

Культура

Концепция пейзажа *чингёнсансухва* Кёмджэ Чон Сона

© 2018

Е.А. Хохлова

В статье изложены представления о задачах пейзажной живописи, которым следовал художник Чон Сон (1676–1759) при создании пейзажей реального вида — *чингёнсансухва*. Поднимается проблема необходимости правильного понимания целей, которые ставил перед собой художник, для более точного анализа содержания его произведений.

Ключевые слова: пейзаж чингён (*чингёнсансухва*), Чон Сон.

Начиная с 1970-х годов пейзажи крупнейшего художника эпохи Чосон (1392–1897) Кёмджэ Чон Сона (1676–1759) являются предметом национальной гордости корейцев. Сегодня отдельные художники и искусствоведы считают, что *чингёнсансухва* может помочь молодым живописцам найти способ выразить особенности культурной самобытности народа. Чон Сон вдохновляет как художников, так и молодых кураторов: начиная с 2000-х годов в Республике Корея прошло более двадцати выставок современных художников, переосмысливающих пейзажи *чингён*. Однако, как считает Юн Санхун, сегодня не всегда точно понимаются задачи, которые ставил перед собой художник, и от этого происходит искажение содержания произведений¹.

Чон Сон работал в различных жанрах, писал концептуальные пейзажи (*кваннёмсансухва*), «изображения мудрецов» (*косаинмульхва*), «цветы и растения» (*хваджоххва*), «травы и насекомые» (*чхочхонхва*). Однако в историю корейского искусства он вошел как создатель нового направления пейзажной живописи — пейзажа *чингён* (*чингёнсансухва*), который представляют выполненные в оригинальной технике изображения корейской природы. До Чон Сона, на протяжении трех столетий, художники Чосон рисовали в основном воображаемые пейзажи по китайским образцам. Чон Сон первым из художников Чосон посвятил большую часть творчества изображению корейских ландшафтов. Он сумел выйти за рамки традиции следования китайской пейзажной живописи, сформировав собственный художественный язык для изображения красот корейской природы, а также передачи энергии гор и чувств, испытываемых при созерцании природы.

Хохлова Елена Анатольевна, преподаватель Научно-образовательной секции исследований Кореи Школы Востоковедения НИУ Высшая школа экономики (Москва).
E-mail: lena.khokhlova@gmail.com.

Совершивший открытие в области пейзажной живописи Чон Сон не оставил комментарии к своим произведениям, сохранилось лишь несколько его высказываний, записанных друзьями художника. Теоретическую базу для объяснения пейзажей *чингён* Чон Сона находят в текстах знаменитых интеллектуалов, литераторов рубежа веков — братьев Ким Чханхёпа (1651–1708) и Ким Чханхыпа (1653–1722), а также их единомышленников². Южнокорейские специалисты по-разному оценивают отношения Чон Сона и братьев Ким, однако они едины во мнении, что братья ценили его картины, оказывали финансовую поддержку и помогали формировать новое направление пейзажной живописи *чингён*. Братья Ким, будучи представителями влиятельного рода Андонских Кимов, способствовали продвижению художника при дворе, формировали среду, в которой Чон Сон создавал отличные от существовавшей до него традиции пейзажной живописи произведения. Отметим, что без поддержки влиятельных современников, таких как братья Ким, Чон Сон едва ли мог разработать новое направление пейзажной живописи.

Благодаря влиянию братьев Ким художник начал рисовать корейскую природу и в первую очередь горы Кымган. Братья Ким ввели моду на путешествия по знаменитым своей красотой местам Кореи и особенно на походы в горы Кымган. Они бывали в Кымган неоднократно, невзирая на то что путешествия были дорогостоящими и небезопасными. Горы Кымган, по собственному признанию братьев, привлекали тем, что дарили духовное освобождение, служили способом забыть о повседневности, суете бурно растущих городов. Ким Чханхёп писал: «Поднявшись на вершину... я забывал горесть и муки, горы и потоки — мои хорошие друзья и выдающиеся целители»³.

