

Искусство
и культура
Кореи

Государственный
музей Востока

The State Museum
of Oriental Art

И.А. Елисеева

Искусство
и культура
Кореи

Путеводитель
по постоянной
экспозиции

I.A. Elisseeva

Art
and Culture
of Korea

Guidebook

Москва

2010

Министерство культуры Российской Федерации
Государственный музей Востока

Рекомендовано к печати редакционно-издательским
советом Государственного музея Востока

Редактор **Н.А. Гожева**
Фотографы **Е.И. Желтов (ГМВ)**
Со Хонган (Республика Корея)
Дизайн
и верстка **Петр Маслов**
Корректор **С.В. Лапина**

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

Книга является очередной в серии путеводителей по постоянной экспозиции Государственного музея Востока и посвящена искусству и культуре Кореи. В кратких вступительных статьях рассказывается об истории формирования коллекции, об основных этапах исторического пути корейской культуры. На примере произведений, включенных в состав постоянной экспозиции, дается характеристика ведущих видов изобразительного искусства и ремесел страны, их идейно-мировоззренческих основ, художественных особенностей. Книга расширяет познания читателя о традиционном укладе жизни корейцев, об их этических нормах и эстетических идеалах. Предназначено широкому кругу читателей, всем интересующимся искусством и культурой Востока.

*Настоящее издание осуществлено при финансовой
поддержке Администрации культурного наследия
(Республика Корея)*

ISBN 978-5-903417-21-6

© Государственный музей Востока

© И.А. Елисеева

содержание

7	Введение
8	История формирования корейской коллекции Государственного музея Востока
12	Искусство и культура Кореи: исторический фон и принципы экспонирования
27	Памятники корейского искусства и культуры в постоянной экспозиции Государственного музея Востока
154	Периодизация корейской истории
155	Рекомендуемая литература
157	Summary



Россия

Китай

КНДР

*Восточное
(Японское) море*

• Пхеньян

• Сеул

Республика
Корея

Желтое море

Япония

Чеджудо

ВВЕДЕНИЕ

История формирования корейской коллекции Государственного музея Востока

Корейская коллекция Государственного музея Востока насчитывает более 600 предметов. Это образцы скульптуры, живописи, керамики, изделия из металла и дерева, лаки, традиционный костюм и украшения. Хранящиеся в Музее произведения рассказывают о верованиях и эстетических идеалах корейского народа, особенностях национального бытового уклада.

Начало формированию коллекции было положено уже в первые годы существования ГМВ, основанного в 1918 году. Однако на раннем этапе собирание корейских вещей шло крайне медленно и бессистемно, от случая к случаю. К тому же в силу малой изученности в тот период корейского искусства многие из тех редких образцов художественной культуры Кореи, что попадали в Музей, записывались в книги поступлений как произведения искусства Китая, и впоследствии им потребовалась правильная атрибуция.

Ряд ценных экспонатов поступил в фонд ГМВ в 1941 году из собрания Музея народов СССР в ходе т. н. межмузейного обмена. Среди них следует выделить парадный доспех военачальника XIX века, женский церемониальный головной убор, украшенную инкрустацией перламутром торцовую панель традиционной подушки. Точное происхождение упомянутых предметов неизвестно. Можно предположить, что они были привезены в Россию русскими учеными

и путешественниками, участниками многочисленных исследовательских экспедиций в Корею, проводившихся с целью систематического изучения этой страны начиная с 1884 года, когда был подписан торговый договор между Россией и Кореей, вплоть до начала русско-японской войны 1904–1905 годов. В организации этих экспедиций значительную роль сыграло Русское географическое общество.

Наиболее существенно корейское собрание Музея пополнилось в 1950-е годы после установления тесных культурных связей между Советским Союзом и Корейской Народно-Демократической Республикой. В 1953 году с выставки подарков И.В. Сталину в ГМВ были переданы несколько великолепных образцов керамики эпохи Корё. В том же году живописная часть коллекции обогатилась свитками конца XVIII – начала XX века, подаренными Музеем северокорейским архитектором Ким Ынсаном.

Весьма «продуктивным» для формирования коллекции стал 1957 год, когда около 200 памятников художественной культуры и предметов традиционного быта Кореи были переданы в дар Музею Министерством культуры КНДР. В их числе имелись керамические и фарфоровые изделия, характеризующие корейское гончарное производство в различные исторические периоды, средневековые бронзовые зеркала, образцы национальной одежды и мебели. В состав формирующегося корейского фонда вошла интересная коллекция украшений XIX – начала XX века, насчитывающая более 70 предметов.

В 1970-е годы для пополнения своей коллекции Музей впервые организовал специальную закупочную

экспедицию на остров Сахалин, в районы, плотно заселенные корейцами. Многие из приобретенных во время этой экспедиции вещей (например, представленное в постоянной экспозиции традиционное одеяние невесты *вонсам*) десятилетиями бережно сохранялись жителями острова как семейные реликвии, напоминая владельцам об их исторической родине.

Новый этап в истории формирования коллекции связан с установлением в 1990 году дипломатических отношений между СССР и Республикой Корея. Благодаря укреплению культурных связей между двумя странами в стенах Музея были устроены несколько персональных и тематических выставок из Южной Кореи. Так, состоявшаяся в 1995 году выставка была посвящена корейскому национальному костюму, и после ее завершения все экспонаты, выполненные руками современных южнокорейских мастеров, были подарены Музею организатором выставки Корейско-Российской женской ассоциацией при Институте традиционного ремесла Республики Корея. После выставки 1997 года, на которой демонстрировались изделия 24 корейских мастеров-керамистов, Музею было передано в дар 36 произведений. Около 50 работ поступили с выставки «Современная корейская каллиграфия», проводившейся в 2005 году и познакомившей посетителей с уникальным направлением в искусстве, в основе которого лежит национальный корейский алфавит *хангыль*. В 2008 году чрезвычайный и полномочный посол Республики Корея в Российской Федерации г-н Ли Гюхён преподнес в дар Музею

образцы церемониальной и повседневной одежды представителей различных социальных слоев традиционного корейского общества.

Процесс формирования музейной коллекции, которая постепенно продолжает расти главным образом за счет безвозмездных поступлений, обусловил особенности ее состава. Хронологически она охватывает довольно значительный период от эпохи раннего средневековья (VI–VII вв.) до современности, однако большинство представленных в коллекции произведений датируется XIX–XX веками. Они занимают разное место в иерархии художественных ценностей – среди них имеются как образцы «высокого искусства», так и утилитарные предметы, представляющие скорее историко-этнографический интерес. Следует отметить, что подобный состав корейского собрания характерен для многих музеев не только России, но и стран Европы и Северной Америки. Объясняется это целым рядом причин. Одна из основных состоит в том, что в ходе драматической истории Кореи, пережившей немало военных вторжений, значительное число памятников ее культуры было безвозвратно утрачено. К тому же искусство этой самобытной страны дальневосточного региона, проводившей вплоть до 80-х годов XIX века политику «закрытых дверей», становится объектом собирательства и изучения на Западе значительно позднее, чем художественное наследие соседних Китая и Японии, и далеко не всем специалистам, антикварам и коллекционерам удалось сразу и по достоинству оценить его национальное своеобразие.

Искусство и культура Кореи: исторический фон и принципы экспонирования

В постоянную экспозицию «Искусство и культура Кореи» вошли лучшие вещи из музейного собрания – свыше 150 произведений, которые знакомят с основными видами изобразительного искусства и художественных ремесел. При дизайнерском решении экспозиции главный акцент ставился на создании образа страны с ее неповторимым колоритом, на выявлении особенностей национального художественного видения. Именно этим целям подчинено оформление зала и экспозиционных витрин: их цветовой строй, включение специально изготовленных решетчатых панелей, типичных для традиционной корейской архитектуры, подбор использованных в дизайне орнаментальных мотивов.

Демонстрируемые памятники дают возможность проследить исторический путь корейской культуры, увидеть ее глубокие корни, осознать, что самобытный характер национального искусства складывался и кристаллизовался под влиянием различных факторов в процессе сложного взаимодействия с соседними культурами. Самые ранние образцы корейской художественной культуры, имеющиеся в музейной коллекции, относятся к периоду, традиционно именуемому эпохой Трех государств (середина I в. до н.э. – конец VII в. н.э.). Из существовавших в то время на территории Корейского полуострова политических образований наибольшего могущества достигли государства Когурё, Пэкче и Силла. Дли-

тельный процесс их становления, согласно современной исторической науке, завершился лишь к IV веку н.э.¹ Когурё занимало север и центральные районы полуострова, Пэкче – его юго-западную часть, Силла – юго-восточную. Богатейшее культурное наследие каждого из этих государств легло в основу фундамента единой культуры корейского народа.

В указанный период Корея благодаря интенсивным и плодотворным внешним контактам, прежде всего с высокоразвитой китайской цивилизацией, активно вовлекается в орбиту мировой культуры, приобщается к творческим достижениям других народов, воспринимая важнейшие мировоззренческие концепции и религиозные идеи, во многом определившие всю ее дальнейшую историю. Из Китая в Когурё, Пэкче и Силла приходят конфуцианство, буддизм, философия даосизма. Одновременно заимствуется китайская иероглифическая письменность, надолго утвердившаяся в качестве официального письменного языка Кореи, перенимаются технические новшества и сложившиеся художественные формы в сфере строительства, изобразительного искусства, различных видов ремесла.

Усвоение иноземных культурных традиций сопровождалось постоянным творческим отбором и переработкой, обнаружившими зрелость эстетического сознания и высокий уровень мастерства зод-

1

Хотя по традиционной хронологии датами основания Силла, Когурё и Пэкче являются соответственно 57, 37 и 18 годы до н.э., начальный период истории этих государств (т. е. первые века новой эры) в настоящее время часто обозначается как эпоха Прото-Трех государств.

чих, скульпторов, живописцев и ремесленников ранних корейских государств, что позволило им не только создать уникальные культурные памятники, но и оказать, в свою очередь, заметное влияние, например, на искусство соседней Японии. Открывающие экспозицию образцы черепицы демонстрируют достижения гончаров государства Когурё (37 г. до н.э. – 668 г. н.э.) и свидетельствуют о детальной продуманности декоративного оформления, к сожалению, не сохранившихся до наших дней архитектурных сооружений той далекой эпохи.

К VII веку обостряется противостояние Когурё, Пэкче и Силла. В ходе ожесточенной борьбы за господство на полуострове они привлекают военные силы Китая, преследовавшего собственные захватнические интересы. В 660 и 668 годах в результате совместных действий китайской империи Тан (618–907) и королевства Силла, заключивших военный союз, пали столицы государств Пэкче и Когурё. К концу 670-х – началу 680-х годов Силла, выступив уже против бывшего союзника, объединяет под своей властью более двух третей полуострова², положив начало формированию единой корейской нации, единого корейского самосознания.

В период Объединенного Силла (конец VII – начало X вв.) наряду с укреплением позиций конфуцианства в сфере государственного управления и политики происходит возвышение буддизма. Приобретая покровительство королевского двора и аристократии, буддизм становится господствующей религией Кореи. Расцвету буддийской архитектуры и изобразительного искусства способствова-

ли активные связи с Китаем, который после восстановления регулярных «даннических миссий» из Силла в Танскую империю официально признает силлаское государство «самым преданным из всех застенных вассалов». О характере стиля буддийской скульптуры времени Объединенного Силла, о поисках корейскими мастерами собственного пластического языка дают представление включенные в экспозицию позолоченные бронзовые фигуры Будды, датирующиеся VIII веком.

К концу IX века власть правителей Силла стала ослабевать и территория государства распалась на многочисленные уделы. Однако постоянная угроза внешних вторжений (с севера – чжурчженей и киданей, с юга – японских пиратов) требовала единства, и в начале X века одним из крупных феодальных правителей Ван Гоном было создано централизованное государство, получившее название Корё. Его столицей стал город Кэгён (современный Кэсон). В период Корё (начало X – конец XIV вв.)³ впервые вся обширная территория Корейского полуострова оказалась под властью одного правящего дома. Само слово «Корея» происходит от названия государства Корё.

2

Территорию Корейского полуострова к северу от реки Тэдонган, северо-восточную Маньчжурью, бассейн реки Сунгари, южную часть бассейна Амура и часть территории современного Приморского края в VIII – начале X века занимало государство Пархэ (кит. Бохай). Вопрос о его культурно-исторической принадлежности до сих пор остается нерешенным: одни исследователи рассматривают историю Пархэ-Бохая как часть китайской истории, другие относят ее к истории «тунгусо-маньчжурских народов». В КНДР и в Республике Корея история этого государства описывается как часть общей истории Кореи.

В новом государстве буддизм сохраняет свое привилегированное положение, оставаясь в основе религиозного сознания корёского общества. Родоначальник династии Ван Гон в своеобразном политическом завещании, названном «Десятиричное наставление» («Хунё сипчо»), подчеркивал, что управлять государством возможно лишь благодаря мистической помощи будд. Среди различных направлений буддизма всё большую популярность приобретает учение школы *сон* (кит. *чань*, яп. *дзэн*), распространявшееся на полуострове начиная с IX века корейскими монахами, вернувшимися на родину после учебы в Китае. Идея *сон*-буддизма о достижении «просветления» путем духовного прозрения, акцент на медитативной практике, приобщении к красоте и гармонии природы для постижения сокровенных истин оказали сильное воздействие на мироощущение и эстетические воззрения корёсцев, получившие непосредственное отражение в искусстве, в частности в произведениях мастеров керамики.

В истории корейской культуры керамика всегда занимала особое место, являясь тем видом искусства, в котором чрезвычайно ярко проявлялись творческие силы народа. Не случайно из всего художественного наследия страны именно керамика, и прежде всего покрытые голубовато-зеленой глазурью селадоны Корё, в первую очередь завоевала признание на Западе. Да и сегодня среди произве-

3

Государство Корё было провозглашено в 918 году, однако старый силлаский королевский двор продолжал существовать вплоть до 935 года.

дений искусства Кореи селадоновые сосуды остаются наиболее известными широкому кругу ценителей дальневосточной культуры, став своего рода олицетворением корейского национального художественного стиля. Ряд образцов корёской селадоновой керамики украшает музейную экспозицию.

Наряду с гончарным ремеслом высокого уровня в государстве Корё достигает производство изделий из бронзы. Свидетельством мастерства художников по металлу служат не только скульптуры, колокола и гонги, отлитые для буддийских храмов, но и изысканно декорированные ритуальные и бытовые сосуды, а также бронзовые зеркала, демонстрирующиеся в экспозиции.

Непоправимый ущерб экономике и культуре Кореи был нанесен монгольским вторжением, начавшемся в 1231 году. Сопrotивление вражескому нашествию продолжалось почти три десятилетия. Завоевателями были разрушены и разграблены города и монастыри, в огне пожаров погибли многие памятники культуры. Сельское хозяйство, торговля, ремесла пришли в упадок. Корёсцам, вынужденным в 1259 году признать вассалитет по отношению к монголам, все же удалось добиться для страны определенной автономии. Корё в отличие от Китая, в котором с 1280 года началось правление монгольской династии Юань, не было формально включено в состав огромной империи монголов, хотя последние активно вмешивались во внутренние дела корейского государства.

Чтобы держать под постоянным контролем корёских *ванов* (государей), юаньские правители ис-

пользовали династийные браки. По установленному ими порядку наследный принц Корё отправлялся в Пекин, где воспитывался в монгольской среде и брал в первые жены юаньскую принцессу. Многие представители корёских правящих верхов годами жили в Китае. В свою очередь, немало выходцев из юаньской империи разными путями попадало в Корё, и, приняв новое подданство, они нередко играли заметную роль в политической и культурной жизни страны.

Результатом интенсивных контактов между двумя государствами явилось проникновение в Корё неоконфуцианства – нового истолкования учения Конфуция ⁴, которое спустя столетие стало господствующей идеологией на полуострове. Этим же контактам Корея обязана введением хлопководства, знакомством с технологией производства пороха. С монгольским влиянием связывают появление в традиционном корейском костюме некоторых новых элементов. В частности, предполагается, что шапочка *чоктури*, закрепившаяся в Корее в составе женского церемониального костюма, восходит к головному убору знатных монголов, называемому *когори*. Обычай носить маленький кинжал *чандо*,

4

Новое истолкование учения Конфуция (551–479 гг. до н.э.) было предложено группой китайских ученых эпохи Сун (960–1278), из которых наиболее известен историк и философ Чжу Си (1130–1200). Неоконфуцианство отличалось включением в конфуцианский контекст буддийско-даосских космологических идей, в социально-политической области отстаивало сильное централизованное государство с независимой от внешней торговли экономикой, приматом земледелия над ремеслом.

по мнению ряда корейских исследователей, также был заимствован из юаньского Китая.

Зависимость Корё от монголов, продлившаяся более столетия, стала серьезным испытанием для страны. Однако Корея сумела сохранить свою национальную культуру и в XIV веке, приступив к преобразованиям в системе землепользования и государственного устройства, вернуть былую самостоятельность. Не последнюю роль в этом сыграло политическое положение в Китае, где в 1368 году к власти на смену монгольской пришла китайская династия, провозгласившая создание государства Мин (1368–1644).

Необходимость организации военных походов для окончательного освобождения от монгольской зависимости и защиты страны от набегов японских морских пиратов обусловила усиление влияния военных. В 1392 году полководец Ли Сонге основал новую династию, которая правила в Корее более 500 лет (1392–1910). После обращения к минской династии как региональному сюзерену было утверждено новое название государства – Чосон (1392–1897)⁵. Столица была перенесена в Ханян, позднее названный Хансон (современный Сеул).

Монополизация политической власти способствовала созданию в XV веке централизованного разветвленного бюрократического аппарата, укреплению военной мощи и международного престижа страны. Упрочение основ государства происходило на фоне утверждения неоконфуцианской идеологии, ставшей главной опорой власти. Поскольку в обновленной форме конфуцианского учения незы-

блемными оставались пять главных ступеней в системе взаимоотношений между людьми, обеспечивавших стабильность общества (государь – подданный, отец – сын, муж – жена, старший – младший, отношения между равными, друзьями), по всей стране активно насаждались нормы поведения, основанные на жесткой государственной, семейной, возрастной иерархии, утверждавшие культ долга и разума. Буддизм, лишившись своего привилегированного статуса, отходит на второй план: над его институтами устанавливается строгий административный контроль, большая часть храмовых земель конфискуется. Тем не менее буддизму удается сохранить немало последователей не только в народной среде, но даже среди представителей королевского двора. Первый век правления новой династии стал временем расцвета науки и культуры. Выдающимся событием явилось изобретение оригинального буквенно-слогового фонетического алфавита, хотя в силу укorenившегося в среде высшего образованного сословия преклонения перед Китаем корейская национальная письменность не получила должного признания вплоть до конца XIX – начала XX века.

Обострение в XVI веке противостояния различных группировок внутри правящего класса отрицательно сказалось на управлении государством и соответственно на степени его защищенности от внеш-

5

В отечественной литературе династию, правившую в Корее с 1392 года по 1910 год, принято называть по фамилии ее основателя – Ли, в то время как южнокорейские авторы обычно именуют ее по названию государства – Чосон.

ней агрессии. Мощнейший удар стране был нанесен так называемой Имджинской войной с Японией (1592–1598), на преодоление последствий которой как в сфере экономики, так и культуры ушло не одно десятилетие. В частности, оказались разрушенными многие керамические печи. В годы войны сотни корейских гончаров вместе с семьями насильственно были переселены в Японию. Им суждено было сыграть значительную роль в развитии искусства керамики соседнего государства. Страна лишилась многих культурных ценностей.

