



Научная статья
УДК 75.03(519.3)“19”
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.02.007

Идеология и творчество: путь Чон Ёнмана в изобразительном искусстве КНДР второй половины XX века



Вострикова Екатерина Александровна

Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация
dolihotella@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2093-595X>, Researcher ID: ADF-8228-2022, SPIN-код (Science Index): 6841-3795

Аннотация. В условиях слабой изученности изобразительного искусства КНДР в российском и зарубежном искусствознании данное исследование представляет собой первый в отечественной науке опыт анализа биографии и творческого наследия Чон Ёнмана (1938–1999) — одного из наиболее влиятельных мастеров северокорейской живописи второй половины XX века, ведущего художника направления чосонхва. Автор рассматривает Чон Ёнмана не только как канонизированную фигуру официального искусства КНДР, но и как мастера с ярко выраженной индивидуальной творческой стратегией. В центре внимания находится институциональный и идеологический статус живописца, анализируются основные этапы его профессионального становления, а также художественный метод и стилистическая эволюция. В статье представлены произведения Чон Ёнмана, посвященные образам вождей; особое внимание уделяется идеологическому содержанию пейзажей мастера. Методологическую основу составили элементы биографического и историко-культурного подходов, контекстуальный анализ, учитывающий институциональные и идеологические условия функционирования искусства в КНДР, а также формально-стилистический и иконографический анализ с соблюдением критической дистанции в отношении исследуемого материала, что позволило рассмотреть творчество Чон Ёнмана как значимый феномен северокорейской художественной культуры, существенно расширивший выразительные возможности чосонхва в условиях жестко регламентированной идеологической системы. Источниковую базу формируют более восьмидесяти произведений художника.

Ключевые слова: искусство Северной Кореи, КНДР, Чон Ёнман, живопись, чосонхва, идеология

Для цитирования: Вострикова Е.А. Идеология и творчество: путь Чон Ёнмана в изобразительном искусстве КНДР второй половины XX века // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2026. № 2 (41). С. 124–143. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.02.007>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1290>.

Original article

Ideology and creativity: The artistic trajectory of Chŏng Yŏngman within the DPRK visual culture in the second half of the 20th century

Ekaterina A. Vostrikova

*Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation**dolihotella@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2093-595X>, Researcher ID: ADF-8228-2022, SPIN-code (Science Index): 6841-3795*

Abstract. In light of the limited scholarly attention devoted to North Korean visual art in both Russian and international art history, this study is the first attempt in Russian scholarship to analyse the biography and artistic legacy of Chŏng Yŏngman (1938–1999), one of the most influential painters in the DPRK during the second half of the twentieth century and a leading figure of the Chosŏnhwa tradition. The author approaches Chŏng Yŏngman not only as a canonized representative of official North Korean art, but also as an artist with a distinct and individual creative strategy. The study focuses on his institutional and ideological status, examining the key stages of his professional formation, as well as his artistic method and stylistic evolution. The article presents a selection of Chŏng Yŏngman's works dedicated to the representation of political leaders, with particular attention paid to the ideological dimensions of his landscape painting. The methodological framework of the study is based on elements of biographical and historical-cultural approaches, as well as contextual analysis that takes into account the institutional and ideological conditions of artistic production in the DPRK. It also employs formal-stylistic and iconographic analysis while maintaining critical distance from the subject matter. This approach makes it possible to consider the work of Chŏng Yŏngman as a significant phenomenon of North Korean artistic culture, which substantially expanded the expressive potential of Chosŏnhwa within a strictly regulated ideological system. The source base comprises more than eighty works by the artist.

Keywords: North Korean visual arts, DPRK, painting, Chŏng Yŏngman, Chosŏnhwa, ideology

For citation: Vostrikova, E.A. (2026) 'Ideology and creativity: The artistic trajectory of Chŏng Yŏngman within the DPRK visual culture in the second half of the 20th century', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 124–143. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.02.007. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1290>. (In Russ.)

Введение

Живопись КНДР остается одной из наименее разработанных тем в российском, западноевропейском и южнокорейском искусствознании. Существующие публикации, как правило, носят фрагментарный характер и ограничиваются обобщенными, часто идеологизированными внеэстетическими оценками и характеристиками северокорейского изобразительного искусства, не предлагающими развернутого анализа художественных

практик и индивидуальных творческих стратегий. По-прежнему отсутствуют специальные исследования, в которых последовательно рассматривалось бы творчество мастеров КНДР и осмысливалось место их наследия в более широком контексте истории корейской и мировой культуры.

