, псевд. см. Хуань Го
- Фу-си  
25
- Хакпхо, псевд. см. Ли Санджва
- Хамудом, гробница  
36 37 20
- Хваджэ, псевд. см. Пён Санбёк
- Хван Джиджон  
233 199
- Хван Джипчун  
231
- Хванбокса, пагода монастыря  
88 64
- Хваннёнса, монастырь  
58 74
- Хваомса, монастырь  
76 63 79 151
- Хвэгён, павильон  
103
- Хевон, псевд. см. Син Юнбок
- Хёнджэ, псевд. см. Сим Саджон
- Хёндонджа, псевд. см. Ан Гён
- Хёнин см. Крылатый гений
- Хёнмётхаппи, пагода  
109 101
- Хёнму см. Черепаха, обвитая змеей
- Хёсо-ван  
89
- Хивон, псевд. см. Ли Ханчхоль
- Хидэёси  
56 203 204 210 229
- Хо Ю  
194 233
- Холм с каменной пещерой см. Соккурам
- Ходжу, псевд. см. Ли Джин
- Хон Дэён  
185 232
- Хон Суджу  
231
- Хонбокса, пагода монастыря  
106
- Хорюдзи, ансамбль  
47 51
- Хосэнгван, псевд. см. Чхве Бук
- Храм неба  
156
- Хуань Го  
233 190
- Хубилай  
229
- Хын Хвасан  
153
- Хынванса, монастырь  
103
- Цяньфодун, храм  
27 114
- Чан Сыноп  
195—197 233 234 196 198
- Чананса, монастырь  
103 154 149
- Чангёнвон, парк  
151
- Чангёнгун, дворец  
151
- Чангунчхон см. Могила полководца
- Черепаха, обвитая змеей (Хёнму, Черный воин)  
24 29 30 12
- Чесок (Индра)  
82
- Чжу Си  
100 145
- Чин Джэхэ  
231 155
- Чо Мальсэп  
165 154
- Чо Сок  
169 158
- Чо Сокчин  
198 234
- Чон Доджон  
100
- Чон Сон  
175—179 183 184 188 190 194  
231—232 164—168
- Чон Хёнпхиль  
232 235
- Чонджо  
189
- Чондогун, псевд. см. Ли Ам
- Чондэ (Стан полководца), павильон  
155
- Чоннимса, пагода монастыря  
46 57 27
- Чонтхоса, пагода монастыря  
108 100
- Чонхеса, пагода монастыря  
79 70



- Чосаджон, павильон  
114
- Чуджак см. Красная птица
- Чухамну, павильон  
151 230 145
- Чханган, псевд. см. Чо Сок
- Чхандоккун, дворец  
150 151 230 145-147
- Чхве Бук  
180 232
- Чховон, псевд. см. Ким
- Соксин
- Чхоллён пхальбу синджан  
(Паривара)  
82
- Чхомсондэ см. Башня звезд
- Чхомунса, монастырь  
40
- Чхонван чисинчхон  
см. Гробница небесного  
правителя и духа земли
- Чхоннён см. Зеленый  
дракон
- Чхонсин см. Дух неба
- Чхонунгё см. Мост голубых  
и белых облаков
- Чэн-цэу  
203
- Шакьямуни см. Соккамони
- Шэн дао см. Аллеи духов
- Ыйджон  
122 125
- Ыльмильдэ, беседка  
152 153 148
- Юльгок, псевд. см. Ли И
- Юмэдоно тоин  
50
- Юн Дусо  
172 173 175 231 163
- Юн-лэ  
203
- Ючхун, псевд. см. Ли  
Инмун
- Якса-ёра см. Будда  
врачеватель
- Янджи  
87
- Янъинджон  
см. Кваннанджон