Впечатления, полученные во время путешествий, братья Ким и их последователи любили описывать в стихах, которые называли *чинси* («подлинная (истинная) поэзия»). Горам Кымган посвящена значительная часть стихотворений братьев Ким, они же являются главной темой пейзажей *чингён* Чон Сона. Художник писал пейзажи во время или после путешествий в горы⁴. Исследователь Ко Ёнхи, подробно разобрав связь между стихотворениями братьев Ким и пейзажами Чон Сона, показала, что художник и поэты не только изображали одни и те же места, но и передавали при помощи слова и живописи схожие настроения и эмоции⁵.

Задачи поэзии *чинси* братья Ким изложили в дневниковых записях и письмах. Отдельно разработкой теории живописи они не занимались, однако в их текстах встречаются упоминания о задачах живописи, наряду с высокими оценками пейзажей Чон Сона. Более подробно о живописи рассуждали ученики братьев Ким. Приняв во внимание тот факт, что художник совершал путешествие в горы вместе с братьями Ким, рисовал те же места, что воспевали братья в стихах, создавая общую эмоциональную картину, представляется допустимым предпринять попытку сформулировать основные положения, которыми мог руководствоваться Чон Сон при написании своих картин.

Основополагающим понятием в теории новой поэзии братьев Ким является *чхонги*, понимаемое как главное условие создания настоящей поэзии и живописи. *Чхонги* должно присутствовать в картине или стихотворении. Ким Чханхып о произведениях Чон Сона писал: «Картины Чон Сона выполнены свободной освежающей кистью, в них присутствует *чхонги*. Его кисть великолепна... [Чон Сонна]... кисть и тушь слились в гармонии. Только познавший *чхонги* человек способен достичь этого»⁶. Чон Сон в свою очередь писал о картине известного художника: «Эта картина хорошо нарисована, но недостаточно в ней *чхонги*»⁷.

Что же такое *чхонги* (кит. *тянь цзи*, досл. «небесный механизм», «движущая сила естества»)? В.В. Малявин переводит *тянь цзи* как «небесная пружина», поясняя: «Так в даосской литературе обозначается внутренний импульс саморазвития жизни, символически завершённое бытие, сила “таковости” вещей, соотносившаяся с “Небесным”, т.е. предвосхищающим все формы, измерением бытия»⁸. Корейские исследователи расшифровывают *чхонги* как «тайну природы», «небесный секрет, творящий гармонию», «небес-

ный секрет и тайна гармонии», «творческий секрет всего сущего» и «гармоничная работа природы», «секрет, спрятанный в движении природы». *Чхонги* — это некая первоизданность, абсолютная гармония, вне присутствия человеческого. Очень показательно следующее объяснение: «Чхонги — это рыба, плавающая в воде. Не бросайте удочку»⁹.

Понятия *чхонги* вместе с *чин* встречаются у Чжуан-цзы в главе «Высший учитель», где сказано, что *чинин* («настоящий человек») «живет согласно действию небесному, а не человеческому; у “обыкновенных людей” в отличие от “настоящих” желания проникли глубоко, источник Небесной жизни лежит на поверхности». Настоящий человек «не вредит Пути умствованием, не подменяет небесное человеческим, он живет согласно небесному истинному знанию, следуя в своих чувствах четырем временам года, ... сообразуясь со всем сущим»¹⁰.

Из дошедших до нас немногочисленных рассуждений братьев Ким и их окружения о живописи ясно, что главной задачей художника, как и поэта, признавалось воплощение *чхонги*. Писали, что в живописи должно ощущаться *чхонги*, поэтому непрременным условием написания картины являлось познание *чхонги* художником и любовь к нему: «Ученый муж должен рисовать из любви к *чхонги*»¹¹. Истинное произведение искусства может быть создано только в состоянии, близком к *чхонги*, состоянии вдохновения, когда сознание художника творит свободно. Подлинной называли только ту поэзию, которая сама по себе является *чхонги*, поскольку истинно только *чхонги*: «*чин* не может не быть *чхонги*». Братья Ким считали, что *чхонги* должен служить основным ориентиром в поэтическом творчестве «только познав *чхонги*, можно написать хорошие стихи», «поэзия — это движение *чхонги*»¹². В поэзии *чинси* все «вытекает» из *чхонги*¹³, поэт должен творить подобно тому, как это делает Небо, то есть подразумевается «естественная, инстинктивная работа сознания в состоянии вдохновения»¹⁴. Ким Чханхып объяснял, что *чхонги* присутствует во всем; ощутить его можно, спокойно созерцая природу, забыв о всех накопленных знаниях, в состоянии свободном от каких-либо человеческих желаний и страстей. *Чхонги* невозможно понять, изучая книги, его можно почувствовать только наедине с природой. «Как можно понять величие и загадку (истинную сущность) гор и вод (природы), если невзирая на опасность не отправляться глубоко в горы?»¹⁵.

