

О. И. Чердакова

**Особенности корейской живописи  
колонияльного периода (1910–1945) на примере  
творчества Ким Ынхо и Чан Усона**

В статье исследуются особенности развития корейской живописи в период японской оккупации Корейского полуострова с 1910 по 1945 г. В это время в корейском искусстве наблюдается стремление к сохранению национальных традиций, отразившееся в направлении хянтхосэк ('местный колорит' или 'национальный колорит'), которое основывалось на характерном отражении этнографических особенностей страны. В творчестве Ким Ынхо (1892–1979) и Чан Усона (1912–2005) обнаруживается тенденция к сохранению самобытности в условиях адаптации традиционной живописи в новых условиях развития культуры, в частности выраженных в освоении европейских изобразительных техник и приемов. Особое внимание уделено значению хянтхосэк как формы сохранения национальной идентичности в художественном творчестве, а также как пример органичного синтеза корейской традиции с модернистскими тенденциями. Изучение творчества Ким Ынхо и Чан Усона позволяет выявить роль эстетики «местного колорита» как одного из ключевых этапов становления живописной традиции XX в.

*Ключевые слова:* хянтхосэк; «местный колорит»; корейский колониальный период (1910–1945); корейское искусство XX в.; корейское искусство колониального периода; Ли Инсон (1912–1950); Ким Ынхо (1892–1979); Чан Усон (1912–2005)

**Чердакова Ольга Игоревна**

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Доцент кафедры зарубежного искусства.

Кандидат искусствоведения.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: kipriniada@mail.ru

ORCID: 0009-0006-8655-3010

Olga Cherdakova

**Specific Features of Korean Painting During  
the Colonial Period (1910–1945) in the Art  
of Kim Eunho and Chang Woosoung**

This article examines the development of Korean painting during the period of Japanese occupation of the Korean Peninsula from 1910 to 1945. During this time, Korean art was marked by a strong aspiration to preserve national identity, which found expression in the emergence of the hyangt'osack movement ("local color" or

“national color”), based on the recognizable representation of the country’s ethnographic characteristics. In the works of Kim Eunho (1892–1979) and Chang Woosung (1912–2005), one can trace both the desire to maintain national identity and the adaptation of traditional painting practices to new cultural conditions through integration of European pictorial techniques and methods. Special attention is given to *hyangt’osaek* as a form of artistic expression of national identity, as well as an example of the organic synthesis of Korean tradition with modernist tendencies. The analysis of the works of Kim Eunho and Chang Woosung highlights the role of the aesthetics of “local color” as one of the key stages in the formation of the school of painting in 20th-century Korea.

**Keywords:** *Hyangt’osaek*; “Local color”; the Korean colonial period (1910–1945); Korean art of the 20th century; Korean art of the colonial period; Lee In-sung (1912–1950); Kim Eunho (1892–1979); Chang Woosung (1912–2005)

**Cherdakova Olga**

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Associate Professor of the Department of Foreign Art.

PhD in Art History.

Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.

E-mail: kipriniada@mail.ru

ORCID: 0009-0006-8655-3010

Корейская художественная традиция всё активнее привлекает внимание исследователей всего мира. Актуальность ее изучения обусловлена значительными изменениями в Корее. Особенный интерес представляют тенденции взаимовлияния корейского и мирового изобразительного искусства, обусловленные политическими изменениями в стране в XX в. Не менее важным аспектом в этих условиях становится вопрос сохранения национальных традиций.

