

А. П. Пицина

Развитие жанра корейской живописи чхэккори в начале XX века в творчестве художников мастерской Соктан

В статье исследуется развитие жанра корейской живописи чхэккори в начале XX в. Сформировавшись в XVIII в., жанр получил широкое распространение в следующем столетии как особая форма предметной живописи, связанная с визуальной репрезентацией статуса. В XX столетии в условиях модернизации корейского общества жанр приобретает новые художественные и иконографические черты. В центре внимания автора находится группа ширм, созданных в мастерской Соктан в 1920-е гг. Анализируются композиционные принципы, не свойственный XIX в. предметный ряд и особенности художественного языка этих произведений. Особое внимание уделяется взаимодействию иконографии чхэккори с мотивами жанра кимёнчольчидо и включению в традиционную модель книжного натюрморта западных предметов – часов, перьевых ручек, очков и табачных изделий. Рассмотрение ширм мастерской Соктан позволяет проследить изменение визуального языка жанра в первой трети XX в. в контексте культурных преобразований эпохи.

Ключевые слова: жанр чхэккори; корейская живопись эпохи Чосон; ширмы чхэккори; книжный натюрморт; Ли Хённок (1808–1863?); корейское искусство начала XX в.; мастерская Соктан; жанр кимёнчольчидо; минхва

Пицина Анна Петровна

Бакалавр по направлению «теория и история искусств»,
независимый исследователь.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: kapitanann22@gmail.com

ORCID: 0009-0000-4478-7077

Anna Pitsina

Development of the Genre of Chaekgeori in the Early 20th Century in the Works of Artists of the Seoktan Workshop

The article examines the transformation of the chaekgeori genre in the early 20th century. Having emerged and flourished in the 18th and 19th centuries as a distinctive form of object painting associated with the visual representation of knowledge and status, the genre acquired new artistic and iconographic features in the 20th century under the conditions of Korea's modernization. The study focuses on a group of folding screens produced in the Seoktan workshop in the 1920s. The analysis addresses compositional principles, the structure of the object repertoire, and the specific features of the artistic

language of these works. Particular attention is given to the interaction between chaekgeori iconography and motifs of the gimeongjeolji genre, as well as to the incorporation of Western objects – clocks, fountain pens, eyeglasses, and tobacco products – into the traditional model of the book still life. The examination of the Seoktan screens makes it possible to trace changes in the visual language of the genre during the first third of the twentieth century within the broader context of cultural transformations of the period.

Keywords: chaekgeori genre; Joseon dynasty painting; chaekgeori screens; book still life; Yi Hyeonnok (1808–1863?); early 20th-century Korean art; Seoktan workshop; gimeongjeolji genre; minhwa

Pitsina, Anna

Bachelor of Arts, independent researcher.

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

E-mail: kapitanann22@gmail.com

ORCID: 0009-0000-4478-7077

В поздний период Чосон (XVIII–XIX вв.) корейская культура развивалась в условиях напряженного сосуществования неоконфуцианской этики и растущего интереса к материальному миру. С одной стороны, официальная идеология осуждала демонстративную роскошь, с другой – регулярные дипломатические миссии в Пекин способствовали активному притоку китайских книг, предметов коллекционирования и произведений искусства [10, р. 100]. Эти импортные вещи становились носителями символического значения, в частности указывали на социальный статус владельца.

Таков контекст возникновения в XVIII в. жанра чхэккори – особой формы предметной живописи, сосредоточенной на изображении книг и принадлежностей из кабинета ученого. Чхэккори стал визуальным выражением интереса к коллекционированию книг и вещей, подчеркивающих высокий социальный статус владельца, традиционная конфуцианская символика переплеталась с новыми эстетическими и материальными представлениями. Уже в конце XVIII – начале XIX в. получают широкое распространение ширмы с изображением книг [6, р. 110], в XIX в. жанр выходит за пределы придворной среды, постепенно интегрируясь в народную живопись.

Термин чхэккори традиционно трактуется как сочетание слов чхэк ‘книга’ и кори ‘предметы, связанные с книгами’ [14, р. 87]. Наряду с ним в поздний период Чосон использовались и другие понятия, отражающие разнообразие предметной живописи: мунбандо (изображение принадлежностей ученого кабинета), чхэккадо,

кимёнчольчидо и другие. Первоначально мунбандо являлось более широким и устойчивым термином, охватывающим изображения письменных принадлежностей и атрибутов учености, часто выполненные в монохромной технике тушью [9, 150–157쪽]. Чхэккори был сформирован внутри этой традиции как самостоятельное направление, смещающее акцент на книги и предметы материальной культуры и использующее яркую полихромную живопись минеральными красками [15, p. 69].

