

ОТЗЫВ

официального оппонента доктора искусствоведения Марины Александровны Неглинской на диссертацию Елены Анатольевны Хохловой «Становление корейского пейзажа “подлинного вида” (*чингён сансухва*) в первой половине XVIII века», представленную на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.04 — изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Диссертация Е.А. Хохловой имеет целью определить пути становления пейзажной живописи «подлинного вида» *чингён сансухва* (Автореф., с. 7), явившейся в творчестве художника Кёмчжэ Чон Сона (1676 — 1759) маркером «изменений в сознании корейской элиты в конце XVII — начале XVIII вв.» (Дис., с. 6; Автореф., с. 4). Структуру диссертации (177 стр.) образуют: введение, три главы, заключение и ряд индексов (примечания; библиография; списки терминов и иллюстраций; приложение-альбом с репродукциями корейских пейзажей из музейных и частных собраний и фотографиями соответствующих природных объектов — 49 ил.).

Источниковедческую базу работы составили свитки и альбомные листы из собраний в Сеуле — Государственного музея Республики Корея; Музея «Лиум» корпорации «Самсунг»; Музея Кансон; Музея Университета Корё; Музея государственного Сеульского университета. Письменными источниками сведений о жизни и творчестве Чон Сона явились созданные на классическом китайском языке (*ханмуне*) тексты его современников (Чо Ёнсока, братьев Ким и других), переведенные южнокорейскими исследователями на современный корейский язык (Дис., с. 14). При анализе пейзажей «подлинного вида» Е.А. Хохлова привлекает традиционную корейскую литературу (в частности, поэзию *сиджо* на тему природы в имеющихся русских переводах, Автореф., с. 9).

Во «Введении» обусловлена **актуальность темы**, показано, что пейзажная живопись *чингён сансухва* XVIII в. — это одно из ярких явлений в культуре и искусстве традиционной Кореи. Пионер направления — художник Чон Сон сумел выйти за пределы исторически превалявавшей в местном пейзаже китайской традиции, воплотив личное понимание образа родной природы: в его живописи преобладали реальные виды Корейского полуострова, свободные от стилизаций на китайский манер.

Не вызывает возражений убежденность диссертанта в том, что объективное изучение корейского (добавим: и любого другого локального) искусства сегодня невозможно без учета профессиональных оценок носителей традиции. Высокая

значимость *чингён сансухва* для формирования самобытного искусства Кореи, с одной стороны, и наличие противоположных взглядов на основные мотивировки и характер этого явления, с другой стороны, побудили автора обсуждаемой работы детально разобраться в условиях и причинах возникновения корейского национального художественного дискурса именно в жанре пейзажа.

С этой целью проанализированы публикации таких авторитетных знатоков культуры и живописи Кореи рассматриваемого периода как Чхве Вансу, Ко Ёнхи, Хон Сонпхё, Хан Чжонхи, Пак Ынсун, Ли Сонми; привлечены работы западных исследователей (Hammer E., Mc.Cune E., Jungmann B., Swann P.C.) и труды отечественных ученых — в том числе А.Ф. Троцкевича, С.О. Курбанова, Л.И. Киреевой; искусствоведов О.Н. Глухарёвой, Ю.И. Гутаревой (Дисс., с. 15—21). Диссертант опирается также на исследования китаеведов, позволившие провести сравнительный анализ китайской и, дочерней по отношению к ней, корейской (художественной) традиции (Дис., с. 22—23). Давая критическую оценку работе Л.И. Киреевой «Роль Чон Сона и художников-жанристов в развитии национальной культуры Кореи» (М., ИВРАН, 1978), Е.А. Хохлова констатирует, что её предшественница оценила значение «национального пейзажа» Чон Сона в основном как фактора, который «подготовил почву для развития бытового жанра»; она также считала его первым художником Кореи, обратившимся к видам родной природы (Дис., с. 18—19). Ставшие доступными теперь новые данные позволяют Е.А. Хохловой скорректировать подобные утверждения.