Известно, что в самой Северной Корее ведется систематическая искусствоведческая работа, направленная на изучение и канонизацию современной национальной школы живописи. Однако

вследствие закрытости страны доступ зарубежных ученых к этим материалам существенно затруднен, что не позволяет в полной мере включить северокорейский художественный опыт в международный научный оборот. В отечественной историографии искусства подобная ситуация привела к тому, что фигуры, обладающие в КНДР статусом ключевых и даже культовых, остаются практически вне поля внимания исследователей.

Показателен в этом отношении пример Чон Ёнмана (정영만, 05.12.1938–17.06.1999) — одного из наиболее значимых художников северокорейской художественной среды второй половины XX века. Его творчество до настоящего времени не становилось объектом специального анализа в российской науке. Цель статьи — воссоздать биографию и осмыслить творческое наследие Чон Ёнмана. Источниковую основу составили более восьмидесяти произведений, опубликованных в альбоме «Чон Ёнман и его творчество» [1], охватывающем период 1960–1990-х годов, и материалы «Антологии деятелей искусства Кореи» [2], подготовленной северокорейским журналистом Ли Джэхёном, что позволило объединить визуальный анализ с биографическими сведениями. Автор использует также художественные альбомы [3; 4] и отдельные труды российских [5; 6; 7], южнокорейских [8; 9] и американских [10] исследователей.

Важно подчеркнуть, что работа с материалом представляет особую сложность, поскольку он изначально формировался в условиях жестко идеологизированного дискурса, что требует от исследователя повышенной методологической осторожности и критической дистанции при его интерпретации. В рамках статьи рассматриваются этапы профессионального становления художника, анализируются характерные особенности его художественного метода, уточняется специфика соотношения в его творчестве эстетического и идеологического начал. Методологическую основу составляют элементы биографического и историко-культурного подходов, контекстуальный анализ, учитывающий институциональные и идеологические условия функционирования искусства в КНДР, а также формально-стилистический и иконографический анализ.

Ранний период творчества

Чон Ёнман (ил. 1) родился 5 декабря 1938 г. в семье рабочего в районе Мёнсоктон города-порта Вонсан провинции Канвондо (강원도 원산시 명석동), на восточном побережье Корейского полуострова. В Вонсане он окончил народную (인민학교), а затем среднюю и старшую школы (고등중학교). С раннего детства увлекаясь рисованием, Чон Ёнман посещал художественный кружок, где занимался живописью под руководством

наставников из отделения Союза художников Кореи провинции Канвондо (조선미술가동맹 강원도위원회). Именно в это время укрепилось его желание стать живописцем.

В 1955 году Чон Ёнман поступил в Пхеньянский институт изобразительных искусств (평양미술대학). Семилетний период обучения, проходивший в селе Сандури провинции Пхёнан-пукто (평안북도 산두리), куда в Корейскую войну 1950–1953 годов был временно эвакуирован институт, и в Пхеньяне, стал для него этапом интенсивного профессионального роста. Молодой художник расширил свой кругозор, изучал историю корейского и мирового изобразительного искусства, а также получил возможность познакомиться с произведениями известных корейских и зарубежных мастеров [1, p. 118].

Художественное направление, которому посвятил себя Чон Ёнман, в КНДР называется *чосонхва* (조선화, «корейская живопись»). *Чосонхва* развивает национальную традицию, являющуюся продолжением классической дальневосточной живописи Китая, Кореи и Японии, обозначаемой термином *тонъянхва* (동양화, «восточная живопись»). Формально кодифицированная в период между 1954 и 1966 годом, *чосонхва* уже с начала 1970-х заняла привилегированное положение в северокорейском художественном мире. При этом многовековая традиция, всегда стремившаяся к ограниченному использованию цвета и монохромности, претерпела в КНДР значительные преобразования. Северокорейские лидеры Ким Ирсен и Ким Ченир, которые, как известно, неоднократно высказывались на тему искусства, чем, безусловно, оказали существенное влияние на технику и сюжеты национальной живописи, подчеркивали: художники должны делать акцент на использовании густого колорита и насыщенной красочности, что позволит им лучше отражать чувства и настроения корейского народа [6, с. 218–219], точнее передавать окружающую действительность с помощью светотеневой моделировки, ориентируясь в своих подходах на социалистический реализм — единственный творческий метод, разрешенный в КНДР.

Следуя установкам и эстетическим предпочтениям высокого руководства, молодой художник старался по мере сил и в рамках идеологических ограничений осуществить модернизацию *чосонхва*. В 1962 году Чон Ёнман создал дипломную работу большого формата «Великий вождь товарищ Ким Ирсен делает первый взмах лопатой на месте работ по изменению русла реки Потхонган» (보통강 개수공사장에서 첫삽을 뜨시는 위대한 수령 김일성동지, il. 2). В то время писать Ким Ирсена на бумаге тушью и красками было делом, на которое не решались даже состоявшиеся мастера.

1. Чон Ёнман
в мастерской.

1998.