Современное корейское искусство формировалось в непростых социально-политических условиях. В 1910 г. Корея была присоединена к Японии. Во время колониального периода (1910–1945) японские власти ориентировались на полное уничтожение корейской самоидентичности. С усилением агрессивной политики Японии под лозунгом «Сферы совместного процветания Великой Восточной Азии» в Корее было введено военное положение с Маньчжурского инцидента (1931) до окончания Второй мировой войны. С 1938 г., с созданием «Корейской лиги тотальной мобилизации», все культурные мероприятия проходили в рамках существующего режима; использование корейского языка было ограничено, а печатные издания на хангыле<sup>1</sup> запрещены, корейцев

заставляли брать японские имена. Несмотря на тяжелые социально-экономические условия, западная живопись в Корее активно развивалась, тогда как восточная сохраняла приверженность традиционным моделям, сосредоточенным вокруг Выставки изящных искусств Чосона. Вместе с тем в 1923–1924 гг. наместились перемены: традиционные свитки уступили место станковой живописи, а тематика сместилась от идеализированных ландшафтов к реалистическим повседневным сценам [2, с. 169]. До середины XX в. восточная живопись теряла популярность среди молодежи, уступая западной.

После войны перед корейцами стояла задача возродить национальное государство и сохранить традиционные ценности, при этом модернизировав все сферы общества. Каждое поколение корейских художников по-разному понимало задачи творчества и роль искусства. Одни направления сменялись другими. Один из самых важных вопросов, которые решали и продолжают решать художники вне зависимости от того, каких взглядов они придерживаются, – это выражение самобытности.

В контексте этого движения особое значение приобретает явление хянтхосэк (от хянтхо ‘земля’, ‘родной город’ и сэк ‘цвет’, в целом – ‘местный колорит’, ‘национальный колорит’) – направление, связанное с изображением этнографических особенностей. Несмотря на возрастающий интерес к искусству Корейского полуострова, на русском языке до сих пор отсутствуют монографические исследования, посвященные искусству хянтхосэк. В российской научной среде данную тему затрагивали лишь исследователи-корееведы Е. А. Хохлова [3] и Ю. И. Гутарева [1]. Среди корейских авторов можно отметить Пак Кери [2], который охарактеризовал направление хянтхосэк и выделил основные сюжеты в живописи рассматриваемого периода. Не менее ценным исследованием является статья Ким Ённа «Национализм или колониализм? Местный колорит в творчестве Ли Инсона» (1999) [5], где приводится полемика относительно неоднозначного содержания произведений на тему хянтхосэк в контексте колониальной политики японского правительства. Чан Чинсун [4], Мисук Сон [6],

Ён Симчун [8] исследовали связь между популярностью темы национального в живописи и культурной политикой японского правительства на Корейском полуострове. Более того, творчество Ким Ынхо и Чан Усона освещалось в монографиях, статьях лишь фрагментарно или эпизодически [1; 2; 3; 6; 7]. Поэтому рассматриваемая тема является актуальной в современном научном сообществе.

Направление хянтхосэк представляет интерес в первую очередь с точки зрения сохранения национальной самобытности и органичной интеграции европейских элементов в традиционную корейскую живопись. В колониальный период в Корее художники пытаются найти баланс между традиционной корейской живописью, европейским и японским влияниями.

В начале XX в. художники сосредоточили свое внимание на реальных пейзажах и мотивах повседневности. Корейские газеты и журналы публиковали статьи, призывающие художников выбирать сюжеты из «живого реального мира» и передавать их особенности и «эстетические моменты».

В 1920–1940-е гг. художников занимал вопрос о том, как выразить местный колорит, то есть как создавать оригинальные произведения, свободные от подражания японской и западной живописи. Страна в это время была частью Японской империи, и вопрос сохранения национальной культуры обострялся по мере ужесточения политики японизации корейцев. Тема хянтхосэк появилась в корейском искусстве в рамках проведения Выставки изящных искусств Чосона (Чосон мисуль чолламхве, или «Сончжон») с 1922 по 1944 г. Жюри отдавало предпочтение произведениям, фиксирующим этнографические особенности и сельские пейзажи. Присутствие местного колорита было основным критерием отбора. Большинство работ на выставке представляли корейские традиции, быт и виды сельской местности [3, с. 885].