В первой половине XVII века Корея подвергается опустошительным нашествиям маньчжуров. Заключив в 1637 году мир с маньчжурами, Корея признала сюзеренитет маньчжурской династии, позднее (в 1644 г.) установившей свое господство и в Китае. XVII столетие оказалось переломным для всех сфер жизни корейского общества, став рубежом между средневековьем и новым временем. Со второй половины XVII века намечается общий подъем экономики. Использование более производительных технологий в сельском хозяйстве увеличило урожаи, активизировало торговлю, привело к невиданному ранее в корейской истории росту населения, развитию городов. Существенные изменения произошли и в социальной структуре общества, во взаимоотношениях его слоев, подготовив в итоге почву для коренной ломки традиционного уклада в конце XIX столетия.

Процесс постепенного распада сложившейся сословной системы⁶ сказался на положении оправдывавшей ее неоконфуцианской ортодоксии, на-

чавшей терять популярность в борьбе с более либеральными истолкованиями конфуцианства. В XVII–XVIII веках в Корее появляется ряд мыслителей, так называемых представителей реформаторского движения *сирхакпха* («школа реальных знаний»), обосновывавших необходимость радикальных перемен в обществе и структуре власти, выступавших против засилья конфуцианской схоластики, за развитие естественных и точных наук, имевших практическую ценность.

Несмотря на проводившуюся с середины XVII века политику строжайшей изоляции страны от внешнего мира, отчасти обусловленную опасениями новых вторжений, в Корею просачиваются, главным образом через Китай, сведения о западноевропейской науке, технике, философской мысли, искусстве. С конца XVIII века среди обедневшей части привилегированного сословия *янбанов*, а также среди ремесленников, торговцев, крестьян начинает распространяться пришедший из Китая католицизм, привлекавший идеей равенства всех людей перед Богом.

6

*Господствующим было служилое землевладельческое сословие **янбанов**, состоявшее из гражданских и военных чиновников. Большинство населения относилось к лично свободному податному сословию **простолудинов-янгинов** – «добротного люда» (крестьяне, торговцы, ремесленники, мелкие провинциальные чиновники). Между этими сословными группами существовало сословие **чунгинов** («средних людей»), куда входили дети **янбанов** от вторых жен и наложниц. Низшим было сословие «подлого люда» – **чхонмин**, включавшее лично-зависимых **ноби**, а также представителей «низких» профессий (мясников, шаманов, бродячих актеров и др.).*

С середины XIX века европейские державы и США усилили свое давление на Корею, требуя открыть корейские порты для иностранцев. Ослабленная внутренними смутами и крестьянскими восстаниями, Корея в 1876 году вынуждена была подписать первый неравноправный договор с Японией, а в 1880-е годы – такие же договоры с США, Англией, Францией, Россией. Страна превращается сначала в экономическую и политическую периферию мировой капиталистической системы, а затем – в колонию Японии. В годы японского колониального господства (1910–1945) происходят насильственная «японизированная» модернизация корейского общества, смена системы ценностей, разрушение старой модели мира и формирование новой.

Наиболее значительный раздел музейной экспозиции в силу особенностей состава коллекции отведен культуре позднего периода правления династии Ли (Чосон). Она представлена широким разнообразием видов и форм, характеризующих многие стороны жизни, бытового уклада, художественной практики традиционной Кореи накануне ее вступления в современную эпоху.

В государстве Чосон среди изобразительных искусств на первое место выдвинулась живопись светского характера, поскольку утверждение неоконфуцианства в качестве господствующей идеологии негативно сказалось на прежде процветавшем под покровительством двора и аристократии буддийском искусстве. Демонстрирующиеся в экспозиции Музея работы, созданные корейскими художниками в период со второй половины XVIII до середины XX

века, знакомят с различными жанрами национальной живописи, раскрывая, с одной стороны, ее неповторимые самобытные черты, а с другой – свидетельствуя об интенсивных художественных связях между родственными культурами стран дальневосточного региона. Альбомные листы художника Ким Джунгына (конец XIX в.) как бы открывают окно в мир старой Кореи, давая возможность увидеть типичные сценки из жизни ее обитателей.

В системе декоративно-прикладных искусств главенствующие позиции по-прежнему занимает керамика, в которой ярко реализуются новые эстетические устремления времени, обусловившие доминирующее развитие т. н. белого фарфора и расцвет национальной школы росписи гончарных изделий с присущими ей характерными формально-стилевыми приемами в решении декоративных задач и построении художественного образа.

Раздел экспозиции, в который включены образцы мебели, костюмы, ювелирные украшения, лаки, построен так, чтобы дать представление об уникальном ансамбле предметного мира Кореи XIX – начала XX века, показать взаимосвязь эстетических идеалов народа и традиционного стиля жизни. Условное членение раздела на две части – мужскую и женскую – призвано подчеркнуть четкую семейную иерархию, разграничение прав и обязанностей мужчин и женщин на основе принятых в чосонском обществе конфуцианских нормативных правил. Весь импульс жизни, все личностные желания мужской части социальных верхов, как правило, концентрировались на чиновничьей служеб-

ной карьере и на утверждении морального и ученого авторитета в обществе. И то и другое в государстве Чосон было неразрывно связано с усвоением конфуцианского культурного комплекса. Женщине отводилась роль хранительницы домашнего очага, заботящейся о благополучии членов семьи и воспитании детей. В среде обитательниц женских покоев, расположенных во внутренней части дома, находили прибежище те популярные верования и культы, связанные с народными формами буддизма, религиозным даосизмом, шаманизмом, которые оказались вытесненными из публичной сферы жизни неоконфуцианством, проявлявшим, особенно на первых порах, нетерпимость к любому инакомыслию. В частности, при всем высокомерно-пренебрежительном отношении образованных конфуцианских мужей к шаманским ритуалам последние продолжали играть значительную роль в домашней религиозной обрядности корейцев всех слоев. Женщины осуществляли посредническую функцию между официальной традицией чосонской культуры и ее фольклорной стороной.

Ансамблевый принцип экспонирования произведений различных видов прикладного искусства позволяет выявить объединяющие их важнейшие черты национального художественно-эстетического мышления: утверждение главенства природного начала, устойчивое сопряжение внешней неприязнательности и внутренней духовной наполненности, тонкое чувство меры и пропорциональных соотношений, обостренное ощущение выразительности простой функциональной формы, подчер-

книжное внимание к линейному рисунку, любовь к белому цвету (жителей Корейского полуострова даже называли «нацией, одетой в белое») и одновременно приверженность к яркой пятицветной палитре, связанной с воспринятой из Китая древней космологической системой.

Представленная в зале живописная работа известного северокорейского художника Ким Ёнджуна (1904–1967), на которой изображена девушка, исполняющая старинный танец *сынму* («танец монаха»), как бы перекидывает мостик в эпоху, когда территория полуострова вновь оказалась разделенной, на этот раз между двумя государствами – Республикой Корея и Корейской Народно-Демократической Республикой. Каждое из этих государств выбирает свои пути сохранения и развития национальных культурных традиций.

Реализация замысла новой постоянной экспозиции «Искусство и культура Кореи» оказалась возможной благодаря поддержке Корейского фонда. Большая помощь во время работы над проектом была оказана присланным по инициативе фонда консультантом из Республики Корея, научным сотрудником Национального музея Кореи д-ром Ли Джеджон.

Автор настоящей публикации выражает глубокую благодарность всем сотрудникам научно-исследовательского Отдела искусства народов Дальнего Востока, Юго-Восточной Азии и Океании Государственного музея Востока за советы и замечания, высказанные при обсуждении текста путеводителя. Автор также искренне признателен ведущему научному сотруднику Института востоковедения РАН Л.Р. Концевичу за уточнение русской транслитерации корейских терминов. В процессе подготовки путеводителя ценные профессиональные консультации были даны реставраторами музея Ю.С. Березиным, Т.И. Бурлуцкой, Л.М. Рыбаковой, В.Л. Филатовым.

памятники
корейского
искусства
и культуры
в постоянной
экспозиции
Государственного
музея Востока

ШИРОКОЕ строительство дворцов, храмовых и погребальных комплексов, развернувшееся в ранних корейских государствах Когурё, Пэкче и Силла, содействовало развитию гончарного ремесла, поскольку для покрытия кровель архитектурных строений применялась обожженная при высокой температуре черепица. Некоторые ее виды богато орнаментировались. В рельефном декоре полуцилиндрической концевой черепицы *сумаксэ* доминирующим стал мотив лотоса – одного из символов буддизма, проникшего в Корею из Китая в конце IV века. Композиции, созданные на основе мотива лотоса мастерами каждого из трех названных государств, имеют характерные местные черты. *Сумаксэ* из музейной коллекции представляют собой типичные образцы когурёской черепицы VI–VII веков.

Когурё раньше своих соседей осваивает технику изготовления кровельной черепицы, которая становится известной на Корейском полуострове на рубеже II–I веков до н.э. благодаря знакомству с культурными традициями жителей округа Лолан (кор. Наннан)⁷. После переноса в 427 году столицы государства с берегов реки Амноккан к югу в район современного Пхеньяна (ныне – столица КНДР) производство этого вида гончарной продукции достигает в Когурё своего расцвета. На когурёских черепицах лепестки лотоса имеют заостренные миндалевидные или килевидные очертания. На раннем этапе преобладали композиции, в которых круглая торцовая поверхность *сумаксэ* делилась на сектора линиями, радиально расходящимися от полу-



Ил. 1

Концевая черепица

сумаксэ

VI–VII вв. Государство Когурё

Обожженная глина,

штамповка

Дм 14,8 см

Инв. № 11690 I

Pl. 1

**Roof-end tile *sumaksae* with
stamped design**

6th – 7th century

Goguryeo Kingdom

Earthenware

D. 14,8 cm

Inv. no. 11690 I



Ил. 2

Концевая черепица

сумаксэ

VI–VII вв. Государство

Когурё

Обожжённая глина,
штамповка

Дм 13,5 см

Инв. № 11646 I

Pl. 2

**Roof-end tile *sumaksae* with
stamped design**

6th – 7th century

Goguryeo Kingdom

Earthenware

D. 13,5 cm

Inv. no. 11646 I

сферического возвышения в центре, и в каждый сектор вписывался узкий лепесток. Со второй половины VI века наряду с расширением репертуара используемых декоративных мотивов происходит усложнение орнаментального рисунка сохраняющих популярность лotosовых розеток, которые становятся более многообразными: мастера вводят ярусное построение лепестков, чередуют лепестки разной конфигурации, комбинируют их с изящным мотивом трехлепестковой пальметты, получившим наименование *индонмун* («узор жимолости»). Отгиснутый с помощью штампа рельефный декор когурёских черепиц отличается упругостью крепких, а порой жестковатых линий и форм, как бы заряженных внутренней энергией.

7

Лолан – один из четырех китайских округов, образованных на территории древнего государства, именовавшегося Чосон (в настоящее время его называют Древний Чосон), история которого тесно связана с Корейским полуостровом. Легендарный основатель этого государства Тангун, родившийся в 2333 году до н.э., почитается как «прадодитель корейской нации». Сведения о Древнем Чосоне сохранились в корейских и китайских письменных источниках. Согласно одной из современных теорий, центр государства сначала находился в районе нынешней китайской провинции Ляонин, а затем переместился в северную часть Корейского полуострова, в бассейн реки Тэдонган. В 109 году до н.э. Древний Чосон был завоеван китайским императором У-ди из династии Хань (206 г. до н.э. – 220 г. н.э.). Лолан с центром в районе современного Пхеньяна оказался наиболее жизнеспособным и долговечным из четырех упомянутых округов. Он просуществовал до 313 года, когда его покорило государство Когурё.

История корейской скульптуры неразрывно связана с распространением на полуострове буддизма. Вместе с религиозно-философской доктриной были заимствованы сложившаяся система культовых образов и разработанный иконографический канон. В коллекции Музея представлены характерные образцы буддийской пластики эпохи Объединенного Силла, ставшей временем расцвета буддийского искусства Кореи.

Немалое количество позолоченных бронзовых фигурок персонажей буддийского пантеона, подобных тем, что хранятся в московской коллекции, обнаружено в местах расположения силласких буддийских храмовых комплексов. Вероятно, эта мелкая пластика использовалась монахами для личных медитаций. Выполняла она и votивную функцию, помещаясь вместе с другими реликвиями внутрь каменных пагод. Небольшие размеры скульптур делали их доступными для пере-

Ил. 3

Скульптура Будды

VIII в.

Бронза, литье, золочение

В. 11,8 см

Инв. № 20998 I

Pl. 3

Sculpture of the Buddha

8th century

Gilt bronze

H. 11,8 cm

Inv. no. 20998 I



мещения: они могли сопровождать паломников в их длительных путешествиях. Таким образом, подобная буддийская пластика играла немаловажную роль в процессе передачи иконографических канонов и в обмене художественными идеями.

Скульптура из музейного собрания относится к широко распространенному в эпоху Объединенного Силла иконографическому типу стоящего Будды с жестами *симвуеин* (санскр. *абхайя* – букв. «без страха»), выполняемым правой рукой, и *ёвонин* (санскр. *варада* – «дарующий»), обозначенным левой. Манера драпировки фигуры одеждой и рисунок складок являются примером одной из схем, к которым, судя по сохранившимся памятникам, корейские мастера рассматриваемого периода прибегали чаще всего: монашеская накидка прикрывает оба плеча, грудь наполовину обнажена, на животе имеется ряд параллельно идущих полукруглых складок, на ногах складки образуют симметричную композицию из вытянутых эллипсовидных фигур. Полное округлое лицо Будды, трактовка одеяния, отчетливо обрисовывающего формы тела, восходят к эстетическим нормам, утвердившимся в искусстве Китая эпохи Тан (618–907). Контакты Кореи с танским Китаем, формальным сюзереном Силла, в частности обмена посольскими делегациями, были достаточно регулярными. Многие корейские монахи посещали Китай с целью изучения буддизма. Возвращаясь на родину, они приносили с собой не только священные тексты, но и буддийские культовые предметы. Стилиевая близость скульптуры периода Объединенного Сил-

ла китайским прототипам позволяет все же отметить в ней проявления специфически корейских художественных вкусов. Так, мастера Кореи отдавали предпочтение компактным объемам с значительным пространственным охватом. В их работах пластические формы более сглажены, обобщены, лишены тех тонких нюансов в моделировке, которые сообщают танским образам чувственную полнокровность. В трактовке драпировок ощущается склонность к линейной схематизации с отчетливым выявлением симметрии.

Корейские бронзовые скульптуры небольшого размера, изготовленные в VIII–IX веках, часто имеют на тыльной стороне открытые полости, которые не встречаются в современных им образцах буддийской пластики, созданных мастерами Китая и Японии. Наличие таких полостей связано с местными особенностями технологического процесса отливки статуэток методом «утраченного воска». По одной из версий, корейские ремесленники во многих случаях оставляли незаделанными места удаления распорок, фиксировавших положение песчано-глиняной сердцевины, служившей основой для восковой модели, относительно внешней оболочки литейной формы. Считается, что полости обычно были скрыты прикрепленными к фигурам нимбами, многие из которых не сохранились.



САМЫЕ ранние бронзовые зеркала, обнаруженные на территории Корейского полуострова, датируются 1-м тыс. до н.э. Как и во многих других обществах того времени, зеркала в древних культурах полуострова имели особое ритуально-магическое значение, входили в инструментарий жреца-шамана. Считается, что с их помощью служители культа могли концентрировать в своих руках свет – сакральную энергию космоса – и «управлять» им. Зеркалам приписывали чудодейственную силу отпугивать и изгонять злых духов. С IV века до н.э. утвердился обычай помещать эти предметы в захоронения. Отлитые на полуострове зеркала отличались от привезенных из Китая изделий наличием двух-трех петлевидных ручек на оборотной стороне и характерными геометрическими орнаментами, среди которых одним из наиболее типичных был узор из заштрихованных треугольников, образующих лучеобразную композицию. Во II-I веках до н.э. заметно увеличивается количество привозных китайских зеркал. Они становятся предметами общественного престижа для зарождающейся элиты. Их форме и декоративному оформлению начинают подражать местные ремесленники. Среди археологических находок периодов Трех государств и Объединенного Силла зеркала встречаются редко, а вот эпохой Корё датируется весьма внушительное их количество, что говорит о возрастании популярности этих изделий. Они, как и в древности, являлись частью погребального инвентаря, однако теперь их клали в захоронения представителей различных социальных слоев. При-



Ил. 5

**Зеркало с изображением
пары драконов и
курильницы**

XII–XIII вв.

Бронза, литье

Дм 14,3 см

Инв. № 11653 I

Pl. 5

**Mirror with dragons and
incense-burner design**

12–13 century

Bronze

D. 14,3 cm

Inv. no. 11653 I

менение зеркал не ограничивалось погребальной практикой. Предполагают, например, что образцы, обнаруженные в пагодах на территории буддийских храмовых комплексов, использовались во время церемонии *чиджиндже* – умилостивления духа земли, проводившейся до закладки фундамента сооружения. Примечательно, что в рассматриваемую эпоху зеркала выполняли уже не только ритуально-магическую функцию, но довольно широко распространились в высших слоях общества как предметы повседневного быта. Нередко они становились свадебным подарком.

Сохранившиеся образцы корёских зеркал демонстрируют разнообразие форм и богатство декоративных мотивов. Встречаются круглые, квадратные, многоугольные зеркала, некоторые имеют фестончатый край, другие силуэтом повторяют форму колокола. На их оборотной стороне можно видеть растительный орнамент, изображения драконов, фениксов, попугаев, рыб, сюжетные композиции.

ОДНО из бронзовых зеркал в коллекции Музея относится к типу, получившему название «зеркало с морским судном». На нем изображено плывущее по бурному морю парусное судно с развевающимся вымпелом и людьми на борту. Рядом с ним видна фигура дракона в окружении облаков, а кое-где среди волн на поверхность выплывают гигантские рыбы. Вверху имеются четыре иероглифа, выполненные в архаическом стиле: 煌 丕 昌 天. Надпись можно понять как молитву Небу о счастье и об избавлении от бедствий либо как поиск высшей небесной добродетели.

Однозначно расшифровать содержание представленной сцены сложно. Согласно одной из версий, композиция изображает путешественников, отправившихся в плавание в поисках священных островов-гор – легендарной обители бессмертных. Считалось, что эти горы, самая известная из которых Пэнлай, находятся в Восточном море-океане. Издали они напоминают тучи, а когда люди приближаются к ним, горы уходят под воду. Миф о том, что на этих островах можно раздобыть «эликсир бессмертия», побуждал снаряжать специальные экспедиции, чтобы найти таинственную прекрасную землю. Независимо от трактовки изображенной сцены достаточно вероятным кажется предположение, что «зеркала с морским судном» служили своего рода талисманами, призванными охранять в плавании по морю их хозяев.

До сих пор ответ на вопрос о месте производства бронзовых зеркал, найденных на территории Корейского полуострова и датируемых време-



Ил. 6

**Зеркало с изображением
морского судна**

XII–XIII вв.

Бронза, литье

Дм 15,7 см

Инв. № 11655 I

Pl. 6

**Mirror with a sailing ship
design**

12–13 century

Bronze

D. 15,7 cm

Inv. no. 11655 I

нем Корё, вызывает затруднения. Известно, что в указанный период, охватывающий почти четыре столетия, в Корею попадало много зеркал из Китая эпохи Сун (960–1278), из киданьского государства Ляо (916–1125), из чжурчжэньской империи Цзинь (1115–1234). Привозили зеркала на полуостров и из Японии. Корейские мастера часто копировали чужеземные образцы, изготавливая по ним литейные формы для собственных отливок. Что касается «зеркал с морским судном», то большое их количество было обнаружено при раскопках в провинциях Северо-Восточного Китая. Надписи, выгравированные на бортиках некоторых из этих изделий, позволяют связывать их производство с продукцией мастерских чжурчжэньской империи Цзинь. Исходя из этого рядом исследователей была выдвинута гипотеза о том, что зеркала данного типа, первоначально изготавливавшиеся чжурчжэньскими мастерами, благодаря торговым связям получили большую популярность среди корёских моряков, побудив, в свою очередь, корейских ремесленников отливать копии с чжурчжэньских оригиналов.