В визуальном отношении чхэккори представляет собой синтетический жанр, вобравший в себя различные художественные влияния. Исследователи отмечают воздействие китайской традиции коллекционирования эпохи Цин (1644–1911), в частности, заимствована сложная асимметричная композиция стеллажа дуобаоге для хранения и демонстрации редких предметов, а также элементов западной иллюзионистской живописи, проникших в Корею через Пекин [6, с. 115], – речь идет о приемах тромплёй, адаптированных к корейской художественной системе, и использовании линейной перспективы, светотеневой моделировки. Вместе с тем чхэккори представляют собой самобытное явление, тесно связанное с конфуцианскими традициями [13, p. 197–248].

Существует обширный корпус исследований, посвященных придворным чхэккадо, народным вариантам чхэккори и их иконографической эволюции, а также ряд работ на английском и русском языках, вводящих этот жанр в более широкий международный научный контекст [1, с. 267–280; 2, с. 315; 11, p. 63–75; 12, p. 23–35]. При этом актуальным остается вопрос существования и эволюции чхэккори в XX в. Историография этого периода фрагментарна, а сами произведения редки, разрозненны и зачастую не поддаются однозначной атрибуции. Именно этот разрыв между хорошо описанным XIX столетием и современными интерпретациями жанра требует отдельного рассмотрения и делает проблему датировки ширм рубежа XIX–XX вв. особенно актуальной.

Большинство ширм конца XIX – начала XX в. не имеют авторских подписей, а сохранившиеся печати нередко относятся к мастерской, а не к конкретному художнику. Дополнительные

сложности создает традиция композиционной преемственности. Показательна ситуация с наследием Ли Хённокка (1808–1863(?)), одного из немногих мастеров чхэккори, чьи произведения могут быть датированы относительно точно благодаря использованию им разных печатей [5, 190쪽]. Однако в его случае атрибуция осложняется тем, что художник использовал и тропллёй, тщательно создавая иллюзию книжных полок, и выполнял композиции со свободным расположением предметов, лишённые строгой архитектурной структуры. Второй подход стал основой для последующей визуальной традиции и воспроизводился в мастерской потомков.

Преемственность внутри художественного круга семьи Ли и повторяемость устойчивых мотивов – горшок с нарциссами, футляр для письменных принадлежностей, часы с подвеской из коралла – привели к тому, что аналогичные композиции встречаются и в произведениях разного уровня исполнения анонимных авторов, не связанных с мастерской. В результате граница между поздними образцами XIX в. и работами XX столетия размыта, и датировка требует учета стилистических изменений и появления новых предметов материальной культуры.

В настоящее время существует два взгляда на развитие жанра чхэккори в XX в.

Корейский исследователь Ан Хвиджун интерпретирует эволюцию жанра как смещение акцентов с конфуцианской составляющей на декоративно-благопожелательную символику, а сам жанр перемещается в сферу народного искусства (минхва) [3, 150–270쪽]. В этой трактовке финальный этап в развитии жанра приходится на начало XX в.

Чон Бёнмо, напротив, утверждает, что художественная мода сместилась от чхэккори к кимёнчолчидо (кор. 기명절치도 ‘натюрморт с изображением цветов, фруктов и овощей’). В конце XIX в. это направление становилось всё более престижным и вытесняло чхэккори с изображением бытовых предметов. По мнению Чон Бёнмо, распространение кимёнчолчидо сдерживало развитие минхва-чхэккори, которое в этот период становилось все более массовым и недорогим.

Таким образом, он считает, что в XX в. чхэккори не завершает свое развитие, а соперничает с другими жанрами, при этом роль ширм с изображением книг ослабляется [10, 120–230쪽].

Важно отметить, что мотивы кимёнчолчидо оказали непосредственное влияние на стилистику чхэккори мастерской Соктан. Это выражено в появлении на ширмах изображений сложных цветочных композиций, овощей и фруктов (редьки, кукурузы, каштанов, груш), которые ранее были типичны именно для кимёнчолчидо и практически отсутствовали в классических чхэккори.