Источник: [9, p. 100]



В начале 1960-х годов изображения вождя в разных вариациях (парадный портрет, однофигурные композиции в рабочей обстановке, многофигурные портретные композиции в бытовых сценах), в значительной мере следовавшие советским образцам, стали обозначать специальным термином *ёнсан чакпхум* (영상작품, «произведения, изображающие вождя»). Подобные форматы относились к сфере масляной живописи, в которой работали такие признанные авторы, как, например, Мун Хаксу (문학수, 1916–1988) [10, p. 87]. Для начинающего художника, не имевшего творческого

опыта, взяться за данную тему и воплотить ее в технике *чосонхва* было и сложно, и дерзко, однако под руководством своих наставников, имена которых северокорейские источники, к сожалению, не приводят, Чон Ёнман успешно справился с задачей [1, p. 118].

Надо отметить, что сегодня в КНДР к написанию таких идейно нагруженных произведений привлекают только мастеров, прошедших тщательный отбор. *Ёнсан чакпхум* подчиняются строгому канону: фигуры вождя неизменно располагаются в композиционном центре и масштабно



2. Чон Ёнман.
Великий вождь
товарищ Ким Ирсен
делает первый взмах
лопатой на месте работ
по изменению русла
реки Потхонган.

1962.

Бумага, тушь,
минеральные краски.

186 × 372.

Художественная галерея

Кореи, Пхеньян.

Источник: [1, р. 8]

акцентированы, несколько превосходя по размеру остальных персонажей. Вместе с тем их образы не сводятся к единому изобразительному шаблону [7, с. 147–148]. Напротив, вожди представлены в различных возрастах и ряде смысловых и образных амплуа, что предполагает вариативность композиционных построений, а также различия в колорите и эмоциональных решениях, соотносенных с конкретным сюжетом [5, с. 193]. Многие из подобных схем были разработаны именно Чон Ёнманом или под его прямым руководством.

В своем дипломном проекте Чон Ёнман использовал сложную палитру цветов для передачи впечатлений, чтобы лучше подчеркнуть повествовательную насыщенность картины. В этой бытовой сцене герои физически доминируют над природным миром, активно преображая его. Доказав, что тушь и цветные пигменты водяных красок по своим выразительным возможностям способны сравниться с масляной живописью в изображении человеческой фигуры, Чон Ёнман совершил настоящий прорыв в области *ёнсан чакпхум*, что способствовало карьере молодого художника-новатора.

В 1962 году, сразу после окончания института, он стал действующим членом Союза художников Кореи (조선미술가동맹 현역미술가). Об этом периоде своей жизни позднее Чон Ёнман говорил: «Мне казалось, что все прохожие завидуют мне и как будто благословляют. Я был готов хоть звезду с неба достать, ничего не боялся. Мой путь лишь

начинается. Как сделать первый шаг? Пусть один процент — это мой талант, но девяносто девять — труд. Если другие спят по восемь часов, я должен спать четыре, чтобы угнаться за ними и перегнать. Тему надо брать всегда выше собственных сил. Удовольствие от успеха приходит, когда своими стараниями покоряешь то, что другие считали невозможным. Все самые трудные творческие задачи для меня...» [2, р. 648]¹.

Чон Ёнман также освоил распространенную в КНДР коллективную живописную практику, которая предполагает работу в творческих командах. Коллективное изобразительное искусство именуется в Северной Корее *чипчххва* (집체화, «коллективная живопись»), а созданные группой художников произведения обозначаются термином *халчак чакпхум* (합작 작품, «коллективное произведение»). Таким образом художникам прививается убежденность, что шедевры создаются не только индивидуальным творческим гением, но и коллективными усилиями через объединение отдельных дарований. Подобные творческие бригады выполняют государственные заказы на монументальные произведения для городских пространств и интерьеров общественных учреждений КНДР. Как правило, тематический круг коллективной живописи включает образы вождей, сцены военной истории, сюжеты трудовой деятельности и пейзажи. При работе над произведениями мастера неизменно опираются на академические принципы построения крупномасштабных композиций

¹ Здесь и далее перевод автора.

3. Чон Ёнман.

Кымгансан.

1965.

Бумага, тушь,
минеральные краски.

163 × 291.

Художественная галерея
Кореи, Пхеньян.

Источник: [1, р. 52]

4. Чон Ёнман.

Феникс.

1966.

Бумага, тушь,
минеральные краски.

156 × 265.

Художественная галерея
Кореи, Пхеньян.

Источник: [9, р. 99]



и используют приемы сценического моделирования. Следствием постановочного характера является развитая повествовательная структура, но сохраняется и динамика композиций, обусловленная движением множества персонажей на различных пространственных планах картин [6, с. 219].