ВСЕМИРНУЮ известность приобрели созданные корейскими гончарами в эпоху Корё фарфоровидные изделия из каменной массы, покрытые светло-зеленой, зеленовато-серой или оливковой глазурью, получившей позднее в Европе название «селадоновой». Корейские селадоны (*чхонджа*) привлекают внимание пластической выразительностью форм, совершенством пропорций, спокойной плавностью линий силуэта, изысканными оттенками глазури. Особенно высоко ценилась глазурь с тончайшими нюансами голубовато-зеленого цвета, именуемого в государстве Корё «цветом зимородка». Изготовление селадонов наряду с производством белого фарфора (*пэпча*) является наивысшим достижением корёских гончаров.

Воспевая красоту селадоновой керамики, корейский поэт и ученый Ли Губо (1169–1241) писал: «Вырубка деревьев на топливо печей оголила гору Намсан, и дым от костров затмил солнце. Здесь делают селадоновые сосуды – из каждых десяти выбирают один, ибо у него голубовато-зеленый блеск яшмы. Он чистый и блестящий, как хрусталь, твердый, как камень. Как искусно работают гончары – кажется, что они похитили свой секрет у небес!..»⁸

Возникновение производства селадоновой керамики в Корее исследователи относят к IX – началу X века. Керамические печи, где изготавливались самые ранние образцы, находились в центральной части полуострова, недалеко от столичного города Кэгён, и в юго-западных провинциях Северная и Южная Чолла. Прототипами для корейских сосудов послужили селадоновые изделия Ки-



Ил. 7

Чаша на подставке

XII в.

Каменная масса, селадоновая глазурь, гравировка, штамповка

В. 14,3 см

Инв. № 10172 I

Pl. 7

Cup and stand

12th century

Celadon-glazed stoneware with incised and mold-impressed decoration

H. 14,3 cm

Inv. no. 10172 I

тая, в частности селадоны Юэ-чжоу из китайской юго-восточной провинции Чжэцзян. Это район, с которым Корейский полуостров имел давние морские торговые связи. Предполагают, что мастера с юго-востока Китая могли приезжать в Корею и помогать местным ремесленникам налаживать производство нового типа гончарных изделий. Высокий уровень мастерства и богатые традиции изготовления керамики высокотемпературного обжига позволили мастерам Кореи не только быстро освоить чужой опыт, но и найти собственные варианты пластических решений, обогатить набор технических приемов декорирования селадоновых изделий, получить неповторимые оттенки глазури.

Любовь корёских гончаров к природным мотивам нашла отражение как в декоре сосудов, так и в их формах. Чрезвычайно популярны были чаши в виде цветка лотоса на высоком поддоне. Моделью для них, по-видимому, служили серебряные чаши, изготовлявшиеся как в Корее, так и в Китае. Декоративный узор селадоновой чаши из московского собрания деликатно, подобно муаровому рисунку, проступает под слоем прозрачной серовато-зеленой глазури, сообщая изделию изысканность, но не снижая яркости воплощения философско-символического смысла образа. Лотос олицетворял чистоту и совершенство в буддийском учении, составлявшем идеологическую основу духовной культуры Кореи периода Корё.

8

Цит. по: Гомперту Г. Селадон Корё // Корейское классическое искусство. М., 1972. С. 62-63.

В ЭПОХУ Корё работало около 270 керамических печей, из них порядка 240 были сосредоточены в юго-западной части полуострова – в уездах Канджин (пров. Южная Чолла) и Пуан (пров. Северная Чолла). Отсюда высококачественные селадоны морским путем доставлялись в столичный город Кэгён. Они использовались при дворе и в домах корёской аристократии. Менее совершенные образцы находили своего потребителя в среде провинциальной элиты, в богатевших буддийских монастырях. Период с середины XII века до монгольского вторжения в 1231 году считается временем наивысшего расцвета в истории селадонного производства Кореи. Затем начинается его постепенное угасание.

Для декорирования селадонных изделий корёские мастера применяли разнообразные техники. В XI – первой половине XII века преобладали сосуды с гравированным или резным узором. С конца XI века получили распространение также селадоны, украшенные росписью коричневым красителем с высоким содержанием окиси железа. В отличие от изделий с красивой серовато-зеленой или голубовато-зеленой поливой, получавшейся при восстановительном режиме в гончарной печи, расписные селадоны, обжигавшиеся в окислительной среде, имеют глазурь желтовато-коричневых оттенков. Секрет их притягательности кроется не в колористических достоинствах глазури, а в выразительности рисунка кистью.

Расписные селадоны появились, вероятно, не без влияния производившейся в эпоху Сун (960–1278)



Ил. 8

**Сосуд типа *мабён*
с изображением
хризантемы**

Начало XII в.
Каменная масса,
селадоновая глазурь,
подглазурная роспись
красителем с окисью
железа
В. 24,1 см
Инв. № 10173 I

Pl. 8

***Maebyeong* vase with
chrysanthemum design**

Early 12th century
Celadon-glazed stoneware
with underglaze iron-
painted decoration
H. 24,1 cm
Inv. no. 10173 I

китайской керамики типа *цзычжоу*⁹, однако по своим техническим особенностям и эстетическим качествам они значительно от нее отличаются. Корёские гончары впервые соединили роспись железной краской с покрытием сосудов селадоновой глазурью. В результате их произведения обрели иную тональность: характерный для упомянутой китайской керамики броский контраст темного рисунка и светлого, цвета слоновой кости, фона оказался нивелированным, все стало «звучать» мягче, спокойнее, приглушеннее. Одновременно на смену экспрессивной порывистости, изяществу и непревзойденной легкости росписей сунских мастеров пришли бесхитростная простота, непринужденная естественность.

Среди дошедших до нашего времени корейских расписных селадонов немало сосудов типа *мэбён* (кит. *мэйпин* – «ваза для ветки сливы»), подобных тому, что хранится в коллекции Государственного музея Востока. Некоторые из них были обнаружены с крышками. Это дало основание предположить, что данные сосуды могли служить в Корее для хранения вина. Круглящиеся, чуть рельефные мазки, лежащие на шероховатой поверхности под тонким слоем матовой глазури, завораживают своим небрежно-свободным плавным движением, оттеняя красоту пластики округлых форм сосуда.

9

*Керамика типа цзычжоу
производилась в печах провинций Хэнань, Шаньси, Хэбэй.*

УНИКАЛЬНЫМ изобретением корёских гончаров явилась техника инкрустации селадоновых изделий *сангам*, получившая распространение с середины XII века. На поверхности сосудов по керамическому тесту вырезались узоры, заполнявшиеся разжиженными белой и красновато-коричневой (со значительным количеством железосодержащих примесей) глинами. После обжига изделие покрывалось селадоновой глазурью и обжигалось вторично. Прекрасным примером селадонов с инкрустированным декором может служить сосуд для вина из музейной коллекции. Он демонстрирует глубокое понимание корейскими гончарами сущности взаимодействия формы керамического изделия, фактуры поверхности, цвета глазури, мотива, использованного в декоре, и техники его исполнения. Подобные сосуды в форме дольчатой тыквы (или дыни) получили широкое распространение в быту корёской знати.

Создавая сосуд, мастер обобщил форму природного прообраза, сумев сохранить при этом ощущение ее живой органичности. Изящно изогнутые носик и петлеобразная боковая ручка хорошо «увязаны» с основным объемом и не нарушают выразительной компактности целого. Этому немало способствует завиток в виде бутона лотоса в верхней части ручки, обнаруживающий характерную для национального корейского гончарства любовь к миниатюрной скульптурной детали. Инкрустированный декор своим расположением выявляет тектонику сосуда. Вместе с тем он обладает определенной самостоятельностью, «работая» с фор-



Ил. 9

Сосуд для вина

Конец XII – начало XIII вв.

Каменная масса,
селадоновая глазурь,
инкрустация глинами

В. 20 см

Инв. № 10171 I

Pl. 9

Wine ewer

Late 12th – early 13th
century

Celadon-glazed stoneware
with inlaid decoration

H. 20 cm

Inv. no. 10171 I

мой по принципу контраста: хрупко-подвижного и утяжеленно-устойчивого. Гибкие побеги с головками хризантем легко и свободно поднимаются по дольчатому тулову, создавая впечатление органического роста. Хризантема, ассоциирующаяся в традиционном дальневосточном сознании с осенним сезоном, олицетворяющая постоянство, стойкость, неизменность, являющаяся одним из символов долголетия, принадлежит к излюбленным мотивам корейского искусства. Мастер-керамист преобразовал венчик цветка в графически незамысловатый знак и сделал это в равной мере артистично и безыскусно. Селадоновая глазурь спокойного серовато-зеленого оттенка удачно завершает произведение, главное эстетическое качество которого можно определить как «одухотворенность простоты».

Глядя на это творение рук средневекового корейского мастера, представленное в постоянной экспозиции музея, хочется вспомнить слова Уильяма Хани, одного из западноевропейских исследователей керамики Восточной Азии: «Лучшие корейские керамические изделия не только оригинальны, это самая привлекательная, лишенная аффектации керамика, когда-либо создававшаяся»¹⁰.

10

*Honey W.B. Korean pottery.
L., 1947. p. 167.*

ГЛУБИННЫЕ изменения в духовной жизни корейского общества периода Чосон были связаны в первую очередь с утверждением в качестве государственной идеологии неоконфуцианства. Требования его эстетической программы – скромность, благородство, умеренность, непретенциозность, традиционализм – определяют отныне развитие покровительствуемых королевским двором форм культуры.

Одно из ведущих мест в гончарной продукции эпохи Чосон занял белый фарфор *пэжча*, ставший своего рода символом чосонского конфуцианского общества. Как писал один из представителей интеллектуальной элиты того времени Ли Гюгён (1788–1860): «Величайшее достоинство белого фарфора заключается в его абсолютной чистоте. Любая попытка его украсить лишь нанесла бы ущерб его красоте»¹¹. Лишенные какого-либо декора сосуды строгих, простых форм как нельзя лучше соответствовали атмосфере конфуцианского ритуального действия. Ритуалам придавалось огромное значение в государстве Чосон. Им посвящались многочисленные дискуссии при дворе, составлялось большое количество «справочников» с указаниями, по какому случаю, когда, где и какие ритуалы надлежало проводить. Массивное блюдо на высокой широкой кольцевой ножке может служить типичным примером фарфоровых изделий, использовавшихся наряду с металлической утварью в церемониальных подношениях духам предков, составлявших важнейшую часть обрядовой практики корейцев в рассматриваемый период.



Ил. 10

Ритуальный сосуд и бутылка

XIX в.

Фарфор, глазурь

Дм сосуда 23,1; в. бутылки
25,6 см

Инв. № 11632 I, 11651 I

Pl. 10

Ritual vessel and bottle

19th century

White porcelain

D. of the vessel 23,1. H. of
the bottle 25,6 cm

Inv. no. 11632 I, 11651 I

Недекорированный белый фарфор неизменно присутствовал и в повседневном быту представителей привилегированного сословия *янбанов*, образ мыслей, эстетическое сознание, стиль жизни которых сформировались на основе конфуцианских идеалов. Надо отметить, что в Корее периода Чосон ортодоксальное неоконфуцианство было гораздо более значимым для социальной идентификации правящих верхов, нежели в соседних странах. Все нормы и правила конфуцианского этикета соблюдались здесь с такой скрупулезной педантичностью, что это отмечалось даже китайцами, называвшими Корею «восточной страной учтивости». Покрытая тонким слоем блестящей прозрачной глазури бутылка прекрасно демонстрирует аскетическую строгость вкусов чосонских «людей культуры», основополагающими жизненными принципами которых были самоконтроль, «вращивание воли», обуздание тщеславия, концентрация на духовных ценностях.

11

Цит. по: Portal J. Korea.

Art and Archaeology. L., 2000, p. 140.

НАЧИНАЯ со второй половины XVIII века наряду с ростом ремесла, свободного от жесткого государственного контроля, и территориальным расширением керамического производства увеличивается круг потребителей фарфоровой продукции. Появляется немало разбогатевших простолюдинов, копировавших стиль жизни верхов и тративших на это значительные средства. Возникают магазины керамики, управлявшиеся крупными торговцами-предпринимателями. Последние не только скупают готовую продукцию, но и осуществляют финансирование керамического производства. Даже в государственных печах разрешено теперь создавать изделия для сбыта на рынке. Вкусы новых потребителей не могли не сказаться на ассортименте выпускаемых изделий. Они становятся более разнообразными, в них обнаруживается тенденция к усилению декоративного начала. Свою роль в намечавшемся изменении критериев красоты определенно сыграл и возросший интерес к культуре китайской империи Цин (1644–1911), а также снижение в начале XIX века авторитета ортодоксального конфуцианства.

Среди образцов белого фарфора увеличивается доля сосудов с рельефным и ажурно-прорезным декором. По аналогии с китайскими изделиями печей Дэхуа (пров. Фуцзянь) выполнен набор – чаша с блюдцем – с изображением цветущей дикой сливы *мэхва* (кит. *мэйхуа*). Свечение белоснежного фарфора, холодная чистота глазури с легким голубоватым оттеком изящно подчеркивают образную суть популярного в искусстве Дальнего Востока де-



коративного мотива, ассоциировавшегося с ранней весной, когда на обнаженных ветвях дерева распускаются нежные цветы.

Ил. 11

Чаша с блюдцем

XIX в.

Фарфор, глазурь, резьба

Дм 11; 11,9 см

Инв. № 305 I, 306 I

Pl. 11

Cup and saucer

19th century

White porcelain with carved
decoration

D. 11; 11,9 cm

Inv. nos. 305 I, 306 I

период Чосон становится временем расцвета искусства декоративной росписи фарфора. В Корее предпочтение было отдано монохромным рисункам, нанесенным в технике подглазурной росписи кобальтом, либо темно-коричневым красителем с окисью железа, либо медной красной.

Бело-голубые сосуды с росписью кобальтом (*чхонхва пэпча*) едва ли не самый популярный вид корейского расписного фарфора. Согласно историческим письменным источникам и результатам археологических раскопок, начало их производства в Корее относится к середине XV века. За образец были взяты китайские изделия позднего периода династии Юань (1280–1368) и ранней династии Мин (1368–1644). Из Китая привозили и кобальт. Он являлся весьма дорогостоящим материалом, и первоначально фарфор с росписью кобальтом предназначался исключительно для государева двора. Поиски местных месторождений увенчались успехом в 60-е годы XV века, однако корейский минерал из-за особого химического состава обретал в росписях грязновато-темный цвет, поэтому мастера продолжали использовать преимущественно привозной кобальт.

Ведущим центром производства высококачественного фарфора в период Чосон стали государственные печи, основанные во второй половине XV века неподалеку от столицы Ханян (современный Сеул) в уезде Кванджу провинции Кёнги. Сюда для росписи керамических изделий нередко направляли придворных художников, принадлежавших к специальному ведомству по делам живописи Тохваон¹².

Среди фарфоровой продукции XVIII–XIX веков встречаются большие сосуды с шарообразным туловом, зауженным в нижней части, и широким невысоким горлом. На них изображены один или пара драконов, играющих «пылающими жемчужинами» среди облаков. Многие из таких сосудов были частью дворцового быта. Они могли функционировать как вазы для цветов, украшавшие тронные залы.

Образ дракона – фантастического животного с головой верблюда, глазами зайца, ушами коровы, шеей змеи, чешуей карпа, лапами тигра – относится к числу самых популярных в искусстве Восточной Азии. С ним связано множество разнообразных представлений. Дракон олицетворял силу, причем не угрожающую, а, напротив, обеспечивающую защиту, поддерживающую универсальный порядок во вселенной. Он считался одним из четырех священных животных – охранителей сторон света¹³, являлся символом могущества и власти государя. В композиции, представляющей дракона, играющего «пылающей жемчужиной» среди облаков, получила зримое воплощение древнекитайская космологическая идея о взаимодействии двух

12

Около 1471 года ведомство было переименовано в Тохвасо.

13

Соответствия священных животных сторонам света следующие: синий (зеленый) дракон – восток, красная птица – юг, белый тигр – запад, черная черепаха, обвитая змеей, – север.



Ил. 12

Сосуд с изображением драконов, играющих «пылающими жемчужинами» среди облаков

XIX в.

Фарфор, подглазурная роспись кобальтом

В. 51,4 см

Инв. № 11707 I

Pl. 12

Jar with dragons and “flaming pearls” amid clouds

19th century

Porcelain with underglaze cobalt-blue painted decoration

H. 51,4 cm

Inv. no. 11707 I

противоположных начал *ян* и *инь* (кор. *ым*), лежащих в основе мироздания. Дракон ассоциировался с *ян* (светлым, мужским, активным началом, стихией Огня, Небом), а облака – с *ым* (темным, женским, пассивным началом, стихией Воды, Землей). Результатом слияния двух великих начал, порождением «брачного союза» Неба и Земли, считался плодоносный ливень со вспышками молний, предвещавший урожай и изобилие.

БОЛЬШАЯ часть сохранившихся образцов корейского фарфора с росписью кобальтом относится к позднему периоду в истории чосонского гончарного искусства. Событием, с которым исследователи связывают начало этого периода, является перемещение в 1752 году государственных печей, расположенных в уезде Кванджу, в район деревни Пунвонни, на 20 километров севернее прежнего их местонахождения. Ранее в поисках лесных районов, позволяющих обеспечивать производство необходимым топливом, печи постоянно передвигали (с периодичностью приблизительно раз в десять лет). В окрестностях же деревни Пунвонни они остаются на многие десятилетия. Считается, что завершается этот этап либо в 1884 году, когда печи переходят в частную собственность, либо в 1910 году, когда заканчивается правление династии Ли (Чосон).

Указанный период отмечен значительным увеличением выпуска бело-голубых изделий. Фарфор с росписью кобальтом долгое время оставался под особым контролем государства. В конце XVIII века еще выходили указы по ограничению его производства, особенно тех высококачественных сосудов, которые обжигались в специальных керамических капсулах. Так корейские власти, культивировавшие в своих подданных умеренность и бережливость, пытались воспрепятствовать распространению «предметов роскоши». Однако существенно повлиять на ситуацию подобные постановления уже не могли. Все больше состоятельных простолюдинов стремились украсить свой быт, окру-



Ил. 13

**Бутыл с изображением
пейзажа**

Конец XIX в.
Фарфор, подглазурная ро-
пись кобальтом
В. 15,6 см
Инв. № 11633 I

Pl. 13

**Bottle with landscape
design**

Late 19th century
Porcelain with underglaze
cobalt-blue painted
decoration
H. 15,6 cm
Inv. no. 11633 I

жить себя красивыми дорогими вещами, и к XIX веку бело-голубой фарфор получает доступ в дома более широких слоев населения. К этому времени и кобальт импортируется в страну в объеме, достаточном для удовлетворения нужд возросшего производства.

Заимствовав технику росписи кобальтом из Китая, корейские мастера довольно быстро сумели преодолеть подражательный этап и найти свой неповторимый язык, свои методы построения художественных образов, отвечавшие особенностям национального эстетического вкуса. Они пошли по пути сокращения числа изобразительных элементов, свободно располагая их на поверхности сосуда с таким расчетом, что возникает ощущение их естественного существования в пространстве. Незаполненные рисунком выпуклости изделия активно включаются в зрительный ряд восприятия композиции, уподобляясь то воздушным просторам, то водной глади. Обычно неяркий лаконичный кобальтовый рисунок, отличающийся богатством tonальных вариаций, исполнен благородной сдержанности. Емкий ассоциативный строй росписей, их духовная наполненность наделяют лучшие образцы чосонского бело-голубого фарфора особой притягательной силой и обаянием.