Определение круга работ мастерской Соктан стало возможным благодаря исследованию Ким Суджин четырнадцати ширм, на которых сохранились одинаковые печати, совпадают композиционные решения и имеется устойчивый набор декоративных мотивов [7, 202–223쪽], а также присутствуют надписи с топонимами, указывающие на коммерческий характер части работ и их ориентацию на городских жителей.

Несмотря на единство композиционной основы, уровень художественного исполнения заметно варьируется. Различия касаются прежде всего изображений металлических предметов, часов и декоративной посуды. Использовались разные материалы – от настоящей золотой пудры до имитирующих ее пигментов, что может указывать на то, что работы выполнялись разными художниками для разных слоев населения.

Совпадение композиций, повторяемость мотивов и различия в качестве исполнения позволяют говорить о мастерской Соктан как не только о хорошо организованном художественном производстве, использующем шаблоны и ориентированном на массового городского заказчика, но и о преемственности художественной традиции.

В этом контексте особое значение приобретают две ширмы – из собрания Национального музея Кореи [2] и Гарвардского университета [3]. Эти произведения наиболее последовательно демонстрируют художественную программу мастерской Соктан. В них сохраняется структурная основа жанра, но одновременно усиливается декоративное начало и расширяется предметный репертуар, что

позволяет рассматривать данные ширмы как наиболее целостное воплощение стилистики мастерской.

Каждая панель ширмы из Национального музея Кореи имеет размер 131,2×32,3 см. Несмотря на большое количество створок, ширма остается сравнительно компактной, что соответствует интерьерам корейских домов начала XX в. На створках изображены книги, сосуды, вазы и разнообразные предметы, расположенные не в рамках строгой полочной конструкции, характерной для придворных чхэккори XVIII–XIX вв., а в композиции со свободным распределением предметов, где каждая группа образует самостоятельный декоративный ансамбль.

Цветовая палитра ширмы яркая и характерна по колориту для народных вариантов чхэккори: художник использует флуоресцентно-розовый, кобальтово-синий, насыщенные коричневые тона и золотую пудру. Последняя служит для передачи металлического блеска бронзовых сосудов и золотых оправ очков, подчеркивая ценность изображаемых предметов.

Композиция ширмы построена по принципу параллельных вертикальных ритмов, где каждый столбец-панель создает замкнутое пространство, но вместе они формируют плавное течение взгляда. Художники мастерской Соктан стремятся подчинить изображение декоративному началу и сознательно чередуют предметы на ширме по размеру и цвету: высокие (стопки книг, бутылевидные вазы) и низкие компактные предметы (корзины, коробки), округлые формы (часы, кольца, цветочные вазы). Эти контрасты создают динамичный силуэт внутри каждой створки, а яркие краски, особенно розовый и кобальтовый, становятся структурообразующими: задают тональности, вокруг которых группируются остальные элементы.

Характерно и использование пустот: между предметами остаются небольшие промежутки, что отличает ширму мастерской Соктан от более наполненных придворных ширм чхэккори. Пространство становится полуабстрактной сценой, где предметы обладают собственной выразительностью. Золотая пудра работает как инструмент моделировки света: в тех местах, где она нанесена более плотно, возникает иллюзия блика, и весь объект начинает

«светиться» поверх плоскости шелка. Это сближает манеру мастерской Соктан с поздними народными ширмами XX в., где декоративная составляющая превалирует над материальной достоверностью.

Особого внимания заслуживает включение в композицию предметов, ранее не встречавшихся в чхэккори: пачек сигарет с английской надписью, перьевых ручек, очков в металлической оправе, колец и других изделий западного производства. Появление подобных объектов свидетельствует о включенности жанра в материальную среду модернизирующейся Кореи начала XX в. и расширении традиционного предметного репертуара. В то же время именно эти детали приобретают значение хронологических ориентиров, позволяющих уточнить время создания ширм.

Так, на крайней правой створке ширмы из Национального музея Кореи изображен конверт с обозначением года муо (земляной лошади), который в шестидесятилетнем цикле может соответствовать как 1858-му, так и 1918 г. Однако на десятой створке присутствует изображение пачки сигарет, форма и стиль надписи на которой совпадают с упаковками табачной монополии, введенной японской администрацией после 1921 г. [8, 210–211쪽]. Аналогичный принцип применяется и к другим произведениям мастерской: например, на ширме из университета Сонмун представлена спичечная коробка компании «Чосон инчхон чусикхойса», основанной в 1917 г. До этого спички в Корею импортировались немецкой фирмой Sechang Yanghaeng [8, 210–211쪽].