Поэтому братья Ким и их сторонники подчеркивали важность непосредственно-го созерцания ландшафта для воспевания его красот. Прежде чем создать произведение, автор должен был лично посетить то или иное место, прочувствовать *чхонги* и только после этого описывать увиденное. Поэтому второе условие создания «подлинного» стихотворения и пейзажа — это личный опыт, созерцание ландшафта. Убежденность в необходимости личного опыта общения с природой и внимание к непосредственно испытываемым чувствам, привели к тому, что в живописи и поэзии помимо способности автора выразить *чхонги* высоко ценилась его индивидуальная манера и способность передать эмоции, испытанные художником в момент созерцания ландшафта.

В дневниках братья Ким и их ученики описывали чувства, испытанные во время созерцания природы, ощущения восторга, которые совершали перемену в душе. Стоя у знаменитого водопада Курён «Водопад девяти драконов», Ким Чханхён писал: «Вдруг уши слышат, и глаза видят что-то странно-удивительное и величественное, и душа затрепетала и чувствует не то, что вчера. Теперь я знаю, что душа человека меняется в зависимости от обстановки»¹⁶. Он же писал, что великолепный вид Кымгансан «вырывал у него зрачки», и он не мог совладать со своими эмоциями¹⁷. А стоя у водопада Пагён, он «почувствовал головокружение, словно потерял контроль над собой, и восхвалял красоту (гор) во весь голос...»¹⁸. Ли Хангон также писал, что, находясь в горах и ощущая их энергию, человек «освежается», с ним происходит некая эмоциональная перемена. «У гор и вод есть невероятная энергия, человек, чувствуя ее, освежается, словно в его душу проникает снег и лед?»¹⁹. Ли Ыхён (1669–1745) писал, что, взобравшись на самую

высокую точку Кымган пик Пиробон, он испытал новые чувства, его думы улетели далеко, и в душе не осталось «ни единой мысли о мирском»²⁰.

Состояние эмоционального возбуждения или эмоционального прорыва называли *хын*, подчеркивая, что его можно прочувствовать только в горах, вдали от суеты города. «В шумном Сеуле много препятствий, а в лесу, где покрытая инеем листва играет разными красками, *хын* намного сильнее», — писал Ким Чханхёп.²¹ При этом чем прекрасней горы, тем сильнее *хын*. Многие, возвращаясь домой, записывали впечатления о путешествии, а в поэзии стремились достоверно запечатлеть состояние испытанного эмоционального подъема. Живопись также служила для передачи (документирования) чувств, испытанных художником от созерцания объекта²².

Можно предположить, что Чон Сон, создавая пейзажи увиденных мест, также стремился выразить пережитые эмоции. Ким Чханхып отмечал, что пейзаж не должен быть реалистичным, картина может быть красивее реального ландшафта, поскольку смысл живописи в передаче чувств восхищения и восторга, которые испытывал автор во время созерцания красивейших ландшафтов, так как это помогает выразить *чхонги*²³. Ким Чханхып писал о пейзаже Кымгансан Чон Сона: «Не важно, какой холм или беседка изображены, важно, что переданы впечатления и чувства путешественника»²⁴. То же отмечал Ан Чжунгван: «Нет необходимости изображать форму, важно передать мысли»²⁵.