Атмосфера чуткой тишины, просветленного настроения сопутствует образному строю деликатной росписи изящной бутылки из музейного собрания с изображением поросших деревьями островков и плывущей лодки.

– Челнок уходит по реке осенней.
Куда-то свой он направляет путь?

Скажи, куда везешь ты лунный свет,
Что ночью, словно белый снег, сверкает?

– Плыву я, как подскажет вдохновенье,
Далек мой путь иль близок – все равно!

(Хо Соккюн, XVIII – начало XIX в.
Пер. А. Жовтиса)

Пейзажная живопись Кореи долгое время развивалась, следуя образцам классической живописи Китая. Существенные сдвиги в общественной и культурной жизни страны, произошедшие во второй половине XVII века, привели к блистательному расцвету этого жанра в XVIII веке, который нередко называют «новым золотым веком корейской культуры периода Чосон» или «зеркальным отражением "золотого" XV столетия».

Ситуация, сложившаяся в дальневосточном регионе после падения китайской династии Мин (1368–1644), содействовала укреплению этнического самосознания корейцев, привела к серьезному изменению их представлений о собственной культуре, ее месте в обширной конфуцианской цивилизации, центром которой всегда считалась Срединная империя – Китай. Покорение Китая маньчжурами, по представлениям корейской правящей элиты – «варварами», привело к тому, что Корея стала претендовать на роль единственной хранительницы многовековой конфуцианской мудрости. Возросшее чувство национальной гордости, стремление к самоопределению стимулировали интерес к отечественной истории, к реалиям окружающей жизни и природы во всей их местной специфике. Все это нашло отклик в литературе и искусстве.

В пейзажной живописи получает развитие направление *чингён сансухва* («изображение реальных пейзажей»). Если ранее корейские мастера писали воображаемые ландшафты в духе китайской классической живописи, то теперь они открывают для себя возвышенную красоту родной природы, путе-



Ил. 14

Чон Суён (1743–1831)
Пейзаж. Вертикальный свиток

Бумага, тушь, водяные краски

40,5х30 см

Инв. № 10059 I

Pl. 14

Jeong Su-yeong (1743–1831)
Landscape. Hanging scroll

Ink and light colors on paper

40,5х30 cm

Inv. no. 10059 I

шествуя по стране, запечатлевая конкретные, узнаваемые места.

Своими работами в русле направления *чингён сан-схва* приобрел известность Чон Суён (1743–1831) – автор хранящегося в музейной коллекции камерного пейзажа с изображением философа-поэта или ученого, сидящего в беседке на берегу реки. Человек знатного происхождения – Чон Суён не был профессиональным художником, представляя традицию «живописи образованных людей» (кит. *вэньжэньхуа*, кор. *мунинхва*)¹⁴. Мастера этого круга принадлежали к высшему привилегированному сословию. Среди них были высокопоставленные сановники и даже члены королевского рода. Живописью они занимались на досуге, «для себя». Целью, мотивацией их творчества была «саморадость», свободное выражение движений души.

В поисках собственной живописной манеры Чон Суён, как и многие его современники, обращается к изучению наследия китайской «живописи интеллектуалов». Важную роль в процессе освоения художественных достижений соседней страны играли в этот период практические руководства по живописи и альбомы, изданные в Китае в XVII – начале XVIII века. Многие из них после выхода в свет довольно быстро достигали Кореи. Среди корифеев *вэньжэньхуа*, чье творчество вызывало особый интерес у художников позднего Чосона, были живописцы Хуан Гунван (1269–1354) и Ни Цзань (1301–1374). Влияние последнего прослеживается и в демонстрирующейся в постоянной экспозиции работе Чон Суёна. Вместе с тем этот неброский пейзаж,

написанный отрывистыми, как бы нерешительными мазками сухой кисти в сочетании с лаконично введенными прозрачными цветовыми пятнами, свидетельствует о том, что штудирование китайских трактатов и пособий по живописи не исключало возможности бесконечного творческого интерпретирования и проявления авторской индивидуальности.

14

Другие названия: «живопись ученых», «живопись интеллектуалов».

67

памятники

корейские художники, в целом ориентируясь на достижения живописцев Китая, всегда выбирали те стилистические формы, которые соответствовали национальному художественному вкусу и мировидению, отвечали задачам искусства определенного времени, реальным духовным и нравственным потребностям общества. Образцами в различные периоды становились работы тех или иных китайских художников и школ. Начиная с XVIII века доминирующим становится влияние китайских мастеров *вэньжэньхуа*, именуемых также художниками «южной школы живописи» (кит. *наньцзухуа*, кор. *намджонхва*)¹⁵. Это влияние в Корее охватывает не только представителей «живописи образованных людей», но распространяется и на художников-профессионалов, поскольку внимание чосонских живописцев зачастую концентрировалось на освоении арсенала формальных приемов монохромной живописи тушью, типичных для мастеров «южной школы», а не на постижении поэтики их творческого метода, который изначально позиционировался как противоположный методу тех, для кого живопись была «ремеслом»¹⁶.

В XIX веке «южная школа живописи» завоевывает в Корее еще большую популярность, получив новый импульс для развития в творчестве выдающегося ученого, художника, каллиграфа Ким Джонхи (1786–1857), а также в работах его последователей и учеников. В числе последних значительное место занимал Хо Рён, о котором Ким Джонхи отзывался как о «не знающем равных к востоку от реки Ялу [Амноккан]»¹⁷.

Подразделение китайской живописи на два течения было осуществлено в теоретических работах по искусству периода Мин, написанных Мо Шилунем (?–1587) и Дун Цичаном (1555–1636). Названия «южная» и «северная» школы основывались на аналогичном делении чань-буддизма, произошедшем в эпоху Тан (618–907): первая проповедовала путь внезапного озарения истиной, вторая исходила из принципа ее постепенного постижения. Категории **дунь** («внезапность») и **цзянь** («постепенность») стали решающими и для разграничения двух направлений в живописи. Утверждалось, что последователи «северной школы» стремились к детальной передаче внешней формы изображаемого и достигали этого посредством длительной и упорной работы, тогда как в основе творчества мастеров «южной школы» лежало «мудрое вдохновение»: образ рождался спонтанно и строился не на внешнем сходстве с объектом, а на выражении его сущности, открывшейся «глазу души» художника. Для «северной школы» типичными считались графичность, тщательная выписанность, декоративная красочность, для «южной», культивировавшей монохромную или тонированную живопись, – тонкость тональных переходов, живописная мягкость, недоговоренность. Родоначальником «южной школы» был признан Ван Вэй (701–761). Наиболее известные китайские живописцы, которых относили к этой школе и которые оказали заметное влияние на позднесоонскую живопись: Дун Юань (? – 962), Фань Куань (990–1020), Ми Фу (1052–1107), Ми Южэнь (1086–1165), Ни Цзань (1301–1374), Хуан Гунван (1269–1354), У Чжэнь (1280–1354), Ван Мэн (1308–1385), Вэнь Чжэнмин (1470–1559), Шэнь Чжоу (1427–1509) и др.

Принципиальный дилетантизм художников группы **вэньжэньхуа** опирался на представление о том, что только творящие по вдохновению люди высокой духовной культуры могут передать в живописи скрытую сущность явлений мира, тогда как работающие по заказу профессиональные мастера остаются на уровне грубых ремесленников.

Цит. по: *Fragrance of Ink: Korean Literati Paintings of the Choson Dynasty (1392–1910)* from Korea University Museum. Seoul, 1996, p. 240.



Ил. 15

Хо Рён (1809–1892)

Пион

Вертикальный свиток

Бумага, тушь

80,6x35,5 см

Инв. № 10058 I

Pl. 15

Heo Ryeon (1809–1892)

Peony. Hanging scroll

Ink on paper

80,6x35,5 cm

Inv. no. 10058 I

Хо Рён происходил из сословия *чунгинов* («средних людей»), находившегося в промежуточном положении между *янбанами* и простолюдинами. К этой прослойке относились главным образом мелкие столичные и провинциальные чиновники на должностях, требовавших специальной подготовки, не связанной с изучением конфуцианской классики: медики, астрономы, писцы, переводчики, придворные живописцы. От простолюдинов их отличали воспитание, образованность, материальная обеспеченность. В поздний период Чосон (XVIII–XIX вв.) в условиях постепенного распада сословной системы *чунгины*, составившие значительную часть интеллектуальной элиты, начали играть активную роль в культурной жизни страны, нарушив существовавшую до тех пор в этой сфере монополию благородного *янбанского* сословия. Они создавали поэтические общества, в часы досуга, как и *янбаны*, занимались живописью и каллиграфией, в их среде было немало сторонников реформаторского движения *сирхакпха* («школа реальных знаний»). Подобно ученым мужам из высшего сословия, Хо Рён проявил себя как человек «тройного превосходства», обнаружив талант и в поэзии, и в каллиграфии, и в живописи. Будучи профессиональным художником, он работал в духе мастеров «южной школы», постоянно экспериментируя в поисках расширения декоративно-выразительных возможностей языка «кисти и туши». В наследии китайской живописи его привлекало прежде всего искусство Ни Цзяня (1301–1374) и Хуан Гунвана (1269–1354). О художественных предпочтениях Хо

Рёна свидетельствует его второе имя Махил (кит. Моци), взятое в честь великого китайского художника Ван Вэя (701–761), признанного родоначальника «южной школы».

В поздние годы жизни Хо Рён часто обращался к изображению древесного пиона. Используя один и тот же мотив, он каждый раз создавал неповторимый художественный образ. Хранящаяся в музейной коллекции работа отличается смелостью, экспрессией живописной манеры, демонстрирует виртуозное владение художником разнообразными приемами монохромной живописи тушью. Грубоватыми насыщенными мазками он строит угловатую форму камня, около которого растут цветы. Менее интенсивными пятнами изображает плотную поверхность листьев с беглым, но четким рисунком прожилок. Тончайшими градациями и размытиями туши передает хрупкость и нежность цветочных лепестков, а в обозначении россыпи цветочных тычинок сводит мазки до точек.

Зрительный образ дополняет и раскрывает выполненная каллиграфическим почерком поэтическая надпись:

*Владыка Востока пожаловал пиону титул князя всех цветов
И подарил самые ценные и прелестные сорта с Неба.*

(Пер. Б.Л. Рифтина)

Ким Джунгын, более известный под псевдонимом Кисан, работал в жанре *пхунсокхва* («изображение обычаев и нравов») и создал своего рода энциклопедию жизни Кореи позднечосонского периода. Проживая в Сеуле, а также в крупных портовых городах, таких как Вонсан, Пусан, Чемульпо, наводненных в конце XIX века иностранцами, Ким Джунгын в лице последних нашел основных заказчиков и покупателей своих произведений. Ныне они хранятся в коллекциях многих музеев мира.

Расположенная на крайнем востоке азиатского континента Корея долгое время оставалась для европейцев практически неизвестной. Даже после того, как в середине XVII века в Голландии было издано первое описание страны, составленное по рассказам одного из членов команды голландского судна, потерпевшего крушение у берегов острова Чеджудо, ситуация существенно не изменилась. Этому во многом способствовала политика строгой изоляции страны от внешнего мира, проводившаяся властями Кореи со второй половины XVII века на протяжении последующих двух веков. Правящие конфуцианские круги, видевшие угрозу существующему режиму в проникновении влияния с Запада, который они считали «нарушителем космических принципов», всячески препятствовали любым контактам с европейскими державами. В XIX веке в литературе на европейских языках Корею именовали «государством-отшельником».

Истинное знакомство Запада с традиционной культурой Кореи начинается лишь с конца XIX века, после того как под давлением европейских держав,



Ил. 16–17

Ким Джунгын
Альбомные листы «Парадный костюм придворных чиновников», «Наказание»

Конец XIX в.
Шелк, тушь, водяные краски
27,7х32,6; 28,4х33,4 см
Инв. № 9682 I, 9699 I

Pl. 16–17

Gim Jun-geun
Album-leaf paintings
«Ceremonial garment of court officials»,
«Punishment»

Late 19th century
Ink and colors on silk
27,7х32,6; 28,4х33,4 см
Inv. nos. 9682 I; 9699 I

США и Японии страна была вынуждена «открыть свои двери». Вот тогда, на волне повышенного интереса к Корее, и приобрели популярность работы Ким Джунгына. Они нередко использовались в качестве иллюстраций в публикациях европейских путешественников, побывавших в стране.

В настоящее время известно около 1000 произведений художника. В них он запечатлел представителей различных социальных слоев общества – от нищих и калек до придворных чиновников. Круг тем, к которым обращался Ким Джунгын, необычайно широк. На альбомных листах из собрания Государственного музея Востока можно видеть многие виды трудовой деятельности, обряды, танцевальные и музыкальные представления, национальные игры. Преобладают в коллекции листы со сценами пыток и наказаний: очевидно, они вызвали наибольший интерес русского офицера, оставшегося безымянным, благодаря которому эти работы попали в Россию. Известно лишь, что он приобрел их в Маньчжурии во время русско-японской войны 1904–1905 годов.

жанровая живопись в Корее, обозначаемая терминами *пхунсокхва* или *сокхва*, имеет многовековую историю. Самые ранние ее примеры можно видеть в датированных IV–VII веками росписях усыпальниц правителей и знати государства Когурё. В период Чосон *сокхва* получает развитие в творчестве как профессиональных живописцев, так и художников-дилетантов из числа ученых-интеллектуалов, достигая наивысшего расцвета в XVIII – первой половине XIX века. Наиболее выдающимися мастерами этого жанра были Ким Хондо (1745 – ок. 1806) и Син Юнбок (1758–?). На закате XIX века традицию живописи *сокхва* продолжил Ким Джунгын. Хотя его работы не отмечены графической смелостью и блеском, тонким юмором или мягкой лирической окраской, отличающими произведения его великих предшественников, они выполнены с большим мастерством и представляют огромный этнографический интерес.

Художник скрупулезно фиксирует разнообразные детали традиционного быта старой Кореи, который после «открытия» страны стремительно начал разрушаться и модернизироваться. Объектом его внимания становится тот или иной социальный типаж либо действие, характеризующее определенную сторону жизни общества во всей ее национальной специфике. Человеческие фигуры показаны на нейтральном фоне, и все элементы предметной среды или пейзажа, выполняя сугобо «служебную» роль, сведены к необходимому минимуму. Холодно-ватно-беспристрастный тон повествования отвечает скорее задачам документаль-



ного свидетельства, нежели изобразительного искусства.

На одном из альбомных листов музейной коллекции показан национальный корейский танец с мечами, появление которого относят к эпохе Трех государств. Считается, что он ведет свое происхождение от танца, исполненного юным силласким танцовщиком по имени Хван Чхан, убившим во время представления правителя государства Пэкче, враждебного Силла. В период Чосон танец с мечами входил в число придворных танцев. Женщины-шаманки *мудан* также ввели в свой репертуар подобный танец, обращаясь к нему во время церемоний изгнания злых духов.

Другой лист знакомит с обычаем, связанным с большим национальным праздником Чхусок. Он приходится на середину осени (15-й день 8-го лунного месяца). Это праздник урожая и поминовения усопших родственников. В этот день принято посе-



Ил. 18-19

Ким Джунгын
Альбомные листы «Танец
с мечами», «Посещение
могил предков в
праздник Чхусок»

Конец XIX в.

Шелк, тушь, водяные
краски

27,8x32,7; 27,8x32,8 см

Инв. № 9709 I, 9673 I

Pl. 18-19

Gim Jun-geun
Album-leaf paintings
«Sword dance», «A visit to
the ancestors' gravesites
on Chuseok holyday»

Late 19th century

Ink and colors on silk

27,8x32,7; 27,8x32,8 cm

Inv. nos. 9709 I; 9673 I

щать могилы предков и подносить им лучшие угощения из плодов нового урожая. В изображенной сцене приготовленные для церемонии кушанья и напитки размещены на подносе, установленном на голове одной из женщин. Другая следует за ней, покрыв голову традиционной накидкой *чанот*, которой женщины из состоятельных семей, оказавшись за воротами своего дома, закрывали лицо от встречных мужчин. Группу сопровождает мальчик с веером в руке.

Сравнение работ Ким Джунгына из коллекций разных музеев показывает, что художник неоднократно обращался к одним и тем же сюжетам, используя при этом похожие композиционные схемы. И все же в деталях ни одна работа в точности не повторяет другую. Учитывая большое количество сохранившихся произведений, пользовавшихся немалым спросом у иностранцев, активно собиравших этнографические сведения о прежде закрытой для них стране, вполне вероятным кажется предположение, что художник, выполняя заказы, прибегал к услугам учеников-подмастерьев.

ЗАМЕТНОЕ место в художественной практике эпохи Чосон принадлежало портрету. Его развитие было теснейшим образом связано с укоренением неоконфуцианства, культивировавшего в качестве основополагающих добродетелей «сыновнюю почитательность» (*хё*) и «верность» (*чхун*) по отношению к государю. Укреплению авторитета правящей династии призваны были служить портреты *ванов* (государей). По высочайшему приказу придворные художники запечатлевали «заслуженных сановников» *консин*. Портреты прославленных представителей рода бережно хранились в семейных храмах *ёндан*, где регулярно отпраздновались обряды поминовения духов предков. В *совонах* – академиях, воспитывавших ревностных хранителей конфуцианского «благочестия», перед портретными изображениями виднейших конфуцианских мыслителей совершались соответствующие мемориальные церемонии.

Большинство портретов создавалось для ритуальных целей, что порождало особое отношение к ним. В периоды военных действий люди, покидая родные места, либо увозили портреты предков с собой, либо, поместив в керамический сосуд, зарывали в землю. Благодаря этому до наших дней дошло значительное количество произведений этого жанра, созданных корейскими художниками в XVIII–XIX веках.

В конце эпохи Чосон наряду с распространением моды на коллекционирование писем и образцов каллиграфии знаменитых соотечественников приобретают популярность альбомы с их портретами.



Ил. 20

Неизвестный художник
Портрет чиновника Ли
Доксу (1673-1744)

XIX в.

Бумага, тушь, водяные краски

32,8x20,6 см

Инв. № 2493 I

Pl. 20

Anonymous
Portrait of high-ranking
official Yi Deok-su
(1673-1744)

19th century

Ink and colors on paper

32,8x20,6 cm

Inv. no. 2493 I

Иногда появление такого альбома было вызвано желанием заказчика возвеличить свой род, и тогда альбом представлял собой портретную генеалогию того или иного родового клана. Однако в большинстве случаев альбомы составляли просто из изображений выдающихся личностей. Хранящиеся в музейном собрании портреты известных корейских сановников, чья служебная карьера могла стать достойным примером для подражания, по всей видимости, ранее входили в состав подобных альбомов. Портрет представителя высшей корейской бюрократии XVIII века Ли Доксу, возглавлявшего одно из ведомств центрального аппарата управления – Палату чинов, наглядно демонстрирует важнейший принцип чосонской портретной живописи, обусловленный ее мемориальными задачами: не упуская должной сословной представительности, добросовестно запечатлеть индивидуальный облик человека со всеми его конкретными физиономическими особенностями. Нельзя не подивиться той тщательности, с какой выписаны тронутые серединой брови и практически седая борода, где различим каждый волосок. Не оставлены без внимания художником и пигментные пятна, обильно покрывающие широкоскулое лицо стареющего чиновника¹⁸.

18

Такое беспристрастно точное воспроизведение всех мельчайших деталей внешности портретируемого, характерное для работ чосонских мастеров, позволило нашему современнику, южнокорейскому врачу-дерматологу Ли Соннак, провести даже специальное исследование на тему «Изучение кожных заболеваний на материале портретов эпохи Чосон».