Хянтхосэк – явление столь же сложное, сколь и непростыми были условия, в которых находились корейские художники в колониальный период. Среди наиболее ярких представителей данного направления можно выделить Ли Инсона (이인성, 1912–

1950), Ким Ынхо (김은호, 1892–1979), Ким Кичхана (김기창, 1913/1914–2001), Ли Ютэ (이유태, 1916–1999), О Чжихо (오지호, 1905–1982).

В то время как некоторые критики и художники отмечали выдающийся и яркий живописный стиль И (Ли) Инсона, выгодно отличавший его среди корейских мастеров, многие современники, напротив, подвергали его творчество критике за эти же особенности. Критика Ли Инсона основывалась на его участии в Выставке изящных искусств Чосона, где члены жюри в основном состояли из японских художников и чиновников [5, р. 217]. Они отдавали предпочтение именно картинам, связанным со стилем хянтхосэк, которые идеализировали сцены работы на рисовых полях, изображения местных обычаев и сельской местности. Произведения Ли Инсона («Однажды осенью», 1934, «Собор в Мендоне», «Интерьер») показывают, что он воспринял буквальное значение хянтхосэк – ‘родной город’, ‘земля и цвет’ – весьма тонко [7, р. 80]. В картине «Долина в Кёнджу», исполненной на холсте масляными красками, земля и персонажи изображены с преобладанием темно-красной охры, тогда как элементы растительности акцентированы посредством ярких цветовых вкраплений, что усиливает декоративную насыщенность композиции. Использование смелых колористических решений при изображении сельских пейзажей свидетельствует о значительном вкладе Ли Инсона в развитие корейского искусства. Стремясь к признанию в условиях колониальной Кореи, художник адаптировал свое творчество к эстетическим ожиданиям японского художественного сообщества, при этом воспевая красоту корейской деревенской жизни. Несмотря на сохраняющуюся в историографии неоднозначность оценки его фигуры, вклад Ли Инсона в формирование национальной художественной традиции представляется существенным.

Одним из наиболее ярких представителей направления хянтхосэк является Ким Ынхо. Уже в начале творческого пути он получил заказ на создание портрета короля Сунджона (1874–1926) и, еще будучи студентом, прославился как придворный портретист. Ким Ынхо в это время также начал работать

в «Обществе каллиграфии и живописи» [7, р. 206]. Впоследствии он стал одним из самых известных корейских художников, его работы неоднократно отбирались для участия на Выставке изящных искусств Чосона. Студия Накчжунхон, открытая Ким Ынхо в середине 1920-х гг., стала колыбелью для многих молодых художников, работающих в традиционных корейских техниках – тушью и минеральными красками. Позже, в 1936 г., его ученики создали группу под названием «Хусохве» для организации ежегодных выставок, которые проводятся по настоящее время. Получив первое образование в школе каллиграфии и живописи Кёнсон, Ким Ынхо отправился в Токийскую школу изящных искусств для изучения живописи нихонга. В 1928 г. он вернулся в Корею и начал обучать собственных учеников, которые затем стали успешными художниками, например, Чан Усона и Ким Кичхана [5, р. 40].

Работа Ким Ынхо «Буддийский танец красавицы» (1922) (*ил. 1*) заняла четвертое место на I Выставке изящных искусств Чосона. Композиция традиционна – фигура танцовщицы размещена под деревом, картина выполнена с использованием техники пэчхэ (背彩), характерной для портретной живописи позднего периода Чосон, при которой красочный слой наносится на обратную сторону холста и проявляется на лицевой поверхности. Данный метод активно применялся также в буддийской живописи [7, р. 208]. В произведении объединены декоративные элементы с изысканным колористическим решением и утонченной трактовкой образов.

Работа Ким Ынхо «Гадание» (1927) (*ил. 2*), представленная на VI Выставке изящных искусств Чосона [7, р. 72], отличается тщательной техникой исполнения и детальной проработкой композиционных элементов. Художник часто использовал фотографию в качестве основы для создания завершенной живописной композиции с «натуралистическим» подходом. На свитке изображена женщина в традиционном корейском наряде (ханбоке), читающая предсказание на соломенной циновке, что подчеркивает связь сюжета с традиционным укладом корейской жизни.