Первая глава диссертации посвящена корейскому пейзажу XV—XVII веков, акцент сделан на содержании композиций и роли, которую они играли в искусстве и культуре страны. Е.А. Хохлова соглашается с доминирующей в науке оценкой корейского ландшафта *сансухва*, типологически восходящего к китайскому *шаншуй-хуа* («живописи гор и вод»), утверждая, что он проникнут тем же, что и в Китае, даосско-буддийско-конфуцианским мировоззрением и вскоре после адаптации стал ведущим жанром корейской живописи. Показано, что в пейзажах воплощены связанные с конфуцианством и буддизмом нравственные установки и стремления корейской элиты. Содержание и образное наполнение композиций рассматривается в комплексе с синхронно развивавшейся корейской пейзажной лирикой, что обусловлено характерным для традиционной культуры Дальнего Востока синтезом живописи и поэзии. Как следует из текста главы, на протяжении веков художественную непрерывность составляли в корейском искусстве две версии пейзажа, идентичные китайским — «монументальная» в духе «северной школы», испытывавшая, однако, влияние «южной» школы Чжэ эпохи Мин (Дис., с. 32 — 51), и «камерная», восходящая больше к «южному» китайскому стилю

(Дис., с. 52 — 62). Версии ландшафтов Китая создавались в Корее и позднее, хотя уже в XV веке здесь зарождается так называемый пейзаж «реального вида/ *сильгён сансухва*», испытавший влияние китайских «сине-зелёных» пейзажей. Вслед за южнокорейскими учеными (Пак Ынсун и другими) Е.А. Хохлова связывает его появление с жанром «документальной живописи» (*кирокхва*), к которой относились «изображения собраний» (*кехведо*) — эпизодов коллективного культурного (в духе конфуцианства) отдыха корейских интеллектуалов на лоне природы, для чего избирались наиболее красивые места вблизи гор и водопадов (Дис., с. 63).

Диссертант предлагает в первой главе собственные ответы на вопрос, почему живописный пейзаж этого периода в большей степени «китайский», нежели корейский, связывая создаваемый при дворе «утопический» панорамный вид раннего Чосон (1392 — 1550) с желанием власти построить идеальное конфуцианское государство. Позднее социальная ситуация актуализировала настроения индивидуализма, привела к формированию в корейском обществе отшельничества (уединения на лоне природы) как идеала нравственного поведения, спроецированного в пейзажную живопись (Дис., с. 54). Е.А. Хохлова видит в пейзаже инструмент для умозрительного путешествия (пассивной медитации), служивший очищению сознания тех, кто был занят на государственной службе. Эмоционально приближенные к человеку камерные пейзажи, уподобляясь поэзии, позволяли одновременно воплотить и личностное начало и «представления конфуцианцев об устройстве мира и правильном существовании человека в нём» (Дис., с. 62).

Эти соображения объясняют желание диссертанта начать анализ корейского пейзажа с сохранившихся фрагментарно произведений XV—XVII вв., предвещающих появление ландшафтов «подлинного вида/ *чингён сансухва*», рассматриваемых во Второй главе (Дис, с. 71—94). В её начале приведены сведения о жизни Кёмчжэ Чон Сона (1676 — 1759), обозначены его творческие установки и методы работы. По обоснованному мнению диссертанта, Чон Сон как образованный человек и профессиональный художник одновременно близок интеллектуалам (китайским *вэньжэнь*, кор. *мунин*) и придворным корейским мастерам — он работал в разных жанрах и был наиболее коллекционируемым современниками (модным) живописцем (Дис., с. 71—74), что делает Чон Сона активным участником художественного рынка. В пейзажах этого мастера сочеталось несколько техник («тщательной кисти», «растрепанной конопля», точек в духе Ми Фу и «насечек топора»). Если развивавшийся с периода раннего Чосон классический *сансу* заимствовал живописный канон Китая эпох Сун (960 — 1279), Юань (1271—1368) и начала эпохи Мин (1368—1644), то у Чон Сона пейзаж не только приобрел заметное сходство со стилем прославленного позднеминского мастера Дун Цичана (1555—1636), но и стал

полноценным явлением национальной культуры. Природа в ландшафтах Чон Сона «перестала быть абстрактной идеей <...> это реальное место на Корейском полуострове, которое человек стремится познать» (Дис., с. 77). На основе стиля Дун Цичана и предшествующего опыта корейской живописи, веками адаптировавшей синхронно существующие китайские стили, Чон Сон разработал собственную оригинальную манеру письма. В отличие от корейских пейзажистов более ранних эпох он не раз медитировал в горах Кымган и делал там зарисовки с натуры, которые затем использовал при создании пейзажей. По оценке Е.А. Хохловой, «горы Кымган — это место, где человек способен почувствовать связь с космосом, с чем-то находящимся за гранью человеческого понимания». В исполнении Чон Сона портреты мест силы — гор Кымган с характерно заостренными скалистыми пиками и горы Инван в Сеуле, по выражению диссертанта, насыщены «энергетикой природы и эмоциями автора» (Дис., с. 80), что особенно заметно при сравнении их с более лиричными и умиротворёнными речными пейзажами художника. Но, сопоставляя живопись Чон Сона с фотографиями реальных мест, Е.А. Хохлова отмечает как достоверность композиций, так и сохранение в этих работах традиций китайского «сине-зелёного пейзажа», полагая в целом естественным стремление пейзажиста к идеализации ландшафта (Дис., с. 82—85).