зародившееся в конце XVII столетия направление корейской пейзажной живописи *чингён сансухва* переживает расцвет в XVIII – начале XIX века, когда такими мастерами, как Чон Сон (1676–1759) и Ким Хондо (1745 – ок. 1806), были созданы наиболее яркие памятники в русле этого направления. Постепенно, пройдя уже высшую точку в своем развитии в сфере классического элитарного искусства, течение распространяется в «низовую» зону культуры, связанную с более широкими социальными слоями. Эта зона значительно активизируется к XIX веку, отвоевывая себе все большее жизненное пространство, что было обусловлено серьезными переменами в социальной структуре корейского общества, произошедшими в XVIII–XIX веках. Указанный период отмечен заметным количественным ростом высшего сословия. Его границы размываются: немало разбогатевших простолюдинов (крестьян, торговцев) стали способны теперь либо купить себе *ялбанский* статус либо просто вести соответствующий образ жизни. Данные процессы повлияли на сферу бытования культуры, приведя ее к значительной демократизации.

Ил. 21–28

Син Донсок
Восемь достопримечательностей
Квандона.
Части восьмистворчатой
ширмы (?)

1930-е гг.
Х/б ткань, тушь, водяные
краски

Pl. 21–28

Sin Dong-seok
Eight famous sights of
Gwandong. Panels from an
eight-panel screen (?)

1930s
Ink and light colors on
cotton cloth



21) Павильон Вольсон-
джон, местность Пхёнхэ
107,5x32,2 см
Инв. № 9219 I

21) Weolsongjeong
Pavilion, Pyeonghae area
107,5x32,2 cm
Inv. no. 9219 I



22) Скала Сасонам, пави-
льон Чхонсокчон, уезд
Тхончхон
104x31,1 см
Инв. № 9213 I

22) Saseonam Rock,
Chongseokjeong Pavilion,
Tongcheon
104x31,1 cm
Inv. no. 9213 I



23) Терраса Манъяндэ,
уезд Ульджин
108x30,8 см
Инв. № 9218 I

23) Mangyangdae Terrace,
Uljin.
108x30,8 cm
Inv. no. 9218 I



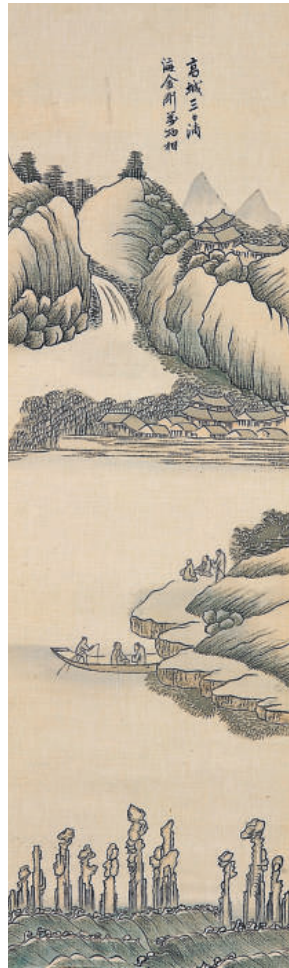
24) Монастырь Наксанса,
уезд Янгъян
107x31 см
Инв. № 9216 I

24) Naksansa Temple,
Yangyang
107x31 cm
Inv. no. 9216 I



25) Павильон Чуксору,
уезд Самчхок
103,5x31,4 см
Инв. № 9215 I

25) Jukseoru Pavilion,
Samcheok
103,5x31,4 cm
Inv. no. 9215 I



26) Вид скалистого по-
бережья с горами Кым-
гансан, бухта Самильпо,
уезд Косон
103,5x31,4 см
Инв. № 9212 I

26) View of coastal region
of Mount Geumgang,
Samilpo bay, Goseong
103,5x31,4 cm
Inv. no. 9212 I



27) Терраса Кёнпходэ,
уезд Каннын
103,5x31,4 см
Инв. № 9221 I

27) Gyeongpodae Terrace,
Gangneung
103,5x31,4 cm
Inv. no. 9221 I



28) Вид скалистого побережья с горами Кымгансан, павильон Чхонганджон, уезд Кансон
103,5x31,4 см
Инв. № 9214 I

28) View of coastal region of Mount Geumgang, Cheongganjeong Pavilion, Ganseong
103,5x31,4
Inv. no. 9214 I

Ответом на запросы нового массового потребителя явилось бурное развитие направления в живописи, получившего наименование *минхва* («народная картина», *мин* от *минджун* – «народ», *хва* – «картина»). Создателями весьма многообразной художественной продукции, объединяемой этим понятием, были художники, как правило, не имевшие серьезной специальной подготовки. Они часто вели бродячий образ жизни, переходя с места на место и зарабатывая своей живописью.

Начиная с XIX века у широкого круга заказчиков популярностью пользовались пейзажи с изображением прославленных своей красотой мест Корейского полуострова. Мода на них отражала распространившееся в то время увлечение путешествиями по стране. Самой излюбленной темой были знаменитые горы Кымгансан (Алмазные горы), ставшие одним из национальных символов страны. В число традиционных вошел также сюжет «Восемь видов Квандона»¹⁹. Этот район в центральной части полуострова к востоку от хребта Тэгваллён издавна воспевался поэтами. Среди его поэтических описаний, пожалуй, наибольшую известность приобрела поэма крупнейшего национального поэта XVI века Чон Чхоля «Путешествие в Квандон».

Достопримечательностям Квандона посвящены восемь демонстрирующихся в музейной экспозиции пейзажей, написанных малоизвестным художником по имени Син Донсок. На них запечатлены пологие горные склоны и скалистые уступы, долины и водные глади, храмовые комплексы и небольшие павильоны. Везде присутствуют типичные для класси-

ческой дальневосточной живописи персонажи: путешественники, едущие на ослике в сопровождении мальчика-слуги, ученые, беседующие, созерцающие пейзаж, совершающие прогулки на лодках, музицирующие на лоне природы. Формальные особенности работ, такие как способы передачи пространства, приемы моделирования поверхности горных массивов и изображения растительности, обнаруживают несомненное знакомство автора пейзажей с традицией «южной школы живописи», пустившей глубокие корни в искусстве позднего Чосона и продолжавшей питать творчество многих корейских художников, работавших в XX столетии. Однако не менее очевидно и то, что эта традиция, вышедшая из сферы «высокого искусства», представлена здесь на сниженном уровне массовой «бытовой» живописи *минхва* с присущими ей чертами примитива.

Поступившие в музейные фонды в виде самостоятельных композиций пейзажи Син Донсока, вполне вероятно, первоначально входили в состав ширмы. Живописные ширмы широко применялись корейцами в быту. Это было обусловлено, прежде всего, климатическими условиями страны. Ширмы защищали от часто дующих холодных ветров, что было очень важно для людей, которые сидели и спали на полу. Наибольшее распространение в Корее получили именно восьмистворчатые ширмы. Их можно было встретить и на мужской, и на женской половине дома.

19

Квандон – старое название корейской провинции Канвон, большая часть которой покрыта горами, наиболее известные из которых – Кымгансан.

НАЦИОНАЛЬНАЯ мебель в своих пропорциях и формах тесно связана с масштабами, пространственно-планировочными особенностями традиционного корейского дома, системой его отопления и, наконец, стилем жизни его обитателей, которые сидели и спали на полу. Небольшие по размеру жилые покои отапливались с помощью системы *ондоль*: теплый воздух и дым от кухонного очага проходил по проложенным под каменным полом дымоходам, нагревая таким образом пол. Для лучшей изоляции пол обмазывался глиной и покрывался несколькими слоями промасленной бумаги. При такой системе обогрева требовались невысокие потолки, чтобы сберечь тепло. Поэтому комнаты обставлялись немногочисленной, преимущественно низкой мебелью простых и компактных форм, дабы не сокращать и без того весьма ограниченное жизненное пространство. К тому же нередко в разное время суток одна и та же комната могла служить столовой, спальней, помещением для приема гостей: достаточно было развернуть постельные принадлежности или принести маленький обеденный столик.

Традиционные обеденные столики *собан* совмещали функции собственно столика и подноса, поскольку хозяйка, приготовив блюда на кухне, расставляла их на столике и переносила в комнату, где происходила трапеза. Обычно столики были рассчитаны на одного человека. Мужчины обедали на мужской половине дома, женщины – на женской. Обеденные столики отличались большим разнообразием. Их названия связаны с формой столешни-



цы, ножек, местом производства столика, материалом, из которого он изготовлен. Одними из самых популярных были столики с изогнутыми ножками в виде стилизованных тигриных лап, именуемые *ходжокпан* (от *ходжок* – «лапа тигра»). Они имели различной формы столешницу: наиболее распространенная – 12-угольная, довольно часто встречается круглая, в редких случаях – четырехугольная. Столешница демонстрирующегося в экспозиции столика выполнена из *дзельквы*: ее древесину можно узнать по специфическому рисунку волокон, образующих причудливые линейные узоры, напоминающие изгибающееся тело дракона, за что корейцы и прозвали *дзелькву* «деревом дракона». Декоративные элементы в форме фрагментов ствола бамбука, украшающие ножки столика, оживляют строгую и лаконичную конструкцию, создавая эффект нарядности и изящества.



Ил. 29

**Обеденный столик с
«тигриными» ножками**

XIX в.

Дерево, резьба

В. 21,5; дм 32,5 см

Инв. № 11705 I

Pl. 29

Tiger-legged dining table

19th century

Wood

H. 21,5; d. 32,5 cm

Inv. no. 11705 I

ОСНОВНАЯ масса сохранившихся до наших дней образцов старинной корейской мебели датируется эпохой Чосон, когда основополагающую роль в духовной и культурной жизни Кореи играло неоконфуцианство. Оно во многом определяло бытовой уклад, манеру поведения людей, оказывало мощное воздействие на все сферы художественного творчества. Следуя конфуцианским установкам, организация жилого пространства в традиционном корейском доме базировалась на принципе строгого разделения полов. Мужчины проводили основную часть времени на мужской половине *саранчхэ*, расположенной недалеко от входных ворот. В небогатых домах, где мужская и женская половины объединялись под одной крышей, хозяину дома выделялась ближняя к входу комната *саранпан*. Для представителей образованных слоев это был своего рода кабинет, где они предавались «ученым» занятиям – читали, сочиняли стихи, практиковались в каллиграфии. *Саранпан* служила также для приема гостей.

Жизнь, протекавшая на мужской половине, ее размеренный, неторопливый ритм, атмосфера сосредоточенности и самоуглубления обуславливали художественные качества находившейся здесь мебели, в которой яркое воплощение получила идея «естественности», «безыскусности», определяющая суть специфически корейской эстетической категории *мот*. Все предметы обстановки отличались подчеркнутой скромностью, благородной сдержанностью в декоре. Ценилась красота простой утилитарной формы. Главное внимание уде-



лялось улаждающим глаз тонко выверенным пропорциям, выразительности линейной структуры. Эти особенности отражали утвердившиеся в кругу чосонской интеллектуальной элиты представления о достойном «человека культуры» быте, способствующем воспитанию гармонии духа.

*Мой дом не больше домика улитки,
Зато прекрасен вид окрестных мест!*

*Здесь в тесной комнатке – картины, книги,
Предмет моих забот и размышлений.*

*Здесь места нет пустым и праздным мыслям...
Кто скажет мне, что надо жить не так?*

(Ким Суджан. 1690 – ок. 1770. Пер. А. Жовтиса)

Ил. 30

Шкаф мунган

Конец XIX – начало XX вв.

Дерево, латунь

48x127,5x32 см

Инв. № 11721 I

Pl. 30

Stationery chest *mungap*

Late 19th – early 20th
century

Wood with brass fittings

48x127,5x32 cm

Inv. no. 11721 I

В числе основных предметов мебели, оформлявших *саранпан*, был низкий продолговатый шкаф *мунган*, служивший в основном для хранения письменных принадлежностей, хотя в него клали и некоторые документы, и разные мелочи. Высота шкафа была такой, что он легко устанавливался под окном, выходящим во внутренний двор.

Шкаф *мунган*, представленный в экспозиции как образец мебели мужской половины дома, производит впечатление, прежде всего, удивительной сбалансированностью всех частей асимметричной композиции фасада, объединившей ячейки с дверцами, выдвижные ящички, открытые секции. Немаловажная роль в художественном решении отведена и декоративным качествам древесины хурмы, примененной для отделки шкафа. Этот материал всегда привлекал корейских ремесленников богатой гаммой оттенков оранжевого, пурпурно-коричневого цветов, с которыми контрастируют широкие черные полосы и пятна. Обыгрывая в своих произведениях естественную текстуру дерева, мастера обнаруживали необыкновенную чуткость восприятия природной красоты. Поскольку древесина хурмы склонна к растрескиванию, мебельщики применяли ее небольшими тонкими пластинами, подбирая рисунок столь искусно, что своей выразительностью он порой напоминает монохромную абстрактную живопись.

В традиционном корейском доме женская половина, называемая *анчхэ*, центром которой была комната *анптан*, находилась в наиболее удаленной от входных ворот части. Женщины в эпоху Чосон вели, по существу, затворнический образ жизни. Особенно это касалось высших слоев общества. С двенадцати лет девушку из знатной семьи видели только домашние и близкие родственники. Ее рано выдавали замуж, но и после этого круг ее общения был невелик. Из дома женщины выходили в редких случаях, причем каждый раз с позволения мужа. Еще в начале XX века сохранялся старый обычай, разрешающий женщинам высших классов лишь ночные прогулки.

Свое ограниченное жизненное пространство женщины стремились сделать как можно более уютным и, если позволял семейный достаток, украшали *анптан* нарядными красочными вещами. Предметы обстановки по сравнению с интерьером мужской части дома отличались пышностью и разнообразием декора, насыщенного благопожелательной символикой. Основным предметом мебели женской половины был шкаф, служивший для хранения разных вещей, но прежде всего – одежды. О том, насколько неотъемлемой частью женского быта он считался, говорит обычай при рождении девочки сажать во дворе дома павлонию, чтобы впоследствии из ее древесины сделать шкафчик, который войдет в состав приданого девушки. Практически в каждом доме в комнате хозяйки стоял шкаф *нон*, состоящий из нескольких (чаще всего двух) самостоятельных секций, имеющих фор-



Ил. 31

Двухчастный шкаф *нон*

1920–1930-е гг.

Дерево, инкрустация

перламутром, белая медь

81,5x52,3x26 см

Инв. № 11708 I

Pl. 31

Two-unit stacked chest

nong

1920s – 1930s

Wood inlaid with mother-of-
pearl, white brass fittings


81,5x52,3x26 cm

Inv. no. 11708 I

му прямоугольных ящиков. Одна секция устанавливается поверх другой. Нередко они идентично оформлены, и их легко поменять местами. В центральной части каждой секции имеются небольшие дверцы, за которыми находится внутреннее пространство, как правило, не разделенное полками. Здесь одежда лежала в сложенном виде, причем шкаф *нон* предназначался преимущественно для долговременного хранения сезонной одежды. Двухчастный шкафчик *нон* из музейной коллекции обращает на себя внимание не только изяществом украшающих его дверцы композиций из перламутра, но и обилием оригинальных металлических деталей. Последним традиционно принадлежала заметная роль в корейской мебели. Чисто декоративных деталей было немного, в основном мастера шли по пути художественного оформления функциональных элементов: это дверные петли, замки, ручки, укрепляющие конструкцию угловые накладки. В металлической фурнитуре предметов женской половины неизменно присутствовал образ бабочки. Чаще всего петли на дверцах шкафов изготовлены в виде этого грациозного легкокрылого создания. Когда дверцы открывались, бабочки приходили в движение, как будто собираясь упорхнуть. Символика бабочки, как, впрочем, и многих других мотивов, многозначна. В традиционном сознании жителей дальневосточного культурного ареала бабочка ассоциировалась с летним сезоном, считалась символом радости, успеха, долголетия. Пара бабочек служила пожеланием счастливого брачного союза.



Ручки выдвижных ящичков часто выполнялись в форме стилизованной фигуры летучей мыши. Корейское слово *пхёнбок*, обозначающее летучую мышь, включает иероглиф, созвучный иероглифу *пок* («счастье»), поэтому изображения летучих мышей всегда воспринимались как пожелание счастья. Кроме того, образ летучей мыши, отличающейся плодовитостью, сулил благо иметь многочисленных сыновей.



ЛАКОВЫЕ изделия были известны на территории Корейского полуострова с глубокой древности, что подтверждают археологические раскопки стоянки Намсонни в уезде Асан (пров. Южная Чхунчхон, конец IV в. до н.э.). Находки покрытых лаком предметов в погребении в деревне Тахори в округе Ёйчхан (пров. Южная Кёнсан, уезд Чханвон) и в квартале Синчхандон в г. Кванджу (пров. Южная Чолла) дают основание предполагать существование местного производства лаков в I веке до н.э. Высокого уровня искусство изготовления лаков достигло в эпоху Корё. Сохранившихся работ этого времени насчитывается не более двух десятков, и главным образом это предметы, связанные с буддийской ритуальной практикой: футляры для хранения сутр, четок, благовоний. Изысканный декор этих изделий, выполненный из перламутра и черепахового панциря в сочетании с инкрустацией медной проволокой и иногда дополненный золотой росписью, отвечал утонченным вкусам корёской знати.

В период Чосон лаки получили распространение в быту представителей высшего сословия *янбанов*. В их домах встречались как небольшие лаковые предметы, так и образцы мебели. Популярны были черные лаки, украшенные перламутром, намного реже употреблялся красный лак. Выпускались указы, ограничивающие использование краснолаковых изделий пределами королевского двора. Однако, поскольку к XIX веку государственный контроль над ремесленным производством был в значительной степени ослаблен, круг заказчиков подобных предметов роскоши расширился.

Для отделки лаковых изделий перламутром корейские мастера применяли технику *наджон*. На деревянную основу предмета наклеивалась конопляная ткань или бумага, покрывавшаяся грунтом, состоящим из смеси лака, измельченной обожженной глины и рисового клея. На загрунтованную поверхность рыбьим клеем крепили кусочки перламутра. Затем наносили новые слои лака, скрывая перламутровый рисунок, который становился вновь видимым лишь после длительной шлифовки. В поздний период Чосон перламутр нередко накладывали непосредственно на деревянную основу, предварительно выполнив на ней рисунок тушью.

Мотив пары драконов, играющих «пылающей жемчужиной», использован для украшения боковой панели традиционной корейской подушки. Сама подушка имела форму цилиндрического валика или вытянутого параллелепипеда. Ее изготавливали, набивая матерчатую наволочку семенами бобовых, рисовыми отрубями, гречишной шелухой или высушенными лепестками цветов. В зависимости от формы подушки ее боковины, называемые *пегэнмо*, были квадратными или круглыми. Подушки с квадратными *пегэнмо* считались мужскими, с круглыми – женскими. Таким образом на символическом уровне поддерживалось равновесие противоположных начал, лежащих, согласно дальневосточной космологической системе, в основе мироздания: мужской силы *ян*, геометрической эмблемой которой выступал круг, и женской – *инь*, ассоциировавшейся с квадратом.



Ил. 32

**Торцовая панель
подушки**

Начало XX в.
Дерево, лак, инкрустация
перламутром, латунь
Дм 20 см
Инв. № 9561 I

Pl. 32

Pillow end

Early 20th century
Wood, covered with lacquer
inlaid with mother-of-pearl,
brass
D. 20 cm
Inv. no. 9561 I

Помимо инкрустации перламутром для декорирования боковин подушек применяли разнообразные материалы и техники: резьбу по дереву, крашеный бычий рог *хвагак*, вышивку. Изобразительные мотивы в основном были из числа устойчивых образов-символов, связанных в традиционном сознании с базовыми универсальными пожеланиями – долголетия, счастливого брачного союза, многочисленного потомства, богатства и процветания. Изначально воплощавший сложную философскую идею двуединой (*ьм-ян*) сущности мира мотив драконов, играющих «пылающей жемчужиной», в XIX – начале XX века в декоре предметов повседневного быта прочитывался уже просто как счастливый знак гармонии и стабильности.