Стремление передать средствами живописи *чхонги*, а также эмоциональное состояние автора привело к тому, что братья Ким и их окружение настаивали на необходимости отказаться от копирования пейзажей, нарисованных мастерами прошлого. «Если копировать работы древних, ... невозможно выразить *чхонги*, внешний вид воспроизведен слабо, и дух лишен чувственности, ... если не копировать работы древних, то дух оживает естественным образом, и в работе сочетаются и внешний вид, и суть»²⁶. Они открыто критиковали живопись раннего и среднего Чосон, поскольку в произведениях художников присутствует только форма, и нет содержания. Для них современники — поэты и художники — превосходят всех предшественников. «Ким Чханхын говорит, что поэт, который пишет сегодня, намного превосходит даже лучшего из тех, кто писал раньше, я думаю, что это правильно и в отношении художников», писал Ли Хангон²⁷.

Помимо *чхонги* в пейзаже должен быть раскрыт *чонсин*, то есть дух увиденного ландшафта, понять который также возможно при условии непосредственного созерцания объекта изображения. Про Чон Сона современник писал: «Ощущая прилив вдохновения, Чон Сон рисовал свободно, рука его словно писала сама, он искал способ передать дух природы, а не внешнее сходство»²⁸. Воспроизведению внешнего вида ландшафта придавали важное значение, однако точное копирование объекта не являлось задачей художника. Это хорошо видно из описания Ким Чханхёпа впечатлений от водопада Пагён, излюбленного места интеллектуалов. Считалось недостаточным найти способ точно описать то, как водопад выглядит, необходимо было понять и передать его дух: «В стихах, где водопад называют рулоном шелка и длинной радугой, описан только внешний вид, средствами поэзии описать водопад очень сложно. Не знаю, кто сможет выразить дух водопада, но только тот станет Гу Кайчжи среди поэтов»²⁹.

Чон Сону, как считалось, удавалось изобразить дух и форму в равной степени. «Удивительное в картинах Чон Сона то, что запечатлен дух, но он передавал и внешнее сходство»³⁰. Дух возможно выразить воспроизведением главных особенностей объекта. Поэтому художник выделял, а на этапе раннего творчества даже подписывал знаменитые вершины и знаменитые места, такие как буддийские монастыри, водопады, скалы, имеющие необычную форму, например, форму людей, черепахи, льва и др., сочетание которых должно было помогать передать дух объекта. Точно также поступали поэты, описывая только знаменитые виды и части горной цепи Кымган. Дух объекта мог раскрываться в одной особенности, например, в случае водопадов — в мощи водного потока, и задача художника заключалась в передаче средствами живописи этой особенности. Поэтому

изображая «Водопад Девяти Драконов» или «Водопад Трех Чаш», Чон Сон не передает детально и точно внешний вид водопада, а стремится передать энергию воды, мощь падающего потока и делает это сильными мощными штрихами, которые передают и мощь воды, и степень эмоционального возбуждения автора (рис. 1–4).



Рис. 1. Чон Сон. Водопад Пагён.
1750. Бумага, тушь. 119.5x52 см.
Частная коллекция.



Рис. 2. Водопад Пагён.



Рис. 3. Чон Сон. Водопад Самбуён.
1747. Шелк, тушь, краски. 31.4x24.2 см.
Музей Кансон, Сеул.



Рис. 4. Водопад Самбуён.

Суммируя вышесказанное, выделим основные требования, которые предъявлялись в целом к пейзажам *чингён*:

- выражение в произведении *чхонги* «принципа работы небес»;
- непосредственное созерцание ландшафта для создания произведения;
- выражение эмоционального состояния автора или зрителя в момент созерцания;
- отказ от копирования произведений предшествующих поколений;
- выражение духа объекта.