Второй раздел второй главы содержит анализ философско-эстетического наполнения *чингён сансухва* и теоретическое обоснование отмеченных новаций. Показано, что теоретическую основу такого пейзажа составили тексты (в частности стихи и комментарии к свиткам) близких художнику корейских интеллектуалов. Ключевыми в пейзаже Чон Сона явились принципы *чин* (кит. *чжэнь* 真 «истинность») и *чхонги* (кит. *тянь цзи* 天機, «небесная пружина», по В.В. Малявину) — уникальный энергетический ритм места, уловленный в медитации и воплощенный в живописи (Дис., с. 86—90). Отличительной чертой горных пейзажей Чон Сона стала трансляция их «сути», выражающая состояние концентрации сознания и эмоциональное напряжение художника (Дис., с. 92—94, Автореф., с. 18—19).

Третья глава посвящена начавшейся в южнокорейской науке 1970-х дискуссии о причинах формирования пейзажей «подлинного вида» Кёмчжэ Чон Сона, разделившей исследователей на сторонников «внутренних» или же «внешних» оснований. Так, Чхве Вансу и другие ученые видят главной силой культурных перемен «внутренние» причины и, прежде всего, корейское неоконфуцианство. С изменением политической ситуации на Дальнем Востоке после падения династии Мин (1368—1644) и установления в Китае маньчжурской династии Цин (1644—1911) Корея — часть конфуцианского мира, «маленький Китай» — начала стремительно взрослеть, сознавая и ценность собственной

культурной самобытности и унаследованную от империи Мин миссию сохранения конфуцианской цивилизации (Дис., с. 96, Автореф., с. 20). Последнее обстоятельство привело к временному ограничению контактов с «варварами» на троне Поднебесной. Видя рациональное зерно в рассуждениях апологетов «внутренних» причин (Чхве Вансу, Ли Сонми), диссертант показывает, что адекватное понимание художественного процесса в Корее XVII — XVIII веков невозможно вне международного контекста. В этой связи упоминаются выводы Хон Сонпхё, полагающей, что теория Дун Цичана и концепция «небесной пружины» действительно стимулировали развитие корейской пейзажной живописи XVIII столетия (Дис., с. 102—103), и точка зрения Хана Чжонхи, обосновавшего влияние китайского трактата «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» Ван Гая (1654—1710) и «движения за реальные знания/ *сирхак*», которое отразило творческие импульсы Запада и цинского Китая (Дис., с. 104—105); приводится обобщающая оценка Пак Ынсун, что новое пейзажное направление сложилось под влиянием общего «реалистического» настроения времени (Дис., с. 113—116, Автореф., с. 24).

В разделе «Заключение» суммируются выводы предыдущих глав, отмечается, что для комплексного понимания истоков *чингён сансухва* необходимо учитывать как внутренние предпосылки, так и внешнее влияние. Однако диссертант, в отличие от южнокорейских ученых, не видит оснований считать живопись «подлинного вида» результатом «сформировавшегося национального сознания и пробуждения гордости за свою страну» (Дис., с. 125). Е.А. Хохлова полагает, что новая пейзажная живопись (как и поэзия на корейском языке) отвечает потребностям корейских интеллектуалов круга братьев Ким, выступавших заказчиками пейзажей Чон Сона. Иными словами, *чингён сансухва* зародилась «в контексте досуговой культуры увлеченных путешествиями и искусством аристократов» (Дис., с. 126, Автореф, с. 26), поэтому закономерно, что вплоть до середины XX века пейзажи «подлинного вида» воспринимались в Корее как «недостаточно реалистичные и слишком экспрессивные» (Дис., с. 127).

Думается, однако, что в Корее середины XVIII века всё же сложилась, в связи с *чингён сансухва*, социальная основа формирования национального менталитета. Ключевое значение для подобного вывода имеет, как мне представляется, соображение Хон Сонпхё о том, что становление оригинального корейского пейзажа тормозилось отсутствием живописи интеллектуалов, поскольку статус такой живописи в Корее поначалу был невысоким (Дис., с. 70). Иными словами, до Чон Сона и братьев Ким лишь начала зарождаться прослойка интеллектуалов, готовых воспринять идеи китайских *вэньжэнь* и развить стилистику их живописи.

Внимание же к пейзажам Чон Сона южнокорейских ученых рубежа XX и XXI веков объясняется культурной самобытностью пейзажей «подлинного вида», способной в наши дни «застраховать корейское искусство от растворения в глобальном мире современного искусства» (Дис., с. 4).