В XIX – начале XX века в состоятельных домах на женской половине все чаще стала появляться мебель черного лака, инкрустированная перламутром. Она была дорогой и являлась своего рода символом материального благополучия и жизненного успеха. Примером такой мебели может служить трехъярусный шкаф *чан* из музейной коллекции. *Чан* и *нон* – два основных типа традиционного корейского шкафа. В отличие от *нон* шкаф *чан*, даже многоярусный, представляет собой единую конструкцию. Существовали разновидности шкафа этого типа. В одноярусных шкафчиках скромного размера, называемых *мориччан* (от *мори* – «голова»), держали вещи, необходимые перед сном или при пробуждении. Когда разворачивали на полу постельные принадлежности, такой шкафчик оказывался у изголовья. В шкафах *ыйгориччан* длиннополая одежда, традиционные юбки *чхима* висели на специальной вешалке. Использовали шкафы *чан* и для книг, именуя их *чхэччан* (от *чхэ* – «книга»). Три отделения музейного шкафа предназначались, по-видимому, для хранения в сложенном виде часто используемой одежды.

Перламутровый декор обильно покрывает поверхность шкафа, в том числе и его боковые стороны, которым в традиционной корейской мебели не всегда уделялось внимание, поскольку предметы мебели стояли в интерьере вдоль стен, зачастую вплотную друг к другу. Высокого качества перламутр получали на южном побережье Корейского полуострова и на острове Чеджудо. Предполагают, что привозили перламутр также с острова Окина-



Ил. 33

Трехъярусный шкаф *чан*

Начало XX в.
 Дерево, лак, инкрустация
 перламутром, белая медь
 182x115x51,5 см
 Инв. № 13423 I

Pl. 33

Three-level chest *jang*

Wood, covered with lacquer
 inlaid with mother-of-pearl,
 white brass fittings
 182x115x51,5 cm
 Inv. no. 13423 I

ва. В XIX – начале XX века усовершенствованные техники работы с перламутром позволяли мастерам свободно воплощать свои фантазии, создавая на блестящей лаковой поверхности изделий живописные пейзажи, очаровательные композиции в жанре «цветы и птицы», причудливые линейные узоры. На крупных тонких пластинах перламутра нужной конфигурации тщательно и скрупулезно гравировали мелкие детали рисунка. Эта техника, известная как *чопхэбон*, комбинировалась с приемом *ккынхымджиль*, заключавшимся в нарезке перламутра узкими ровными полосками.

Большинство изобразительных мотивов в декоре музейного шкафа имеют благопожелательный смысл, который был хорошо понятен каждому корейцу. Здесь можно видеть мандаринских уток (супружеское счастье), бабочек (радость, гармония в браке), летучих мышей (счастье, плодовитость), деревья с плодами персика (долголетие) и пальчатого лимона (счастье), пресноводных креветок (изобилие), рыб, кузнечиков (многочисленное потомство) и много других образов-символов. Широко использовавшиеся мастерами прикладного искусства в оформлении различных предметов домашнего обихода, они окружали людей повседневно. Особо почитаемы в Корее были символы долголетия. Среди них наибольшую популярность приобрели «десять бессмертных» (кор. *сипчансэн*): солнце, скала, вода, облака, сосна, бамбук, *пулмочхо* («трава вечной молодости»), водяная черепаха, журавль, олень. Многостворчатые ширмы с их изображениями, выполненными яркими плотными

минеральными красками, украшали дворцовые интерьеры, а также дома знати. В произведениях прикладного искусства набор *сипчансэн* обычно представлен в неполном составе.

Функцию добрых пожеланий выполняют и включенные в декоративное оформление шкафа стилизованные иероглифы, которые складываются в устойчивые благопожелательные формулы: *пугви танам* 富貴多男 («богатство, знатность, многочисленное мужское потомство»), *ёксу мансе* 迎壽萬歲 («долголетие»). Счастье сулят традиционные геометрические орнаменты. Таков, например, покрывающий дверцы центрального яруса шкафа узор *манччамун*. В основе его лежит знак свастики (кор. *ман*) – один из древнейших солярных символов. В конце периода Чосон на уровне обыденного сознания этот знак воспринимался как пожелание удачи в десяти тысячах дел или благополучного существования в течение десяти тысяч лет (словом *ман* в корейском помимо свастики обозначается и числительное 10 000).



Ил. 34

Водяные черепахи
Фрагмент
инкрустированного
декора шкафа *чан*

Pl. 34

Turtles. Detail of mother-
and-pearl design

В государстве Чосон костяк стоящего у власти привилегированного сословия *янбанов* составляли находившиеся на государственной службе чиновники. Они подразделялись на гражданских и военных. Гражданская служба традиционно считалась более почетной. Основным показателем положения чиновника служил его ранг (существовала иерархия из девяти рангов, делившихся на старший и младший классы).

За образец служебного костюма чосонских чиновников был принят китайский костюм эпохи Мин (1368–1644). Он включал головной убор *само*, халат *таллён* с широкими рукавами и круглым воротом, обрубевидный пояс *тэсо* вставками, материал и декор которых соответствовали рангу чиновника, и пару сапог. Первоначально цвет халата зависел от занимаемого чиновником положения в государственной служебной иерархии. С 1884 года *таллён* черного цвета стал форменной одеждой корейских чиновников всех рангов.

Хотя в самом Китае после установления в середине XVII века новой империи Цин минские формы официального костюма были заменены одеждой маньчжурского типа, в Корее с определенными модификациями они сохраняются вплоть до начала XX века. По-видимому, в такой консервативности проявилось отношение правящей корейской верхушки к воцарившейся в Китае маньчжурской династии как «варварской». Очевидная приверженность старым «доманьчжурским» формам подчеркивала закрепившееся в сознании высших слоев корейского общества представление о новой роли



Ил. 35

**Официальный халат
гражданского чиновника**
таллён

Конец XIX в.
Шелк, вышивка
127x182 см
Инв. № 11576 I

Pl. 35

**Formal robe
of a civil official**
danryeong

Late 19th century
Silk, embroidery
127x182 cm
Inv. no. 11576 I

Кореи как истинной хранительницы многовековой конфуцианской культурной традиции.

На груди и спине служебных халатов чосонских гражданских и военных чиновников можно видеть специальные знаки рангового различия квадратной формы с вышитым, реже тканым, изображением той или иной птицы (у гражданских должностных лиц) либо животного (у военных чинов). Эти знаки – в Корее их называют *хюпбэ* («грудь и спина») – были введены в официальный костюм Кореи в 1454 году, как обычно, по китайскому образцу. Первоначально нововведение касалось только титулованной аристократии и высших сановников *тансангван* (первого, второго и высшей степени старшего класса третьего ранга): гражданским чиновникам самого высокого первого ранга надлежало носить *хюпбэ* с павлином; второму рангу соответствовал дикий гусь, третьему – серебристый фазан. Сравнение с системой знаков различия, принятой в империи Мин, показывает, что для чиновников Кореи, строившей свои взаимоотношения с Китаем по принципу *садэджу* («служение старшему»), устанавливались знаки с понижением на два ранга: например, изображение павлина на своих знаках имели китайские чиновники третьего ранга, тогда как для первого ранга был предписан журавль.

На протяжении столетий правления династии Ли (Чосон) система знаков различия, которой с XVI века было охвачено корейское чиновничество уже всех девяти рангов, менялась. В 1734 году гражданским чиновникам *тансангван* были предписаны *хюпбэ* с изображением журавля (сколько птиц



Ил. 36

**Официальный головной
убор чиновника**
samo

Конец XIX – начало XX вв.
Картон, лак, шелк, бамбук,
конский волос

В. 15,5 см

Инв. № 1194 ДВ II

Pl. 36

Official's formal cap
samo

Late 19th – early 20th
century
Cardboard, lacquer, silk,
bamboo, horsehair

H. 15,5 cm

Inv. no. 1194 ДВ II

должно быть изображено на знаке, не указывалось), всем нижестоящим гражданским чинам – с серебристым фазаном. Однако согласно сохранившемуся письменному свидетельству, во второй половине XVIII века гражданские чиновники *тансангван* носили знаки с двумя журавлями, те, что ниже рангом, – с одним. Сложившаяся на практике система была официально закреплена лишь в 1871 году. Тогда же военным чиновникам трех высших рангов было предписано носить *хюнбэ* с изображением двух тигров (или леопардов), нижестоящим чинам – знаки с одним тигром (или леопардом).

набор изобразительных мотивов и композиционная схема делают *хюнбэ* из музейной коллекции классическим примером знака рангового различия, нашивавшегося на форменный халат вышивавшегося на гражданских чиновников Кореи XIX века. Большую часть поверхности знака занимают фигуры летящих журавлей с раскинутыми крыльями на фоне вытянутых по горизонтали облаков. В клювах птицы держат растение вечной молодости *пумлочхо*. Внизу показаны стилизованные волны Мирового океана и скалы. На центральной скале с характерным разноцветным узором «в шашечку» растет *пумлочхо*. Отдельные элементы изображения могут варьироваться, но никогда на корейских *хюнбэ*, отражавших характерную для Чосона эстетику простоты и функциональности, не встречается такое изобилие второстепенных деталей, представляющих собой многообразные дальневосточные благожелательные символы, которые присутствуют на современных им знаках китайской империи Цин. В качестве основы для знаков различия в Корее обычно выбирался узорный шелк местного производства темно-зеленого или синего цвета. Вышивка выполнялась кручеными шелковыми нитями, а чтобы придать некоторым элементам – оперению птиц, волнам – рельефность, под стежки делали настил из бумажных жгутиков. Многие *хюнбэ* были созданы в домашних условиях женщинами из семей чиновников, поэтому диапазон используемых в вышивке технических приемов невелик. Для переноса рисунка на ткань могли применяться имевшиеся в продаже деревянные штампы. И все же



каждая исполнительница, придерживаясь в целом общепринятой схемы, в зависимости от мастерства и индивидуального вкуса приносила в вышивку что-то свое.

Ил. 37

Знак рангового различия
hyungbae

XIX в.

Шелк, вышивка

28,4x28 см

Инв. № 21885 I

Pl. 37

Official's rank badge
hyungbae

19th century

Silk, embroidery

28,4x28 cm

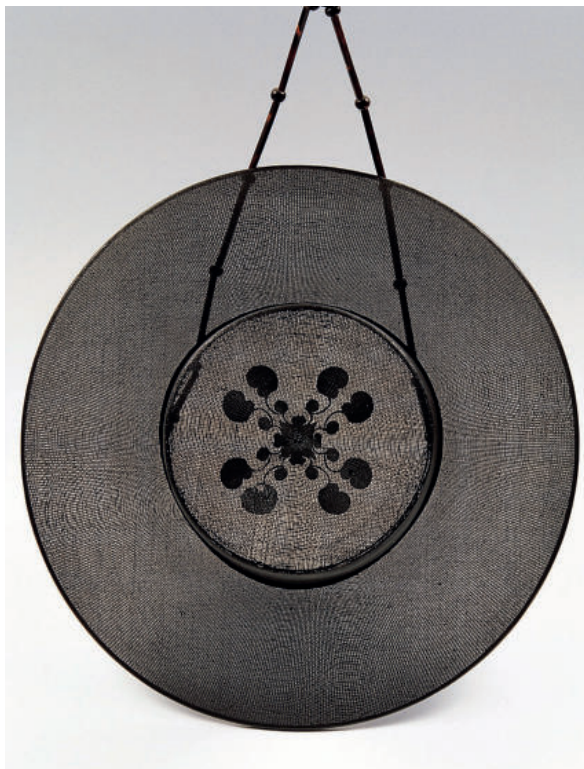
Inv. no. 21885 I

Корея эпохи Чосон привлекала внимание путешественников по стране иностранцев разнообразием и оригинальностью головных уборов. Английские путешественники даже прозвали ее «страною диковинных шляп».

Головной убор в Корее был принадлежностью скорее мужского, нежели женского костюма. Мужчины носили головной убор как на улице, так и в помещении. Он указывал на социальное положение, род занятий своего владельца. В среде *ялбанов* широко была распространена шляпа *хыннип* (или *кат*) – черная, с высокой цилиндрической тульей и слегка отогнутыми книзу полями, выполненная из конского волоса и тонко расщепленного бамбука. Она стала одним из атрибутов принадлежности к «благородному сословию». При встрече с человеком в таком головном уборе простолюдину следовало остановиться и, низко поклонившись, ожидать, пока знатная персона не проследует мимо. Ширина полей шляпы менялась в зависимости от моды. Например, в XVII–XVIII веках были приняты *хыннип* с очень широкими полями. Посмеиваясь над этой модой, говорили, что из-за размера шляп трое мужчин уже не могли разместиться в одной комнате. В последние годы правления *вана* Сунджо (1800–1834) диаметр полей достигал 80 сантиметров. Во второй половине XIX века специальным указом поля шляпы были значительно сокращены. С этого времени *хыннип*, постепенно утратив свою знаковую роль, стали получать распространение в среде зажиточных простолюдинов.



О том, насколько значимым в мужском костюме был головной убор, говорит тот факт, что в чрезвычайно важный момент в жизни мужчины, во время церемонии совершеннолетия, именно шляпе была отведена заглавная роль. Мальчики и молодые люди до женитьбы в Корее носили косу. При проведении обряда совершеннолетия, связывавшегося нередко с заключением брака, детская прическа менялась на взрослую. Для этого волосы поднимались наверх и стягивались в высокий узел на темени. Затем надевалась специальная сплетенная из конского волоса повязка *мангон*. Благодаря этой повязке волосы спереди и на висках плотно прилегли к голове. В завершение на голову помещалась шляпа, которая, как и новая прическа, являлась важным отличительным признаком взрослого, социально полноценного мужчины.



Ил. 38

Мужская шляпа *хыннип*

Конец XIX – начало XX вв.
Бамбук, конский волос,
бумага, лак, черепаховый
панцирь, рог

Дм 31 см

Инв. № 1195 ДВ II

Pl. 38

Men's hat *heukrip*

Late 19th – early 20th
century

Bamboo, horsehair, paper,
lacquer, tortoise-shell, horn

D. 31 cm

Inv. no. 1195 ДВ II

Шляпа *хыннип* вызывала недоумение у иностранных путешественников: «корейцы выдумали себе шляпы, неудобнее которых, кажется, нет головных уборов на свете»²⁰. Дело в том, что тулья шляпы была гораздо меньше обхвата головы. И хотя повязка *мангон* способствовала тому, чтобы шляпа не соскальзывала, последнюю все же следовало укреплать, подвязывая под подбородком. В шляпах знати завязки приобрели вид длинных бус из черепахового панциря, рога, янтаря, горного хрусталя. Они служили в большей степени украшением, придавая нарядность строгому головному убору, отражая личные вкусы владельца шляпы, подчеркивая его социальный статус.

Находясь на вершине головы, шляпа не скрывала повязки *мангон*, а сетчатая структура *хыннип* позволяла к тому же видеть узел волос или дополнительно надевавшуюся под шляпу плетеную из конского волоса небольшую шапочку *тхангон*. Шляпа *хыннип* не защищала своего владельца ни от холода, ни от дождя. Наоборот, во время дождя ее саму надо было предохранять, надевая на нее конусообразный колпак *кальмо* из промасленной бумаги, напоминавший в раскрытом виде зонтик и складывавшийся подобно вееру.

После отмены в 1895 году сословных разграничений *хыннип* начали носить представители всех слоев населения. С начала XX века эта шляпа стала национальным головным убором корейских мужчин.

20

Шмидт П.Ю. Страна утреннего спокойствия. Корея и ее обитатели. СПб., 1904. С. 27.

ДОСПЕХИ *капчу* использовали не только в периоды военных действий. В них облачались и во время многочисленных церемоний, проводившихся при дворе. Для изготовления доспехов применяли различные материалы и техники, определявшие название защитного снаряжения: панцирь из кожаных пластин – *пхиган*, металлическая кольчуга – *свэджаган*, доспех из металлических пластин и колец – *кёнбонган*, из спрессованной, покрытой лаком бумаги – *чиган*, из кожи морских обитателей – *оринган*, из грубой хлопчатобумажной ткани – *мёнган*. В эпоху Чосон значительное распространение получили доспехи «бригантинного типа» *туджонган* («доспехи со шляпками гвоздей»). Впервые они были описаны наряду с другими разновидностями защитного снаряжения в своде конфуцианского церемониала и этики «Пять видов церемоний правящей династии» («*Кукчо орейи*»), составление которого завершилось в 1474 году.

Туджонган имеет вид халата симметричного покроя, не сшитого по бокам, с широкими рукавами до локтя. По краям он часто оторочен мехом. Внешнюю поверхность халата покрывают ряды круглых металлических заклепок *туджон*, служивших для крепления к наружной ткани скрытых под ней плотно расположенных металлических, реже кожаных, пластинок квадратной или прямоугольной формы, предохранявших в сражении от стрел и ударов меча. Халат подвязывался широким поясом. В состав снаряжения входил шлем, который был либо цельнометаллическим, либо кожаным с металлическими каркасом, наверху и козырь-



Ил. 39

**Церемониальный доспех
военачальника**

XIX в.

Сукно, шелк, мех выдры,
медный сплав, позолота

115x123 см

Инв. № 9586 I

Pl. 39

**Ceremonial suit of armor
for a commander**

19th century

Cloth, silk, otter,
alloy fittings, gilt

115x123 cm

Inv. no. 9586 I



Ил. 40

Шлем

XIX в.

Кожа, лак, сукно, шелк,
мех выдры, медный
сплав, литые, чеканка,
гравировка, позолота

В. 91 см

Инв. № 9587 I

Pl. 40

Helmet

19th century

Lacquered leather, cloth,
silk, otter, copper alloy
fittings, gilt

H. 91 cm

Inv. no. 9587 I

ком. Прикрывающие шею части выполнялись на тканевой основе, к которой заклепками крепились защитные элементы. Из сохранившихся чосонских доспехов образцы описанного типа наиболее многочисленны.

В XVIII–XIX веках корейская армия в большей степени была ориентирована на парадные функции или на подавление внутренних мятежей и представители высшего командного состава зачастую использовали *туджонган* без панцирных пластин, значительно утяжелявших одеяние (свою роль, возможно, сыграло также распространение в мире огнестрельного оружия). В подобном случае ряды круглых заклепок, придающие доспеху характерный вид, были уже декоративными. В собрании Музея хранится такое церемониальное облачение позднечосонского военачальника в комплекте с богато украшенным шлемом, выполненным из кожи и покрытым черным лаком. В центре налобной пластины шлема имеется круглый медальон с иероглифами 元帥 (*воосу* – «командующий»).



Ил. 41
Деталь украшения шлема
Pl. 41
Helmet's decoration,
detail

ЭЛЕГАНТНАЯ простота, присущая костюму знатной корейки в будние дни, сменялась утонченным великолепием ее парадных одежд. Необычайно эффектно церемониальное одеяние *хварот*. В эпоху Чосон оно служило, как правило, свадебным нарядом знатных дам, в первую очередь королевских дочерей, а в конце периода и простолоюдинкам было позволено надевать его на свадьбу (тогда же жениху, не принадлежавшему к привилегированному сословию, разрешалось во время обряда облачаться в официальный костюм чиновника высокого ранга). *Хварот* использовали также в церемонии *пхэбэк*, когда молодая супруга приветствовала поклонами родителей и близких родственников мужа.