Сопоставление этих деталей позволило Ким Суджин датировать ширмы мастерской Соктан началом 1920-х гг.

Гарвардский экземпляр представляет собой одну из самых выразительных версий мастерской Соктан. Гарвардская ширма построена на традиционном для чхэккори принципе вертикально организованных башен из книг и предметов. Структура уже не следует строгим схемам XVIII–XIX вв., где доминировал иллюзорный объем или пространство полок. Вместо этого каждая панель представляет собой узкий вертикальный натюрморт, на котором художник выстроил предметы, руководствуясь не тектоникой ширмы, а стремлением к созданию единого декоративного ритма.

Цветовая палитра гарвардской ширмы балансирует между традиционными для чхэккори земными оттенками и неожиданно яркими акцентами, характерными для начала XX в. Здесь встречаются глубокий кобальтовый, насыщенные красные и розовые, а также тонко проработанные зеленые и охристые оттенки. Краски положены тонкими аккуратными слоями, без сложной моделировки формы: художник работает не с объемом, а с узором. Особенно тщательно прописаны переплеты книг, орнамент на фарфоре, декоративные элементы бронзовых сосудов, текстуры тканей и коробок. Ритм цвета создает ощущение собранности и гармонии: яркие акценты не перегружают композицию, а распределены, как в тканой вышивке. В этом проявляется стилистика мастерской Соктан: декоративность выступает не украшением, а структурообразующим принципом.

Художник работает с вертикальным форматом композиции, распределяя тяжелые сосуды и стопки книг в основании, а цветочные мотивы, чайные принадлежности и миниатюрные предметы в верхней части. Такое построение способствует плавному скольжению взгляда, что соответствует визуальной эстетике минхва. Пространство остается условным и почти плоскостным: предметы будто парят на нейтральном фоне, а тени сведены к минимуму. Каждый вертикальный блок устроен так, что предметы взаимодействуют между собой на уровне визуальных ассоциаций. Например, округлая керамическая ваза перекликается с округлым фруктом или крышкой чайника; вытянутые кисти или перья рифмуются с узкими кирпичными формами стопок книг; цветы и листья – с жесткой прямоугольной формой книжных коробок. Так возникает своеобразный диалог форм, характерный для чхэккори, но более декоративный. Художник не стремится демонстрировать личную коллекцию или антикварное богатство: он выстраивает предметы гармонично, где каждый объект является знаком времени.

Если композиция и цвет сохраняют связь с традицией, то иконография гарвардской ширмы отражает новую культурную реальность. В пенале, где традиционно должна находиться кисть как символ конфуцианской учености, художник изображает перьевую ручку Waterman – ручки этой американской марки впервые

были привезены в Корею около 1897 г. [8, 217–220쪽]. То, что перьевая ручка занимает место каллиграфической кисти, – важнейший символический жест: инструмент учености меняется, а вместе с ним меняется и культурная среда.

Рассмотрение ширм мастерской Соктан позволяет увидеть, что в первой трети XX в. жанр чхэккори не прерывает своего существования, но меняет характер художественного высказывания. Сохраняя устойчивую композиционную модель книжного натюрморта, он постепенно утрачивает иллюзорную строгость полочной конструкции и усиливает декоративное начало. Расширение предметного репертуара, в том числе под влиянием жанра кимёнчольчидо, проявляется в создании сложных цветочных композиций и изображений плодов, ранее нехарактерных для классических придворных ширм.

Одновременно включение западных предметов – перьевых ручек, часов, очков, табачных изделий – фиксирует изменения материальной среды и новые культурные ориентиры. Эти детали оказываются важными не только с точки зрения иконографии, но и в контексте проблемы датировки, поскольку позволяют уточнить время создания произведений в ситуации, когда изучение подписи и печати дает неоднозначные результаты. Высокая степень композиционной преемственности, характерная для рубежа XIX–XX вв., делает границу между поздними образцами XIX столетия и работами XX в. подвижной, что объясняет сложность их атрибуции.