Безупречные декоративные цветочные узоры украшают ее чогори (верхняя часть ханбока) и чиму (юбку). Пепельница с тлеющей сигаретой является символом нового времени. Справа в верхней части композиции изображена клетка с птицей, окруженная зеленой листвой. Благодаря растительности на дальнем плане создается иллюзия открытого пространства, а образы девушки, находящейся внутри помещения, и птицы в клетке наполняют композицию дополнительным символизмом. В данном произведении проявляется влияние не только живописи нихонга, но и адаптация жанра мииндо – «портретов прекрасных женщин», исполненных в технике полихромной живописи. В отличие от других подобных работ его современников, где нередко изображались женщины в более смелых нарядах, например в юбках, открывающих щиколотки, в данном свитке Ким Ынхо сознательно обращается к традиционному образу, представляя героиню в скромном и аутентичном для старой Кореи ханбоке, тем самым подчеркивая свою приверженность национальной художественной традиции.

Живописные произведения Ким Ынхо полюбились корейской публике, и можно без преувеличения сказать, что они сыграли важную роль в формировании доминирующего направления восточной живописи.

Среди учеников Ким Ынхо были Пэк Юнмун (1906–1979), Ким Кичхан, Чан Усон (1912–2005), Чо Чжонхён (1917–1982) и Ли Ютэ, которые впоследствии получили множество специальных наград как перспективные художники на Выставке изящных искусств Чосона.

Творческое наследие Чан Усона (псевдоним Вольджон) представляет особый интерес в контексте изучения новаторских тенденций в развитии национального колорита. Чан Усон входит в число наиболее признанных художников Республики Корея, вдохнувших новую жизнь в традиционную живопись тушью в соответствии с эстетическими установками современности. Художник изучает полотна Ким Ынхо, а спустя год впервые принимает участие в Выставке изящных искусств Чосона [6, р. 167]. Его произведения

характеризуются тщательной проработкой образов персонажей, в чем видится влияние учителя. Присоединившись к художественному обществу «Хусохэ», с 1939 по 1944 г. Чан Усон регулярно участвует в выставках.

В 1941 г. на XX Выставке изящных искусств Чосона он получает общественное признание [2, р. 207]. В этот период произведения Чан Усона представляли собой масштабные полотна с акцентом на центральную фигуру при минимальной разработке фонового пространства. Стремясь к реалистичной передаче образов, художник прибегал к изысканной технике тональной моделировки, основанной на мягких переходах и утонченной градации цветовых оттенков. С 1946 по 1961 г. Чан Усон – профессор кафедры восточной живописи в Сеульском национальном университете, с 1971 по 1974 г. преподавал в университете Хонгик. Чан Усон был приглашенным художником и членом комитета Национальной художественной выставки (Гукчжон), а также членом Национальной академии искусств Республики Корея. Он сыграл ключевую роль в усилении влияния Национальной академии на развитие современной корейской живописи. До 1945 г. в его работах преобладали женские образы, исполненные в западной манере в сочетании с традиционными приемами корейской национальной живописи [7, р. 90]. После обретения Корейским полуостровом независимости (с 1945 г.) он попытался усовершенствовать стиль современной народной живописи мунинхва. В своем творчестве Чан Усон подчеркивал значение «аромата, духа книг» и принципов «литературной живописи», реализуя их через сдержанную манеру письма: простые и четкие линии тушью, дополненные светлыми цветовыми акцентами в изображениях людей, флоры и фауны.