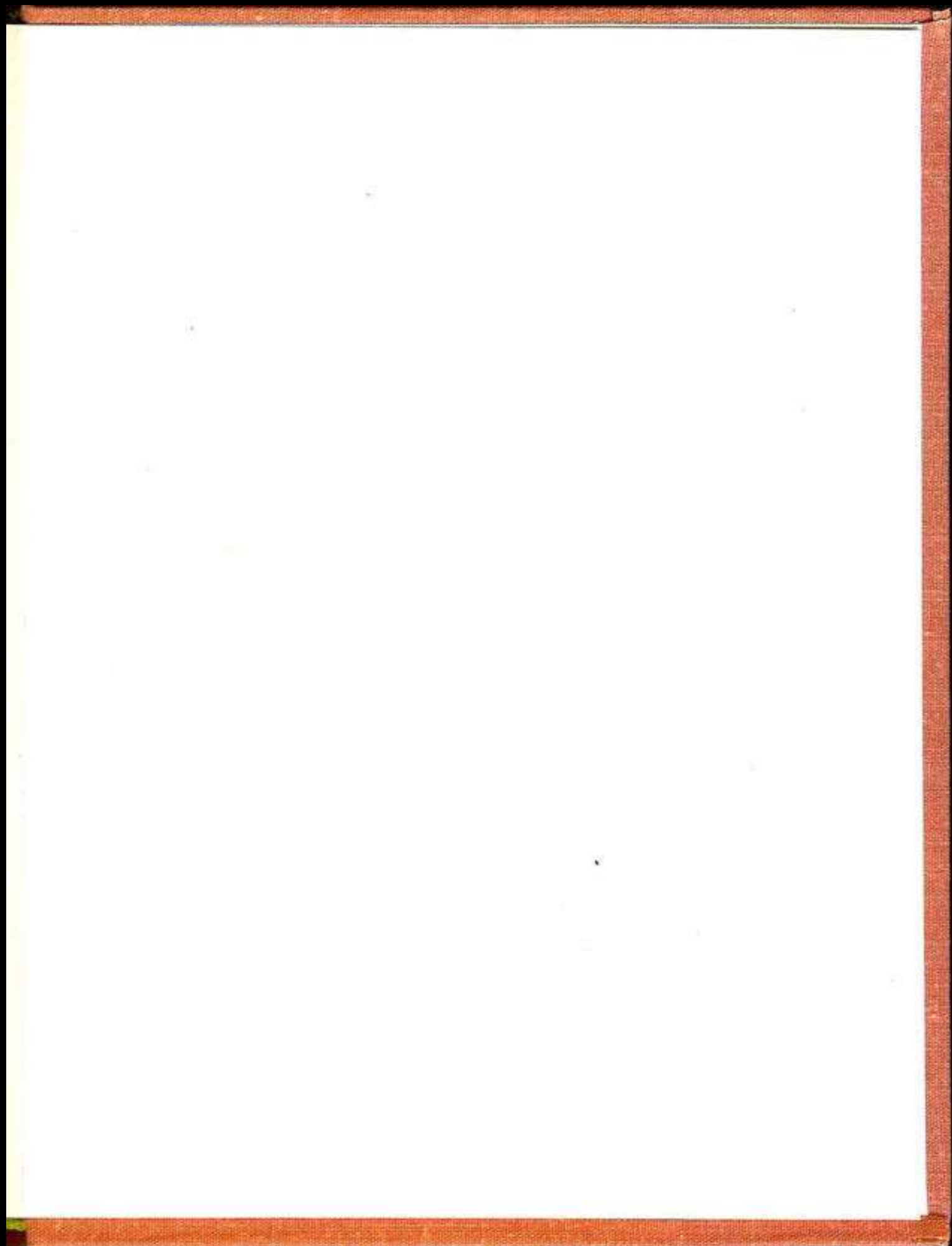
ОЛЬГА НИКОЛАЕВНА ГЛУХАРЕВА

ИСКУССТВО КОРЕИ  
С ДРЕВНЕЙШИХ ВРЕМЕН  
ДО КОНЦА XIX ВЕКА

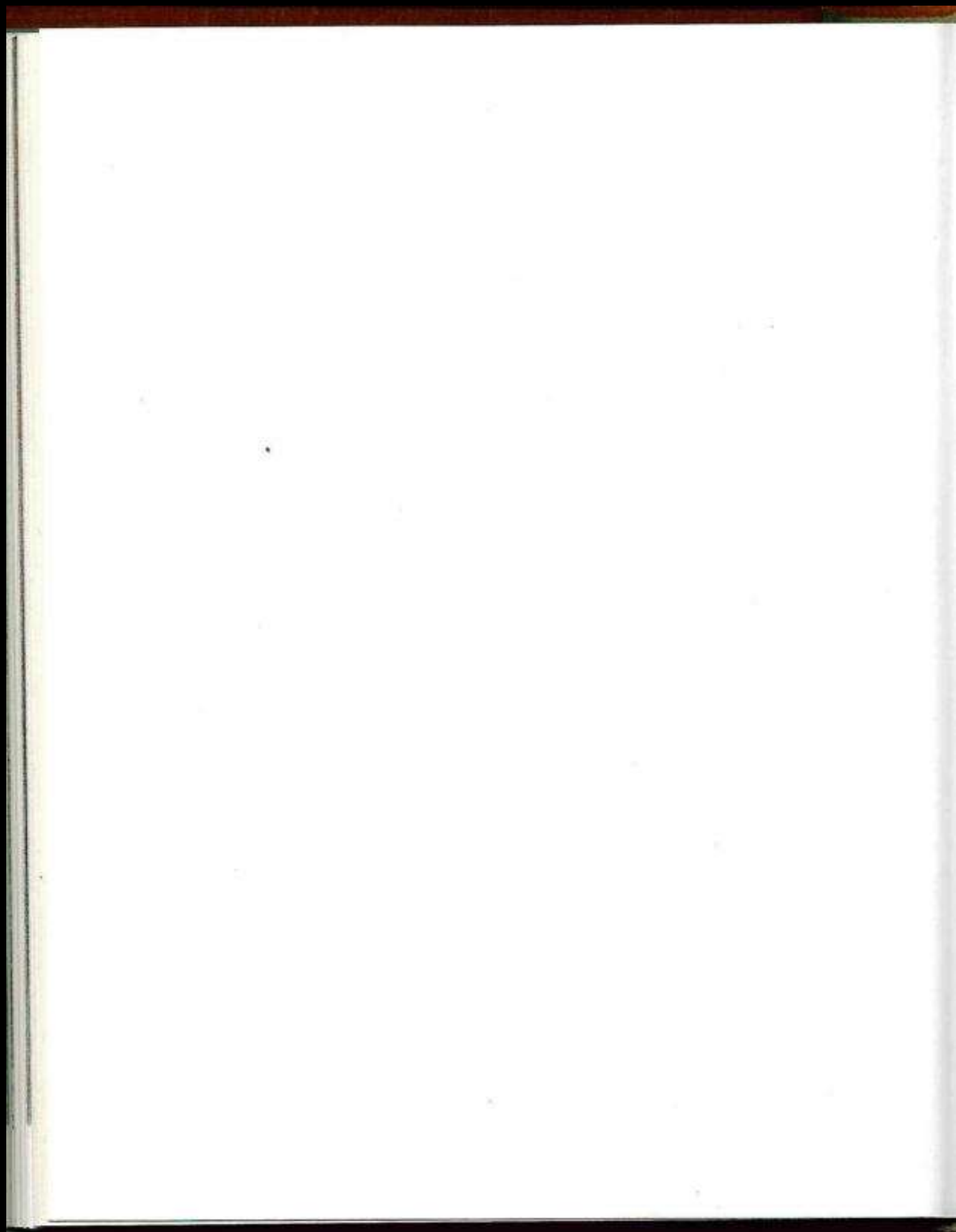
РЕДАКТОР Е. В. НОРИНА  
ХУДОЖНИК А. М. ЮЛИКОВ  
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР А. Б. КОНОПЛЕВ  
ХУДОЖЕСТВЕННО-ТЕХНИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР А. А. СИДОРОВА  
ТЕХНИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР В. У. БОРИСОВА  
КОРРЕКТОРЫ Т. И. ИВАНОВА И Т. М. МЕДВЕДОВСКАЯ  
И.Б. № 795

СДАНО В НАБОР 19.03.80  
ПОДПИСАНО К ПЕЧАТИ 17.09.82. А 10496  
ФОРМАТ ИЗДАНИЯ 70 × 90<sup>1/16</sup>  