Одеяние представляет собой длинную кофту симметричного покроя, не сшитую по бокам, с широкими прямыми рукавами. Передняя часть ее короче задней. Обычно *хварот* выполнялось из красного атласного шелка и имело синюю подкладку. Сочетание этих цветов в контексте свадебной церемонии символизировало гармоничное соединение противоположных начал *ым* и *ян*, женского и мужского, Земли и Неба.

Хотя украшенную вышивкой одежду, судя по письменным источникам и росписям гробниц государства Когурё, носили на Корейском полуострове уже в период Трех государств, в эпоху Чосон вышивка для декорации костюма применялась нечасто: в основном ее можно было видеть на праздничной детской одежде, на знаках рангового различия, нашитавшихся на официальный халат чиновников, на мелких аксессуарах, дополнявших ко-

стюм, таких как кошельки *чумони*, на нарядных женских туфлях, обтянутых шелком. Вероятно, объяснение этому следует искать в негативном отношении к предметам роскоши чосонского двора, культивировавшего в своих подданных дух сдержанности и скромности.

На таком фоне богатство вышивки, отличающее *хварот*, кажется особенно поразительным. Главными декоративными мотивами здесь стали цветы лотоса и пиона. Первый олицетворял целомудренную чистоту и непорочность невесты, второй служил пожеланием богатства и знатности. Пион – дальневосточный «король цветов» – обязательный спутник традиционной корейской свадьбы. Она проводилась обычно в открытом пространстве двора, и одним из неизменных атрибутов церемонии была ширма с изображением буйно цветущих пионов, как бы предвещающих счастливую судьбу молодой семьи. В композицию вышивки, украшавшей *хварот*, включалась также пара фениксов с птенцами как пожелание многочисленного потомства. К тому же, по поверью, чудесные птицы появлялись только в периоды правления добродетельных государей, когда в стране царили мир и согласие. Феникс стал эмблемой добродетели и верности. Он считался одним из символов правящего дома, ассоциируясь, прежде всего, с супругой *вана* (государя). Воспринимался он и как птица, приносящая счастье, удачу. Помимо изобразительных мотивов в декор костюма органично вплетались благопожелательные иероглифические надписи. Традиционной стала надпись из восьми иероглифов, разме-



Ил. 42

**Женское свадебное
одеяние *хвалот***

XX в.

Шелк, вышивка

123x214 см

Инв. № 21002 I

Pl. 42

**Women's wedding
over-robe *hwalot***

20th century

Silk, embroidery

123x214 cm

Inv. no. 21002 I

щенная в музейном *хварот* на спинке: «Объединение двух фамилий пусть будет источником нескончаемого счастья».

Естественно, что богато декорированное вышивкой шелковое *хварот* было весьма дорогостоящим. Такое одеяние могла позволить себе далеко не каждая семья, и оно бережно хранилось, передаваясь из поколения в поколение. Иногда оно становилось достоянием всей деревенской общины и использовалось по мере необходимости разными семьями. Дошедшие до нашего времени старинные *хварот* несут следы многочисленных реставраций, которые повествуют об истории жизни вещи.

Свадебный наряд невесты был многосоставным. В него входило немало предметов нижней одежды. *Хварот* надевали поверх ансамбля, состоящего из юбки красного цвета и короткой желтой или зеленой кофты *чогори*. На груди одеяние подвязывалось длинным поясом. Головным убором служила чаще всего маленькая шапочка *хвагван*. Этот тип головного убора встречался в Корее уже в период Объединенного Силла. Тогда он украшал голову танцовщиц, развлекавших гостей во время придворных приемов и застолий. В эпоху Корё *хвагван* стал частью парадного костюма знатных дам. В период Чосон размеры шапочки уменьшились. Она получила распространение в качестве женского головного убора для торжественных случаев в XVIII веке после выхода ряда указов, запрещавших использование накладок из волос *качхэ*, с помощью которых женщины сооружали сложные, подчас громоздкие церемониальные прически.



И сегодня в Республике Корея можно увидеть невесту, облаченную в *хварот*. Обычно молодые одеваются в традиционные свадебные одежды для обряда *пхебэк*. Он проводится по завершении официальной части церемонии, во время которой жених и невеста одеты по западному образцу. Та тщательность, с которой в наши дни воссоздается старинный красочный наряд корейской невесты, ясно говорит о гордости народа за свое национальное культурное наследие.

Ил. 43

**Женский
церемониальный
головной убор *хвагван***

Конец XIX – начало XX вв.

Картон, бумага, шелк,
серебро, эмаль, паста,
стекло

В. 19,1 см

Инв. № 9516 I

Pl. 43

**Women's ceremonial cap
*hwagwan***

Late 19th – early 20th
century

Cardboard, paper, silk,
silver, enamel, paste, glass

H. 19,1 cm

Inv. no. 9516 I

В период Чосон важным элементом в художественном ансамбле женского костюма стало украшение *норигэ*, прикреплявшееся к лентам-завязкам, поясу наплечной одежды либо к поясу юбки. Оно может состоять из одной или нескольких подвесок, выполненных из серебра, нефрита, янтаря, коралла, агата, расшитого шелка и присоединенных к шелковым шнурам с причудливыми декоративными узлами. Завершается украшение разноцветными шелковыми кистями. Зрительно по вертикали *норигэ* подразделяется на две части: короткую верхнюю, включающую застежку и шнуры с подвесками, и длинную нижнюю, образованную кистями. Своим строем оно подчеркивает красоту пропорций и линий национального женского костюма, также состоящего из короткой верхней части (кофта *чогори*) и удлиненной нижней (юбка *чхима*). Первоначально дамы из привилегированного слоя общества надевали *норигэ* с парадным костюмом. Затем они стали носить подвески более скромного вида в повседневной жизни. Позднее украшение дополнило одежду и простолюдинок, обычно надевавших его в сезонные праздники или в дни торжественных семейных событий.

Наиболее популярными были *норигэ* с тремя подвесками, символизировавшими триаду Небо–Земля–Человек. Однако число подвесок в украшении могло быть и большим. В коллекции Государственного музея Востока хранится *норигэ* с пятью серебряными подвесками. Две из них имеют форму сосуда *тхухо*, использовавшегося в старинной игре с метанием стрел в сосуд. Такие подвески ассоци-



Ил. 44

**Женское украшение
оджак норигэ с пятью
подвесками**

XIX в.

Серебро, эмаль, коралл,
шелковые шнуры и кисти,
чеканка, гравировка,
штамп, узелковое
плетение *мэдын*

Дл. 32,5 см

Инв. № 11684 I

Pl. 44

**Women's hanging
ornament *ojak norigae* with
five pendants**

19th century

Silver, enamel, coral,
cords with *maedeup* knots
and tassels

L. 32,5 cm

Inv. no. 11684 I

ировались с удачей, которая должна сопутствовать игроку. Кроме того, считалось, что они отводили от хозяйки украшения всевозможные беды, подобно тому, как человек, направляя стрелу в сосуд, отбрасывал ее от себя. По боковым сторонам высокого горла сосудов размещены стилизованные фигуры летучих мышей, служившие традиционным пожеланием счастья. В центре украшения находится подвеска *панъадафи* с двумя палочками-ухочистками. Она похожа на схематично переданную фигурку человека, название же ее напоминает об одном из видов работ, которым занимались в старой Корее многие женщины – работе на мельнице (*панъа*).

Национальный костюм корейцев лишен карманов, и *норигэ* не только служило украшением, но и давало возможность иметь при себе необходимые мелкие вещи. Поэтому в его состав помимо декоративных подвесок нередко включались функциональные предметы. Это могли быть коробочки для благовоний, медицинских препаратов, уже упомянутые ухочистки. В *оджак норигэ* из музейного собрания включен шестигранный футляр для игл, используемых в иглотерапии. Две его противоположные грани украшают благопожелательные иероглифы, часто встречающиеся в декоре традиционных предметов быта: *су* 壽 («долголетие»), *пок* 福 («счастье»), *нён* 寧 («покой»), *кан* 康 («здоровье»). Пятая подвеска представляет собой маленький кинжал *чандо*. Рукояти и ножны таких кинжалов отличались редким разнообразием. В данном случае *чандо* имеет популярную Z-образную форму. В пе-

риод Чосон *чандо* носили и мужчины, и женщины. Мужчины прикрепляли их к завязкам или поясам халатов. Несмотря на малые размеры, кинжал можно было применить для самообороны. В составе *но-ригэ* он воспринимался как символ женской чистоты и верности, играл роль оберега.

Среди украшений женской прически главное место традиционно занимали шпильки для волос. Шпилька в женских волосах имела не только функциональное и декоративное значение, но и символическое, которое раскрывается в обряде вступления девушки в пору зрелости (*кере*). Этот обряд полагалось проводить после того, как девушке исполнится пятнадцать лет, однако традиционно в Корею его связывали со свадебной церемонией. До замужества девушки носили спускавшуюся на спину косу, а перед свадьбой, во время *кере*, волосы впервые закалывались шпилькой. Соответственно шпилька ассоциировалась с замужним положением женщины. Жених нередко дарил шпильки невесте на свадьбу. В период Чосон существовало множество вариантов женских причесок. Отдавая предпочтение пышным и объемным формам, женщины активно применяли уложенные кольцом накладные косы, называемые *качхе*. В XVIII веке в стремлении ограничить расточительность корейской знати было выпущено несколько указов, запрещавших использование дорогостоящих *качхе*. Волосы рекомендовалось укладывать не вокруг головы, а на затылке; в торжественных ситуациях вершину головы следовало украшать шапочкой *чоктури*, которая должна была декорироваться согласно социальному статусу женщины. Но только в XIX веке прическа *чоккчин-мори* с узлом волос, укрепленным стержневидной шпилькой *тинё* (*чам*) в нижней части затылка, постепенно начинает завоевывать ведущие позиции. Эффектно украшенная янтарем, нефритом и кораллами шапочка из музейного собрания, ско-

рее всего, предназначалась для свадебного обряда. Материалы, из которых изготавливались шпильки, их размеры, декоративные мотивы наверший определялись социальным положением женщины, соответствовали сезону, тому или иному случаю. Представительницы привилегированного слоя носили преимущественно шпильки из серебра, а также из нефрита, коралла. Простые женщины скрепляли свои прически шпильками из медных сплавов, дерева, кости. Серебряные шпильки часто украшались эмалями. Иногда навершием *пинё* могла стать идеально отшлифованная веточка коралла, считавшегося символом долголетия, высокого социального статуса и богатства. Подобные шпильки, а также *пинё*, выполненные целиком из коралла, знатные дамы надевали преимущественно в холодное время года.

Названия *пинё* обычно связаны с формой или декором навершия. Распространены были шпильки с эллипсовидной, подобной грецкому ореху головкой, именуемые *хододжам* (от *ходо/ходу* – «греческий орех»), с навершием в виде плода граната, символизировавшего многочисленное потомство, называемые *соннюджам* (от *сонню* – «плод граната»). Широкой популярностью пользовались *мэджукчам* – *пинё* с цветами сливы и листьями бамбука, ведь эти растения олицетворяли чистоту, стойкость, преданность, т. е. те качества, которые в часонском обществе, базировавшемся на догмах строгой конфуцианской морали, неразрывно связывались с образом идеальной женщины – добродетельной и скромной супруги.



Ил. 45

**Женские шпильки для
волос *тинё***

XIX – начало XX вв.
Серебро, эмаль, коралл,
сердолик, позолота

1) **шпилька с цветами
сливы и листьями
бамбука** (*меджукчам*);
дл. 22,5 см, инв. № 11584 I

2) **шпилька с головкой
в форме плода граната**
(*соннюджам*);
дл. 14 см, инв. № 11965 I

3) **шпилька с коралловым
навершием**;
дл. 21 см, инв. № 11676 I

4) **шпилька с головкой
в форме плода грецкого
ореха** (*хододжам*);
дл. 14,8 см, инв. № 11671 I

5) **шпилька из коралла
с цветком и фигурой
птицы**; дл. 14,5 см,
инв. № 11672 I

Pl. 45

Women's hairpins *binyeo*

19th – early 20th century
Silver, enamel, coral,
cornelian, gilt

1) **hairpin with plum
flower and bamboo design**
(*maejuk-jam*); l. 22,5 cm, inv.
no 11584 I

2) **hairpin with
pomegranate-shaped head**
(*seokryu-jam*); l. 14 cm,
inv. no 11965 I

3) **hairpin with coral
branch**; l. 21 cm,
inv. no 11676 I

4) **hairpin with walnut-
shaped head** (*hodo-jam*);
l. 14,8 cm, inv. no 11671 I

5) **coral hairpin with
flower and bird design**;
l. 14,5 cm, inv. no 11672 I

Ил. 46

**Женский
церемониальный
головной убор *чоктури***

XIX в.

Бумага, шелк, нефрит,
янтарь, коралл
В. 7,5; дм 11 см
Инв. № 11719 I

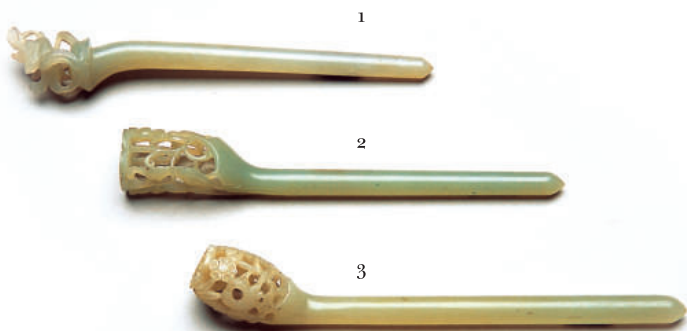
Pl. 46

**Women's ceremonial
headpiece *jokduri***

19th century
Paper, silk, jade, amber,
coral
H. 7,5; d. 11 cm
Inv. no 11719 I

нефритовым украшениям в основном отдавали предпочтение в весенне-летний период, так как полагали, что этот камень способствует удалению жара от тела. Нефрит считался драгоценным материалом наравне с золотом и серебром. В 1426 году было открыто месторождение нефрита в Намяне в провинции Кёнги. Он был признан лучшим корейским нефритом и отбирался специально для изделий королевского двора. Особенно ценили нефрит белого цвета и голубоватых оттенков.

Нефритовые шпильки отличались изящной резьбой навершия. В музейной коллекции привлекает внимание *пинё* с ажурной головкой, образованной переплетением гибких побегов лотоса, среди которых видна фигурка белой цапли. Данный сюжетный мотив в традиционном сознании устойчиво ассоциировался с летним сезоном. Форма же навершия, напоминающего сплетенную из травы корзинку, определила название подобного типа женских шпилек – *чхоронджам* (от *чхорон* – «корзина из травы»).



1

2

3

Ил. 47

Женские шпильки для волос *бинё*

XIX – начало XX вв.
Нефрит, резьба

- 1) шпилька с фигурой феникса в навершии;
дл. 13,3 см, инв. № 11673 I
2) шпилька с ажурным навершием (*чхоронджам*);
дл. 13,7 см, инв. № 11670 I
3) шпилька с ажурным навершием (*чхоронджам*);
дл. 14,7 см, инв. № 11677 I

Pl. 47

Women's hairpins *binyeo*

19th – early 20th century
Jade, carving

- 1) hairpin with phoenix-shaped head; l. 13,3 cm, inv. no 11673 I
2) hairpin with carved open-work head (*chorong-jam*); l. 13,7 cm, inv. no 11670 I
3) hairpin with carved open-work head (*chorong-jam*); l. 14,7 cm, inv. no 11677 I

для торжественных событий предназначались *пинё* длиной 35–40, а порой и 50 см, поскольку парадные прически знатных дам отличались пышностью вплоть до начала XX века. Известный российский исследователь-зоолог П.Ю. Шмидт, посетивший Корею в 1900 году, отмечал, что «придворные дамы устраивают себе совершенно невероятные прически, вплетая в волосы целые деревянные обода и украшая голову чуть ли не аршинными металлическими булавками»²¹. В повседневной жизни волосы закалывали шпильками длиной 11–15 см. Часто, прежде всего в среде простолюдинок, это были *пинё* скромного вида с маленькой четырехгранной головкой, называемые *минджам* (*мин* от *минджун* – «народ»).

Для дополнительного укрепления и декорирования узла волос на затылке служили маленькие шпильки *твиккоджи*. Некоторые из них одновременно применялись и для других целей: те, что имели головку в виде миниатюрной ложечки, иногда выполняли функцию ухочистки; острые концы других при необходимости могли использоваться для иглотерапии.

21

Шмидт П.Ю. Страна утреннего спокойствия. Корея и ее обитатели. СПб., 1904. С. 28–29.



Ил. 48

**Женские шпильки для
волос типа минджам и
твйккоджи**

Конец XIX – начало XX вв.

Серебро, эмаль, стекло,
позолота

Дл. 13,2; 11,4; 6; 8,1 см

Инв. № 11588 I, 19663 I,
11622 I, 11589 I

Pl. 48

**Women's hairpins *minjam*
and *dwikkoji***

Late 19th – early 20th
century

Silver, enamel, glass, gilt

L. 13,2; 11,4; 6; 8,1 cm

Inv. no № 11588 I, 19663 I,
11622 I, 11589 I

ОДНИМ из видов традиционного детского головного убора корейцев была шапочка *кулле* в форме капора, составленного из широких двухслойных лент. Мальчики и девочки в возрасте до четырех-пяти лет могли носить ее в любой сезон. В летнем варианте образующие шапочку ленты выполнялись из полупрозрачного шелка *са* редкого плетения и располагались обычно на большом расстоянии друг от друга. Для зимних *кулле* применяли плотный шелк *тан*, нередко утепляя их еще и слоем ваты. Богато декорированные вышивкой, шелковыми кистями и кусочками янтаря *кулле* часто надевали малышам на первую годовщину со дня их рождения (*таль*), которую торжественно отмечали в каждом доме, созывая многочисленных гостей и проводя обряд предсказания судьбы ребенка. Перед виновником торжества на маленьком столике выкладывали различные предметы. Чаще всего это были нитки, книга, кисть, рис, лапша. Кроме того, для девочек на столик помещали ножницы, для мальчиков – кинжал или стрелу. Если малыш прежде всего брал в руки нить или лапшу, это означало, что его ждет долготлетие; выбор кисти или книги предвещал успешную чиновничью карьеру, а предпочтение ножниц говорило о том, что девочка станет хорошей хозяйкой. Праздничная детская одежда отличалась яркостью цветовой палитры. Ее основу составляли пять цветов, которые, согласно заимствованной из Китая древней космологической системе, соответствовали четырем сторонам света и центру мироздания: синий (зеленый) – востоку, белый – западу, черный – северу, красный – югу, желтый – центру. Сочета-



Ил. 49

**Детский головной убор
кулле**

Конец XIX – начало XX вв.

Шелк, вышивка, янтарь

В. 20,5 см

Инв. № 1181 ДВ II

Pl. 49

Children's headgear *gulle*

Late 19th – early 20th
century

Silk, embroidery, amber

H. 20,5 cm

Inv. no 1181 ДВ II



Ил. 50

Детский головной убор
кукле. Вид сзади

Pl. 50

Back side of the children's
headgear *gulle*

ние этих цветов воспринималось как благовестный знак гармонии и порядка. В одежде ребенка такая палитра сулила ему долгую счастливую жизнь, служила защитой от болезней и невзгод.

Ярко выраженный благопожелательный характер имели и декоративные мотивы, украшавшие предметы праздничной одежды малышей. На шапочке из музейного собрания можно видеть цветы пиона и лотоса, символизирующие богатство, процветание, мир и согласие, пары бабочек и птиц – олицетворение счастливого брачного союза. Включены в композицию и символы долголетия из набора «десять бессмертных» (см. стр. 107). Забавные, как на детском рисунке, тигры пятнистой окраски, больше походящие на котов, были призваны играть роль животных-охранителей.