В своей картине 1937 г. «Буддийский танец» (ил. 3) Чан Усон, как и Ким Ынхо, изображает танцовщицу, исполняющую сынму (승무). Этот танец считается образцовым примером корейских народных танцев, а в современную эпоху он был возвышен до статуса искусства, и часто изображался в живописи [5, р. 211]. На этой картине художник запечатлел исполнительницу



в длинных струящихся одеждах с длинными рукавами (янгсам), в белой накидке, с красной гасой – аксессуар, перекинутый по диагонали через грудь в соответствии с ритуалом, и в коническом низко опущенном головном уборе, в момент, когда она держит в руках барабанные палочки, хотя обычно в танце барабаны не используются. Фигура выглядит грациозной и элегантной: руки вытянуты в динамичном диагональном движении, создавая впечатление изящного и мастерски исполняемого танца. Искусство Чан Усона в передаче деталей проявляется в представлении белого облачения монахини с его деликатной вышивкой цветочных узоров, которые плавно переходят в черную накидку, а также в тонкой прорисовке ее обритой головы, едва различимой под прозрачным головным убором.

Танцовщица изображена значительно крупнее по сравнению с исполнительницей в свитке Ким Ынхо «Буддийский танец красавицы», благодаря чему ее образ приобретает характерную выразительность и оказывает более сильное воздействие на восприятие зрителя. Тенденция к использованию крупного плана свойственна работам, экспонируемым на Выставке изящных искусств Чосона, что было обусловлено особенностями конкурсного отбора: в условиях ограниченного выставочного пространства и необходимости быстрого принятия решения композиции, выполненные в крупномасштабном формате, обладали визуальной выразительностью и имели больше шансов быть замеченными жюри. К 1940-м гг. размер некоторых произведений превышал 2 метра в высоту и длину [7, р. 211], из-за чего кураторы выставок оказались вынуждены делить картины на два потока, чтобы можно было их показывать по очереди.

В картине «Мастерская» (1942) (ил. 4) Чан Усон применяет высокую точку зрения, что позволяет не только создать нестандартный композиционный эффект взгляда сверху вниз, но и усилить восприятие внутреннего пространства сцены. Фигура девушки, вероятно модели, показана в момент сосредоточенного чтения журнала. Художник на картине – сам Чан Усон, он предстает в образе современного мужчины, облаченного в западный костюм, сидя-

щего на лестнице с трубкой в руке. Включение женской модели в сцену свидетельствует о формировании новой художественной тенденции – популярности женского портрета, что означает отход от устоявшихся традиций. Девушка изображена в белом корейском традиционном ханбоке, с журналом в руках. Работа отражает современную городскую жизнь. Белый ханбок отсылает к культуре эпохи Чосон, когда белая традиционная одежда была главным элементом повседневного костюма, а однотонный фон ассоциируется с характерными особенностями корейской живописи, основанной на применении минеральных красок и туши.

Композиционное решение, ориентированное на создание сюжетной сцены, выгодно отличает эту работу от традиционных изображений повседневной жизни, таких как чтение, музицирование, танцы или детские игры. Композиция создает ощущение скрытой истории, побуждая зрителя самостоятельно выстраивать ассоциативный ряд, напоминающий развитие кинематографического повествования.

Стремление к естественности и передаче повседневного опыта составляет одну из ключевых особенностей художественной манеры Чан Усона. Стиль исполнения пейзажей Чан Усона наследует традиции дальневосточной живописи. Вместе с тем детализация в образах персонажей демонстрирует новаторские черты, проявляющееся в стремлении к реалистической трактовке.

Чан Усон входит в число тех мастеров корейского искусства, которые, развивая современные художественные формы, сохранили философскую глубину и духовную наполненность, унаследованные от традиции «художников-интеллектуалов» прошлых столетий. За годы творческой деятельности Чан Усон создал самобытные образы природы, последовательно избегая идеализированного восприятия действительности.

Критик Ким Ёнчжун (1904–1967) охарактеризовал корейское эстетическое восприятие как «простое и изысканное», объясняя, что вместо мощного духа и грандиозности китайского искусства корейское искусство содержит скрытую ноту утонченности, которую можно назвать самой таинственной чертой.