В порядке критических соображений отмечу ряд неточностей.

Так, в примечании 4 читаем: «Неоконфуцианство основано на текстах Конфуция (XVI—X вв. до н.э.), Мэн-цзы (IV—III вв. до н.э.) и их учеников» (Дис., с. 130).

Годы жизни философа Мэн-цзы указываются китаеводами по-разному (с 372/71 или 390/89 по 289 или 305 гг. до н.э.), хотя в целом предложенная диссертантом датировка корректна. Но вот философ Конфуций (Кун-цзы, 552/51 — 479 гг. до н.э.) никак не мог жить в указанное выше время.

На этой же странице (Дис., с. 130) дана ссылка на книгу: «А.И. Кобзев. Неоконфуцианство. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2002».

Полное название упомянутой книги: «Философия китайского неоконфуцианства».

В «Списке терминов» под № 38 (Дис., с. 140) значится: «Чхонги, кит. *тянь цзи* — “небесный механизм” “движущая сила естества” “внутренний импульс саморазвития жизни”» и дана ссылка на работу: «Малявин В.В. Чжуан-цзы. М.: Мысль, 1995, с. 412».

Речь идет о книге: «Чжуан-цзы. Ле-цзы. Перевод с китайского, комментарии, вступительная статья, примечания и указатели В.В. Малявина. М.: Мысль, 1995».

Использованная Е.А. Хохловой книга корейской поэзии в переводе А. Жовтиса фигурирует в «Библиографии» дважды — под № 1 (Дис., с. 141) и № 138 (Дис., с. 152) — в последнем случае она попала в список литературы на корейском языке.

На стр. 13 Автореферата сопоставляются два термина, обозначающих пейзажную живопись: корейский — *сансухва* и послуживший его основой китайский — *шаншуй-хуа*, но в последнем случае слово «живопись» (*хуа*) опущено, что не вполне корректно. Подобные огрехи есть и в тексте диссертации. Однако, как известно, любую работу проще критиковать, чем писать.

Отвлекаясь от частных, хотелось бы акцентировать два момента, связанных с темой пейзажа. Во-первых, XVIII век и в Китае ознаменовался расцветом садово-паркового искусства, причем особую роль в развитии традиционных садов сыграл опыт южной школы, решавшей задачу оптимизации условий энергетического взаимодействия человека с природой, характерную и для пейзажей Чон Сона. Во-вторых, проанализированный диссертантом этап формирования национального корейского пейзажа хронологически совпал с прологом эпохи историзма и сложения национального стиля в Англии — наиболее развитой тогда европейской стране, — причем английский

историзм ярче всего проявился именно в садово-парковом искусстве и живописном ландшафте. Всё это косвенно подтверждает верность выбранной в работе Е.А. Хохловой исследовательской стратегии.

Диссертация Елены Анатольевны Хохловой «**Становление корейского пейзажа “подлинного вида” (чингён сансукхва) в первой половине XVIII в.**», ставшая первым в отечественной науке обобщающим исследованием причин и процесса формирования самобытного корейского ландшафта, является независимым исследованием, адекватно показывающим особую значимость пейзажной живописи Кореи в национальном художественном процессе. Автореферат соответствует структуре диссертации и дает исчерпывающее представление о ней.

Основные положения диссертации отражены в списке, включающем 8 научных работ, приведенных в автореферате, в числе которых 4 публикации в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК.

Содержание, теоретический и методологический уровень, практическая ценность диссертации Е.А. Хохловой отвечают требованиям, предъявляемым к диссертациям на соискание ученой степени кандидата искусствоведения.

Диссертация отвечает требованиям пп. 9—14 «Положения о присуждении ученых степеней», утвержденного Постановлением Правительства Российской Федерации от 24.09.2013 г. № 842 в отношении кандидатских диссертаций, а её автор **Елена Анатольевна Хохлова заслуживает присвоения ученой степени кандидата искусствоведения** по специальности 17.00.04. — изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура.

Официальный оппонент
ведущий научный сотрудник
Отдела сравнительного культуроведения
Федерального государственного бюджетного учреждения науки
«Институт Востоковедения Российской академии наук»
107031, Москва, ул. Рождественка, 12.
Тел.: 8 (495)-623-63-88
Электронный адрес: ivran@yandex.ru
[Http://www.ivran.ru/](http://www.ivran.ru/)
доктор искусствоведения

16 мая 2019 г.



Подпись Марины Александровны Неглинской
ДОСТОУВЕРЯЮ

Зав. отделом кадров

16 мая 2019 г.

Марина Александровна Неглинская

Марины Александровны Неглинской