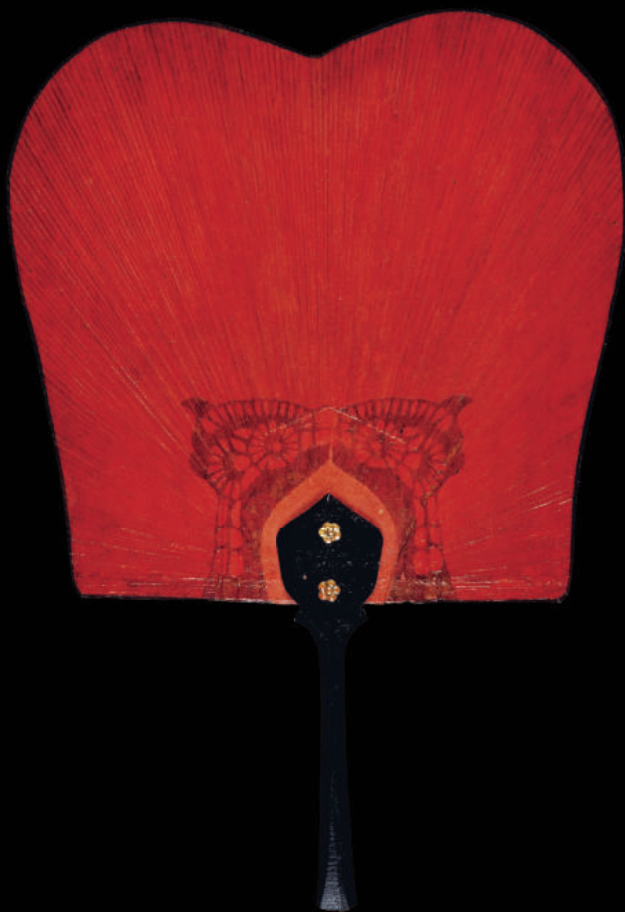
Вышиванием в старой Корее занимались женщины, немалая часть времени которых была посвящена изготовлению одежды для членов семьи и проходила в обществе «семи друзей женской половинки дома»: линейки, утюжков двух видов, ножниц, наперстка, иголки и нитки.

*Отмерив золотую меркой шелк,
Крою его и подбираю нитки:
Хочу, чтоб пара уток-неразлучниц
Украсила твой праздничный халат.
Я в вышивке искусна и в шитье –
И глаз обрадует моя работа!*

(Чон Чхоль. XVI в.
Из поэмы «Тоскую о миллом».
Пер. А. Жовтиса)

Веер – неотъемлемая часть традиционной корейской культуры. О том, что веера на территории полуострова бытовали с глубокой древности, свидетельствует находка рукоятки веера в датированном I веком до н.э. погребении в деревне Тахори в округе Ыйчхан (уезд Чханвон, пров. Южная Кёнсан). В настенной росписи знаменитой когурёской гробницы «Анак № 3» (IV в.) сохранилось изображение «хозяина» гробницы с веером в руке.

Применение вееров в старой Корее намного превосходило их основное практическое предназначение – давать прохладу в жаркий день. Веер использовался в различных ситуациях: им прикрывали лицо при выходе на улицу, раздували огонь из тлеющих угольков, отгоняли надоедливых насекомых. При необходимости его превращали в зонтик, защищавший от солнечных лучей или дождя. А на сплетенных из соломы или рогоза веерах типа *пхальдоксон* («веер восьми добродетелей») можно было разложить, как на обеденном столике, закуски. В национальных музыкальных представлениях *пхансофи* складыванием и раскрытием веера, ударом сложенного веера по ладони певец-исполнитель расставлял акценты в повествовании. Веер применялся в танцах с масками *тхальчхум*, в шаманских церемониях *кун*. В выступлениях бродячих артистов (*намсадан нофи*) без него обычно не обходились канатоходцы и исполнители акробатических номеров. Веер включался в церемонии и ритуалы двора. Важная роль отводилась вееру как подарку. В древнейшей из дошедших до нас корейских летописей «*Самгук саги*» («Исторические записки о Трех госу-



Ил. 51

**Веер *miseon* в форме
хвостового плавника
рыбы**

Начало XX в.
Бумага, бамбук, дерево,
лак, аппликация вырезкой
из бумаги
34x24,3 см
Инв. № 1197 ДВ II

Pl. 51

Fish-tail fan *miseon*

Early 20th century
Paper, bamboo, wood,
lacquer, paper cuts
34x24,3 cm
Inv. no 1197 ДВ II

дарствах», XII в.) упоминается веер из павлиньих перьев, подаренный Кён Хвоном, правителем государства Хубэкче («Позднее Пэкче», 900–936), Ван Гону, основателю государства Корё, по случаю его восшествия на престол.

Веера стали важным атрибутом праздника Тано, который отмечался в пятый день пятого месяца по лунному календарю и считался кануном летней жары. *Ван* (государь) жаловал в этот день веера столичным чиновникам и губернаторам провинций; те же, в свою очередь, рассылали веера своим подчиненным. В этот сезонный праздник веера было принято дарить друзьям. И в наши дни этот скромный предмет считается в Корее прекрасным подарком: в 1999 году во время визита английской королевы Елизаветы II в Республику Корея ей был подарен веер работы известного мастера Ли Гидона как образец современного художественного ремесла, сохраняющего лучшие национальные традиции.

Корейские веера, так же как китайские и японские, можно подразделить на две большие группы: веера *тансон* с плоским экраном и рукоятью, укрепленной посередине, и складные веера *чопсон*. Каждая из этих групп охватывает множество разновидностей, отличающихся материалом, из которого изготовлен веер, формой ручки и экрана, способами и мотивами декоративного оформления. Веерами с плоским экраном в основном пользовались простолодины, а также женщины. Мужчины из высших слоев носили складные веера.

Форма экрана некоторых вееров *тансон* восходит к природному объекту – листу лотоса, бананового

дерева, павлонии или бабочке. Веера, напоминающие очертаниями хвостовой плавник рыбы, получили название *мисон* (от *ми* – «рыба» и *сон* – «веер»). Они нередко украшались ажурной аппликацией из бумаги, располагавшейся, как правило, вокруг фигурной «головки» рукояти. Для повышения прочности и долговечности бумажный экран покрывался лаком.

СКЛАДНЫЕ веера *чопсон* получили распространение в Корее начиная с эпохи Корё. Китайский дипломат Сюй Цзин, составивший в первой половине XII века «Иллюстрированную книгу о Корё» (кит. «*Гаоли туцзин*», кор. «*Корё тогён*») отмечал, что корёская знать использовала складные веера даже зимой.

В период Чосон складные веера стали неизменным атрибутом представителей образованной элиты. Выходя на улицу, они закрывали веером лицо от пыли, холодного ветра или при нежелательной встрече. Утверждают, что веер с жесткими бамбуковыми ребрами мог в случае опасности послужить для самообороны. Проводя свободное время в общении с близкими по духу людьми, ученые-интеллектуалы отбивали веером ритм при декламации стихов. Искусные в стихосложении и каллиграфии, они могли излить нахлынувшие чувства или просто продемонстрировать мастерство, собственноручно украсив веер поэтическими строками. Многие корейские художники оставили на веерных экранах свои живописные произведения.

Особой известностью в Корее пользовались складные веера *хачуксон*. При изготовлении их ребер склеивали две тонкие пластины, виртуозно вырезанные из верхнего твердого слоя бамбука. Бамбук заготавливали в определенное время года, стебель сушили и обжигали в пламени древесного угля для удаления сока и придания блеска. Ребер могло быть от 30 до 50. Станок веера из музейной коллекции включает 30 бамбуковых планок, декорированных в технике пирографии (выжигания): незатей-



Ил. 52

Складной веер *hapjukseon*

Начало XX в.
Бамбук, промасленная
бумага, роспись тушью,
пирография
28x48,5 см
Инв. № 1193 ДВ II

**Подвеска к вееру в виде
футляра для ухочистки и
зубочистки**

XIX – начало XX вв.
Серебро, чеканка,
гравировка, шелковый
шнур и кисть
Общ. дл. 65; дл. подвески
9,9 см
Инв. № 11587 I

Pl. 52

Folding fan *hapjukseon*

Early 20th century
Bamboo, oiled paper, ink
painting, pyrography
28x48,5 cm
Inv. no 1193 ДВ II

**Fan pendant in shape of
a case with toothpick and
earpick**

19th – early 20th century
Silver, chasing, engraving,
silk cord and tassel
Total l. 65; pendant l. 9,9 cm
Inv. no № 11587 I



Ил. 53

Деталь подвески к вереву

Pl. 53

Detail of the fan pendant

ливый узор на поверхности бамбука выполнен маленьким горячим утюжком. Эта работа требует особой сноровки и виртуозности. Скромный пейзажный мотив, написанный черной тушью, едва различимый на темном фоне промасленной бумаги, завершает художественное оформление веера, в котором нашли отражение эстетические вкусы благородных ученых мужей конфуцианской Кореи.

Своеобразным украшением складных вееров были подвески *сончху*, предположительно вошедшие в употребление с конца эпохи Корё. Первоначально они являлись знаком высокого социального положения человека. Их могли носить не все представители привилегированного сословия, а только полноправные чиновники, находившиеся на государственной службе и имевшие один из общегосударственных рангов. Однако после реформ 1894–1895 годов, отменивших сословные ограничения, *сончху* получили широкое распространение. Их стали использовать даже представители традиционно презираемых профессий – шаманы и певички-танцовщицы *кисэн*.

Подвески изготавливались из различных материалов: металла, дерева, кости, рога, черепахового панциря. В большинстве случаев *сончху* выполняли не только декоративную функцию. Они представляли собой полые футляры, внутри которых хранились мелкие вещицы: резные печати, зубочистки, ухочистки, амулеты, благовония, геомантические компасы и др.

периодизация корейской истории

Палеолит	700000–9000 лет до н.э.
Мезолит	9000–6000 лет до н.э.
Неолит	6000–1000 лет до н.э.
Период бронзы	X–IV вв. до н.э.
Начало железного века	с III в. до н.э.
Период Трех государств	середина I в. до н.э. – конец VII в. н.э.
Государство Силла	57 г. до н.э. – 668 г. н.э.
Государство Когурё	37 г. до н.э. – 668 г. н.э.
Государство Пэкче	18 г. до н.э. – 660 г. н.э.
Союз племен Кая	42–562 гг. н.э.
Период Объединенного Силла	конец VII – начало X в. н.э.
Объединенное Силла	668–935 гг. н.э.
Период Корё	начало X – конец XIV в.
Государство Корё	918–1392 гг.
Период династии Ли (Чосон)	1392–1910 гг.
Государство Чосон	1392–1897 гг.
Империя Тэхан	1897–1910 гг.
Период японского колониального господства	1910–1945 гг.
Провозглашение Республики Корея	15 августа 1948 г.
Провозглашение Корейской Народно-Демократической Республики	9 сентября 1948 г.

рекомендуемая литература

1. Бамбук в снегу. Корейская лирика VIII–XIX веков / Пер. А. Жовтиса, сост. Л.Р. Концевич. М., 1977.
2. Верная Чхунхян. Корейские повести XIX века. Т. 1 / Пер с кор. А.Ф. Троцевич, Ю.Л. Кроля, Г.Е. Рачкова, А.Г. Васильева. СПб., 2009 (серия «Золотой фонд корейской литературы»).
3. Виноградова Н.А. Корея // Малая история искусств. Искусство стран Дальнего Востока. М., 1979.
4. Глухарева О.Н. Искусство Кореи с древнейших времен до конца XIX века. М., 1982.
5. Джарылгасинова Р.Ш. Древние когурёсцы (к этнической истории корейцев). М., 1972.
6. Ионова Ю.В. Обряды, обычаи и их социальные функции в Корее. Середина XIX – начало XX в. М., 1982.
7. История Фазана. Корейские повести XIX века. Т. 2 / Пер с кор. М.И. Никитиной, Г.Е. Рачкова, Лим Су. СПб., 2009 (серия «Золотой фонд корейской литературы»).
8. Ким, Манчжун. Сон в заоблачных высях / Пер. с ханмуна и с кор. А.Ф. Троцевич, пер. стихов Т.Г. Комиссарова. СПб., 2010 (серия «Золотой фонд корейской литературы»).
9. Киреева Л.И. Статьи по искусству Кореи / Сборник избранных статей и заметок. Магнитогорск, 2006.
10. Корейское классическое искусство / Сборник статей. М., 1972.
11. Курбанов С.О. История Кореи с древности до начала XXI века. СПб., 2009.
12. Лисий перевал. Собрание корейских рассказов XV–XIX вв. / Пер. с кор. и кит. Д.Д. Елисеева, предисл. М.И. Никитиной, сост. и отв. редактор серии А.Ф. Троцевич. СПб., 2008 (серия «Золотой фонд корейской литературы»).
13. Наставление царю цветов. Высокая проза Кореи XI–XVIII веков / Пер. с кит.,

- сост. и отв. редактор серии А.Ф. Троцевич. СПб., 2010 (серия «Золотой фонд корейской литературы»).
14. Светлый источник. Средневековая поэзия Китая, Кореи, Вьетнама / Сост. Е. Дьяконова. М., 1989.
 15. Тихонов В.М. История Кореи. С древнейших времен до 1876 года. Т. 1. М., 2003.
 16. Тянь В.Д. Буддийские храмы средневековой Кореи. М., 2001.
 17. Hanoak. Traditional Korean Homes. Seoul, 1999.
 18. Kim, Chewon and Kim Lee Lena. Art of Korea. Tokyo, New York and San Francisco, 1974.
 19. Kim, Jaeyeol. Handbook of Korean Art. White Porcelain and Punch' ng Ware. Seoul, 2002.
 20. Kim, Lena. Buddhist Sculpture of Korea. Seoul, 2007.
 21. Korean Cultural Heritage. Traditional Lifestyles. Seoul, 1997.
 22. Wright, Edward Reynolds and Pai, Man Sil. Traditional Korean Furniture. Tokyo, New York, London, 2000.
 23. Yang, Sunny. Hanbok. The Art of Korean Clothing. New Jersey, 1997.
 24. Yi, Song-mi. Korean Landscape Painting: Continuity and Innovation through the Ages. Seoul, 2006.
 25. Yi, Song-mi. Fragrance, Elegance, and Virtue: Korean Women in Traditional Arts and Humanities. Seoul, 2002.

summary

Korean collection of the State Museum of Oriental Art covers 1500 years' period of Korean culture history. It numbers over 600 pieces representing major arts and artistic crafts, including sculpture, painting, pottery, lacquer, metal and wood crafts, traditional costume and personal ornaments. These articles illustrate Korean beliefs and aesthetics as well as everyday culture of the country.

Although the first objects came to the Korean collection soon after the Museum's foundation in 1918, the collection grew slowly and sporadically without systematic or purposeful effort. The major contribution to the Museum's Korean collection was made in 1950's when cultural relationships between the Soviet Union and the Democratic People's Republic of Korea (DPRK) significantly strengthened. In 1957 the DPRK's Ministry of culture donated about 200 works of art and other artifacts to the Museum. Those included Korean ceramics and porcelain of various periods, medieval bronze mirrors, some traditional clothes and furniture. A whole batch (over 70 pieces) of personal ornaments dated to the 19th and early 20th century was also added to the Museum's collection.

Another stage in expanding the Korean collection started in 1990 after diplomatic relations between the USSR and the Republic of Korea had been established. In 1990's the Museum housed a number of personal and thematic exhibitions from South Korea. For example, Korean traditional costume exhibition was opened in 1995, and after it concluded all its showpieces made by modern South Korean craftsmen were donated to the Museum by the Korean-Russian Women's Association of the Traditional Handicraft Institute of the Republic of Korea, the organizer of the exhibition. In 2008, Mr. Lee Kyu Hyung, the Ambassador Extraordinary and Plenipotentiary of the Republic of Korea to the Russian Federation, presented the Museum with a gift of some ceremonial and everyday clothes worn by representatives of different strata of traditional Korean society.

The collection structure stems from the way the objects have been acquired – mostly as gifts or donations. The collection covers a significant time period from

6th–7th century up to the present moment. Still most of the items are dated to the 19th–20th century.

Permanent exposition *Art and Culture of Korea* includes the best pieces from the Museum's collection and totals over 150 works. They illustrate major milestones of Korean cultural development and represent various arts and artistic crafts. The display focuses on the image of the country, its unique national flavour and artistic vision which are highlighted in the room's and display cases' design and arrangement, including the choice of colours, ornaments, and special custom-made latticework – a hallmark of traditional Korean architecture.

The exposition begins with the earliest of Museum's Korean holdings – the roof-end tiles from the Three Kingdoms period (mid-1st century B.C. to late 7th century A.D.) demonstrating the Goguryeo Kingdom (37 B.C. to 668 A.D.) potters' craftsmanship. Standing Buddha of the Unified Silla period (late 7th century to early 10th century) examples classical sculpture which developed and matured due to Buddhism spreading over the peninsula.

Celadon wares – a precious part of the Museum's collection – represent the pottery art of the Goryeo period (early 10th century to late 14th century). The showpieces include a lotus-shaped cup with stand (12th century), wine ewer with inlaid decoration (late 12th – early 13th century), and *maebyeong* vase with underglaze iron-painted design (early 12th century). Bronze mirror collection reflects penetration of foreign influence in the Goryeo Kingdom.

Joseon Dynasty art and culture (late 14th century to early 20th century) make up the largest part of the display and include a great variety of works of art and craftsmanship.

The introduction to the Korean painting and its traditional genres is made by the works of 18th–19th century painters. A small lyric landscape by Jeong Su-yeong (1743–1831) illustrates the artistic style of Korean literati painting (*muninhwa*). *Peony* scroll by Heo Ryeon (1809–1892), a prominent late Joseon painter, reveals his unique artistic manner. Heo Ryeon was one of the contributors to the

development of the Korean Southern School painting (*namjonhwa*). Leaf album paintings by Gim Jun-geun (late 19th century) are of great interest from historical and ethnographical point of view. The works belong to genre painting (*pungsokhwa*) and depict various job activities, national games, ceremonies, dances and musical performances. They unveil the world of old Korea showing typical everyday life of its dwellers.

Pottery – and especially white porcelain *baekja* – is the most vivid example of new aesthetics brought up when neo-Confucianism was established as the state ideology. Group of vessels with underglaze cobalt decoration (*cheonghwa baekja*) belongs to the final period of Joseon pottery production when expensive blue-and-white porcelain became more affordable.

The part of the display where furniture, costumes, personal ornaments and lacquer wares are demonstrated tells both about Korean crafts and aesthetics and traditional lifestyle. This display appears to be divided into two sections – masculine and feminine, thus highlighting strict family hierarchy, showing how rights and duties used to be distributed between men and women, and restoring the atmosphere of women's and men's parts of the traditional Korean house. Works of various artistic craftsmanships are grouped to underline their common features resulting from national artistic principles and aesthetics.

The final point of the display is a picture by Gim Yong-jun (1904–1967), a famous North Korean artist, showing a girl performing an ancient *seungmu* dance (monk's dance). The work demonstrates how national artistic traditions can be kept and cultivated in contemporary art.

Realization of the display concept was made possible by the financial support of the Korea Foundation. Moreover, the Foundation invited Dr. Lee Jaejeong, a researcher from the National Museum of Korea, to visit Moscow and to provide consultation and assistance while the project was underway. The publication of the present guidebook was supported by the 2010 Korean Cultural Heritage PR Grant of the Cultural Heritage Administration, Republic of Korea.

Серия «Коллекции Музея Востока»

И.А. Елисева

«Искусство и культура Кореи
Путеводитель по постоянной экспозиции»

А.В. Седов

Ответственный редактор серии

ISBN 978-5-903417-21-6



Типография «Вива-Экспресс»
Тираж 1000 экз.

Подписано в печать 6.09.2010