Ширмы мастерской Соктан занимают промежуточное положение между придворной традицией и народной живописью, соединяя структурную устойчивость жанра с декоративной плоскостностью минхва. Таким образом, в начале XX в. чхэккори переживает не упадок, а трансформацию, связанную с переосмыслением символического языка в условиях культурных изменений эпохи.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Гутарёва Ю. И. Чхэккахва (кор.) – корейский «книжный натюрморт»: традиции и новации // Декоративно-прикладное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. 2022. № 3–1. С. 267–280.
2. Хохлова Е. А. Искусство Кореи. М. : АСТ, 2024. 192 с.

3. Ан Хвиджун. Уриминхваэихэ // Хангукхвахваэихэ. Сеул: Сигонгса, 2000. 412 с. [Понимание корейской минхва] (на кор. яз.; 안휘준. 우리 민화의 이해 // 한국 회화의 이해. 서울: 시공사, 2000).

4. Вольган минхва. Сумын бёсон пичыль чхатта: минхваин кэин сожан «Чоын минхва» чон [Скрытые сокровища: выставка частных коллекций «Хорошая минхва»]: каталог выставки. Сеул: Дизайн Мим, 2019. (на кор. яз.; 월간민화. 숨은 보석 빛을 찾다: 민화인 개인소장 '좋은 민화' 전. 서울: 디자인밐, 2019).

5. Ли Чонын. И Хённок ква сипку сеги Чосон хвадан [Ли Хённок и художественный мир XIX века]. Сеул: Хонгик тэгаккё, 2017. 304 с. (на кор. яз.; 이정은. 이현록과 19세기 조선화단. 서울: 홍익대학교, 2017).

6. Ли Чонын. Чосонсидэ чхэккадоэ воннюэ дэхан котхаль – ёрыпэ хёнджонханын Чунгук чхэкчан кырымьль чунсимыро [Истоки чхэккадо эпохи Чосон: китайские изображения книжных шкафов, сохранившиеся в Европе] // Тонъян мисульсахак. 2025. Вып. 20. С. 105–132. (на кор. яз.; 이정은. 조선시대 책가도의 원류에 대한 고찰 – 유럽에 현존하는 중국 책장그림을 중심으로 // 동양미술사학. 20. 2025. 105–132쪽).

7. Ким Суджин. Чондонгтва хёксин: Соктан конбанг ква исип сеги чхэккори ый чонджон [Традиция и инновация: мастерская Соктан и трансформация чхэккори XX века]. Сеул: Минхваёнгу, 2020. 256 с. (на кор. яз.; 김수진. 전통과 혁신: 석단 공방과 20세기 책거리의 전환. 서울: 민화연구, 2020).

8. Ким Суджин. Минхва ый чеджак квачжонэ дэхан ёнгубопнон чёгон: конбанг ква чхобоньль чунсимыро [Методологические подходы к изучению процесса создания минхва: мастерские и эскизы] // Минхваёнгу. 2018. № 7. С. 45–78. (на кор. яз.; 김수진. 민화의 제작 과정에 대한 연구 방법론 제언: 공방과 초본을 중심으로 한 접근 // 민화연구. 7. 2018. 45–78쪽).

9. Чон Бёнмо. Минхва: качан тэджунгджогин кыриго хангукджогин [Минхва: самое массовое и самое корейское]. Сеул: Тольбэгэ, 2012. 328 с. (на кор. яз.; 정병모. 민화: 가장 대중적인 그리고 한국적인. 서울: 돌베개, 2012).

10. Чон Бёнмо. Чхэккори: сеге рыль тамын Чосон ый чонмульхва [Чхэккори: корейский натюрморт, отражающий мир]. Сеул: Дахаль Медиа, 2020. 360 с. (на кор. яз.; 정병모. 책거리: 세계를 담은 조선의 정물화. 서울: 다할미디어, 2020).

11. Black K. E., Wagner E. W. Chaekgori Paintings: A Korean Jigsaw Puzzle // Archives of Asian Art. 1993. Vol. 46. P. 63–75.

12. Black K. E., Wagner E. W. Court Style Chaekgori // Hopes and Aspirations: Decorative Painting of Korea. San Francisco: Asian Art Museum of San Francisco, 1998. P. 23–35.

13. Jungmann B. Pathways to Korean Culture: Paintings of the Joseon Dynasty, 1392–1910. London : Reaktion Books, 2014. 256 p.
14. Kim Sunglim. Chaekgeori: Multi-Dimensional Messages in Late Joseon Korea // Archives of Asian Art. 2014. Vol. 64. No. 1. P. 5–35.
15. Kim Sunglim. Flowering Plums and Curio Cabinets: The Culture of Objects in Late Choson Korean Art. Seattle : University of Washington Press, 2018. 312 p.