Пейзажи Чон Сона, на которых запечатлены виды гор Кымган и других знаменитых ландшафтов, могли быть созданы под влиянием такого понимания задач живописи и творчества в целом. Мастер создавал альбомы с изображениями ландшафтов, которые вдохновляли и воспевали братья Ким и другие его современники. Корейские художники на протяжении многих веков, вдохновляясь произведениями китайских мастеров, создавали так называемые концептуальные пейзажи, виды воображаемые. Чон Сон рисовал то, что видел сам. При этом очевидно, что его картины — это достаточно трансформированные виды реальных ландшафтов. Чон Сон рисовал особенности, а не детально воспроизводил объект. Он также стремился отобразить общее впечатление, эмоциональное состояние. Эмоциональное содержание работ художника, являющееся яркой отличительной чертой его произведений, можно объяснить желанием передать описанное выше состояние духовного подъема — *хын*. Художник сам вдохновенно творил, находясь в состоянии эмоционального возбуждения, о чем с восхищением писал его близкий друг, поэт Ли Бёнён: «Мой друг Чон Сон порой, когда ощущал *хын*, выхватывал кисть из моих рук. Когда мы были в Кымгансан, он рисовал очень свободно»³¹. Сам Чон Сон писал, что художник должен творить свободно в унисон с небом: «Если доверить кисть движению души, пейзаж естественным образом становится *чхонги*, и нет в нем ничего похожего на работу человеческой руки, это есть живая кисть»³².

Таким образом, пейзажи *чингён* Чон Сона — это изображения видов корейской природы, созданные в состоянии эмоционального возбуждения, находясь в котором художник свободно творил в унисон с *чхонги*, и целью которых является выражение духа объекта и эмоционального состояния автора. Пейзаж *чингён* разрабатывался как новая живопись, свободная от подражания и копирования созданного ранее; важное значение отводилось личному опыту автора и его передаче художественными средствами. Создание реалистичного изображения являлось задачей художника, однако изображение не должно было точно воспроизводить исключительно внешний вид предмета, достоверность реализовывалась не копированием формы объекта, а путем выражения его духа, осуществляемого через воспроизведение особенностей объекта.

-
1. Юн Санхун. Чингёнсансухваэ хёндэчжон чехэсокквэ хэсоге кванхан ёнгу: [О современных интерпретациях и анализе *чингёнсансухва*]. Дисс. на соискание ученой степени магистра. Ун-т Хоник. Сеул, 2014.
 2. О значении термина *чингёнсансухва* и вариантах его перевода на русский язык см. Хохлова Е.А. Значение термина *чингёнсансухва* // Проблемы истории, филологии, культуры. 2016. № 2. С. 371–378.
 3. Ко Ёнхи. Чосон хуги сасну кихэн есуль ёнгу: [Исследование искусства дневников о путешествиях в горы периода позднего Чосон.]. Сеул: Ильчжиса, 2010. С. 144.
 4. Там же. С. 14.
 5. Там же. С. 87.
 6. Там же. С. 171, 173.
 7. Там же. С. 17.
 8. Малявин В.В. Чжуан-цзы. М.: Мысль, 1995. С. 412.
 9. Ко Ёнхи. Чосон сидэи сансухва: [Пейзажная живопись Чосон]. Сеул: Тольпэгэ, 2007. С. 145.

10. *Малявин В.В.* Указ. соч. С. 94–95.
11. *Ко Ёнхи.* Пейзажная живопись Чосон. С. 172.
12. Там же. С. 159.
13. *Пак Ынсун.* Кымгансандо ёнгу: [Исследование картин с изображением гор Кымгансан]. Сеул: Ильджиса, 1999. С. 85.
14. *Y, Song-mi.* Artistic Tradition and the Depiction of Reality: True-View Landscape Painting of the Choson Dynasty // *Arts of Korea.* New York, 2000. С. 333.
15. Там же. С. 131.
16. *Ко Ёнхи.* Исследование искусства дневников о путешествиях... С. 135.
17. Там же. С. 239.
18. Там же. С. 251.
19. Там же. С. 135.
20. Там же. С. 255.
21. Там же. С. 136.
22. Там же. С. 150.
23. Там же. С. 184.
24. Там же. С. 179.
25. Там же. С. 179.
26. *Пак Ынсун.* Исследование картин с изображением гор Кымгансан. С. 87.
27. *На Чжонмён.* Чосон сидэ есультон: [Теория искусства Чосон]. Сеул: Хангукхаксульчонбо, 2009. С. 215.
28. *Ко Ёнхи.* Исследование искусства дневников о путешествиях... С. 174.
29. Там же. С. 166.
30. Там же. С. 175.
31. Там же. С. 174.
32. *Пак Ынсун.* Исследование картин с изображением гор Кымгансан. С. 171.