БУМАГА ДЛЯ ТЕКСТА ТИПОГРАФСКАЯ № 1  
ДЛЯ ИЛЛЮСТРАЦИЙ МЕЛОВАННАЯ  
ГАРНИТУРА БАННИКОВСКАЯ, ПЕЧАТЬ ВЫСОКАЯ  
УСЛ. ПЕЧ. Л. 33,638. УЧ.-ИЗД. Л. 34,384.  
ИЗД. № 20591. ТИРАЖ 25000 ЭКЗ.  
ЗАКАЗ 5399. ЦЕНА 5 р. 30 к.  
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО», 103009  
МОСКВА, СОВИНОВСКИЙ ПЕР., 3.  
ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ  
ЛЕНИНГРАДСКАЯ ТИПОГРАФИЯ № 3  
ИМЕНИ ИВАНА ФЕДОРОВА  
СОЮЗПОЛИГРАФПРОМА  
ПРИ ГОСУДАРСТВЕННОМ КОМИТЕТЕ СССР  
ПО ДЕЛАМ ИЗДАТЕЛЬСТВ, ПОЛИГРАФИИ  
И КНИЖНОЙ ТОРГОВЛИ. 191126  
ЛЕНИНГРАД, ЗВЕНИГОРОДСКАЯ ул., 11.











Бр. 30к.