Движение хянтхосэк было первым в современном искусстве, в котором художники сознательно стремились проявить национальную гордость, при этом зачастую используя западные техники и приемы, особенно холст и масло, как Ли Инсон и другие большие мастера. Движение совпало с периодом ассимиляции, когда в Корее ввели японскую систему образования. Ким Ынхо и Чан Усон, обращавшиеся к стилю хянтхосэк, искали способ выразить себя в то время, когда политический режим фактически запрещал им это делать. Именно в творчестве Ким Ынхо и Чан Усона был намечен новый вектор развития национальных традиций с интеграцией техник и приемов, характерных для европейского искусства.

Таким образом, изучение искусства хянтхосэк в творчестве Ким Ынхо и Чан Усона не только проливает свет на особенности формирования корейской художественной идентичности в колониальный период, но и вносит вклад в более широкое понимание процессов национального самосознания в искусстве XX в. Данная тематика требует дальнейшего исследования.

#### ПРИМЕЧАНИЕ

<sup>1</sup> Хангыль (кор. 한글) – система письма для записи корейского языка, созданная по инициативе короля Седжона Великого в 1446 г.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Гутарёва Ю. И. У истоков корейского модернизма: трансформация традиции и модернизация живописи первой половины XX века // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2021. № 3. Ч. 1. М. : 2021. С. 159–175. <https://doi.org/10.37485/1997-4663-2021-3-1-159-175> ; EDN: MVQDNW
2. Пак Кери. «Местный колорит» (хянтхосэк) периода японской аннексии // История современного корейского искусства. Т. 12. С. 166–210. 1996. [На кор. яз.; 박계리. 일제시대 '조선 향토색' – 한국근현대미술사학. Vol. 12. P. 166–210. 1996].
3. Хохлова Е. А. Вопрос оценки темы хянтхосэк в корейской живописи колониального периода // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2021. № 11. С. 881–888. <https://doi.org/10.18688/aa2111-10-71/> ; EDN: IKJAPG
4. Chang Chin-Sung. Korean Art History and Ethnic Nationalism. The Cases of Jeong Seon and Kim Hong-do // The Arts of Korea: Histories, Challenges and Perspectives. Gainesville : University of Florida Press, 2017. P. 304–331.

5. *Kim Youngna*. Nationalism or Colonialism? Yi In-Sōng's «Local Colors» // *Misulsanondan (Art History Forum)*. 1999. Vol. 11. P. 212–225.

6. *Mi-Suk Song*. The exhibition activities of Husohoe in Japanese colonial era: focused on the Husohoe exhibition and the Chosun art exhibition // *Art History and Cultural Heritage*. 2016. № 4. P. 167–179.

7. *The Space Between: The Modern in Korean Art* / ed. By Virginia Moon. Los Angeles : Los Angeles County Museum of Art, 2022. 327 p.

8. *Yeon Shim Chung*. Lee In-sung's studies on postimpressionism: His quest for vernacular modernism in colonial Korea // *The Centennial celebration of Lee In-sung's birth : Exh. Cat. № 39*. Seoul : The National Museum of Modern and Contemporary Art, 2012. P. 36–41.



1. Ким Ынхо. Буддийский танец красавицы. 1922.  
Шелк, минеральные краски. 272×115 см. Коллекция  
Музея искусств Самуэля П. Харна, Гейнсвилл, Флорида



2. Ким Ынхо. Гадание. 1927. Бумага, тушь, минеральные краски.  
138×87 см. Национальный музей современного искусства, Сеул



3. Чан Усон. Буддийский танец. 1937. Шелк, минеральные краски.  
198×161 см. Национальный музей современного искусства, Сеул





4. Чан Усон. Мастерская. 1942. Бумага, тушь, минеральные краски.  
210×167 см. Музей корпорации Samsung «Лиум», Сеул