REFERENCES

1. Gutaryova, Iu. I. *Chaekkakhwa (Kor.) – Korean “Book Still Life”: Traditions and Innovations*. In Декоративно-прикладное искусство и предметно-пространственная среда. Vestnik RGPU im. S. G. Stroganova, 2022, no. 3–1, pp. 267–280. (In Russian).
2. Khokhlova, E. A. *Iskusstvo Korei [The Art of Korea]*. Moscow, AST, 2024. 192 p. (In Russian).
3. An Hwijun. Uri minhwaehaeh [Understanding Korean Minhwa]. In Hanguk hoehwaehaeh. Seoul : Sigongsa, 2000. 412 p. (In Korean).
4. Wolgan Minhwa. Sumeun boseok bicheul chatta: minhwa-in gaein sojang “Joeun minhwa” jeon [*Hidden Treasures: Exhibition of Private Minhwa Collections “Good Minhwa”*]. Exhibition catalogue. Seoul, Design Mim, 2019. (In Korean).
5. Lee, Jeong-eun. Ihyeonnok gwa sipgu segi Joseon hwadan [*Lee Hyönnok and the Nineteenth-Century Joseon Art World*]. Seoul, Hongik University, 2017. 304 p. (In Korean).
6. Lee, Jeong-eun. Joseon sidae chaekgadodae wollyue daehan gochal – Yurope hyeonjonhaneun Jungguk chaekjang geurimeul jungsimeuro [*On the Origins of Chaekgado in the Joseon Period: Chinese Bookshelf Paintings Preserved in Europe*]. In Dongyang misulsahak, 2025, iss. 20, pp. 105–132. (In Korean).
7. Kim, Sujin. Jeontonggwa hyeoksin: Seokdan gongbang gwa isip segi chaekgeori ui jeonhwan [*Tradition and Innovation: The Seokdan Workshop and the Transformation of Chaekgeori in the Twentieth Century*]. Seoul, Minhwayeongu, 2020. 256 p. (In Korean).
8. Kim, Sujin. Minhwa ui jejang gwajeong e daehan yeongu bangbeopnon jeon: gongbang gwa chobon eul jungsimeuro [*Methodological Approaches to the Study of Minhwa Production: Workshops and Sketches*]. In Minhwayeongu, 2018, no. 7, pp. 45–78. (In Korean).
9. Jeong, Byungmo. Chaekgeori: Segyereul dameun Joseon ui jeongmulhwa [*Chaekgeori: Still Life of Joseon Containing the World*]. Seoul, Dahal Media, 2020. 360 p. (In Korean).
10. Jeong, Byungmo. Minhwa: Gajang daejungjeogin geurigo hangukjeogin [*Minhwa: The Most Popular and the Most Korean*]. Seoul, Dolbegae, 2012. 328 p. (In Korean).
11. Black, K. E., Wagner, E. W. *Chaekgori Paintings: A Korean Jigsaw Puzzle*. In Archives of Asian Art, 1993, vol. 46, pp. 63–75.

12. Black, K. E., Wagner, E. W. *Court Style Chaekgori. In Hopes and Aspirations: Decorative Painting of Korea*. San Francisco, Asian Art Museum of San Francisco, 1998, pp. 23–35.

13. Jungmann, B. *Pathways to Korean Culture: Paintings of the Joseon Dynasty, 1392–1910*. London, Reaktion Books, 2014. 256 p.

14. Kim, Sunglim. *Chaekgeori: Multi-Dimensional Messages in Late Joseon Korea*. In *Archives of Asian Art*, 2014, vol. 64, no. 1, pp. 5–35.

15. Kim, Sunglim. *Flowering Plums and Curio Cabinets: The Culture of Objects in Late Choson Korean Art*. Seattle : University of Washington Press, 2018. 312 p.



1. Неизвестный художник. Двенадцатипанельная ширма. С фрагментом.
XX в. Бумага, пигментные краски, 131,2×386,4 см.
Национальный музей Кореи, Сеул, Южная Корея



2. Неизвестный художник. Восьмипанельная ширма. С фрагментом.

Начало XX в. Шёлк, тушь, пигментные краски, 199,0×330,4 см.

Гарвардский художественный музей, Кембридж, США