Уже в 1963 году Чон Ёнман совместно с художниками Чха Гванджуном (차관중) и Пак Тхэсу (박태수, род. 1937) создал и показал на 7-й Национальной художественной выставке (제7차 국가미술전람회) картину «Великий вождь товарищ Ким Ирсен на месте руководит Тэанским заводом

электрооборудования» (대안전기공장을 현지지도하시는 위대한 수령 김일성동지). Это произведение мастера писали чуть более полугода. В 1965 году Чон Ёнман представил на 8-й Национальной художественной выставке пейзаж «Кымгансан» (금강산, ил. 3), в 1966 году на 9-й выставке — работу «Феникс» (불사조, ил. 4). Эти картины вошли в «золотой фонд» северокорейской живописи, пополнив собрание Художественной галереи Кореи (조선미술박물관) в Пхеньяне. Произведения показывают, что уже в ранний период творчества Чон Ёнман умело варьировал живописную манеру, практикуя широкий спектр технических приемов.

Особого внимания заслуживает получивший награду Национальной выставки горный пейзаж «Кымгансан». Как уроженец этих мест, возможно, самых впечатляющих на Корейском полуострове, Чон Ёнман в течение всей жизни постоянно обращался к данному выразительному ландшафту. Привязанность художника подтверждает его творческий псевдоним Кымганбом (금강범), то есть «Тигр Кымгансана».

Начиная с XVIII века образ гор Кымгансан доминировал в традиционном пейзаже. Так, один из основателей пейзажа «подлинного вида» *чингён сансухва* (진경산수화)² Чон Сон (1676–1759) еще в 1734 году написал свиток «Общий вид гор Кымгансан» (금강전도), в котором показал их с высоты птичьего полета. Для северокорейских художественных критиков пейзажи «подлинного вида» Чон Сона олицетворяют национальную форму условного реализма.

В поисках нового прочтения традиционного сюжета Чон Ёнман обращался к опыту художников прошлого, заложивших основы развития пейзажа направления *чосонхва*. В рассматриваемой картине «Кымгансан» мастер также стремится показать не отдельную часть горной цепи, а ее облик целиком, придав композиции естественность и реалистическую трактовку. Чон Ёнман смотрит на горы с высоты птичьего полета, что позволяет ему собрать в едином пространстве картины географическое разделение горного хребта: морской, внутренний и внешний Кымган (Хэкымган, Нэкымган и Векумган — 해금강, 내금강, 외금강). Панорама острых пиков разворачивается над морем облаков. Ближний, средний и дальний планы разграничены, но при этом они соединяются и перетекают друг в друга, естественно растворяясь в туманах и дымках.

Не разрывая связь с традицией, Чон Ёнман выступает новатором, принципиально отличающимся в изображении «гор и вод» от своих

предшественников. Он учитывает светотеневые соотношения и цветовые изменения, соответствующие времени суток (в данном случае он показал горы в утреннем свете), тем самым достигая высокой достоверности образа. Уже в этом произведении мастер начал отрабатывать индивидуальные подходы к изображению фактуры каменных поверхностей. Новые приемы художника были замечены искусствоведами и его последователями, позже появилось специальное понятие «метод рисования скал Чон Ёнмана» (정영만의 바위그리기 수법) [2, p. 648]. Картина «Кымгансан» стала признанным шедевром пейзажной живописи КНДР, ее воспроизведение было представлено на банкноте достоинством пять вон.

Картина «Феникс» Чон Ёнмана — показательный пример использования насыщенных красок, появившихся в *чосонхва* с середины 1960-х годов. Традиционный для искусства дальневосточных стран образ мифической птицы — феникса, служившего знаком благополучия государства, явился здесь метафорой героя, отдающего жизнь за родину. Его фигура расположена почти в центре, вблизи вертикальной оси композиции. Привлекает внимание выражение лица, написанного детально и объемно: художник подчеркивает в нем сдержанность, исключительную собранность и возвышенное самообладание, доходящие до холодной отстраненности, что контрастирует с драматизмом ситуации. Хотя сюжет решен в рамках героического образного строя, автору удалось передать внутреннее состояние человека без психологически закономерной предельной эмоциональной напряженности. Созданный Чон Ёнманом образ вошел в живописную практику КНДР, сформировав один из канонов изображения героя — удивительно спокойного перед лицом испытаний и лишений, которые ему приходится переживать.

Уже в 1963 году Чон Ёнман был избран членом Секции корейской живописи *чосонхва* Союза художников Кореи (조선미술가동맹 조선화분과), в 1966 году — членом Центрального, а потом и Исполнительного комитета Союза (조선미술가동맹 중앙위원회, 중앙위원회 집행위원). Несмотря на молодость Чон Ёнмана, его авторитет среди художников к этому моменту был очень высок: его мнения искали, к его оценкам прислушивались.

Творчество конца 1960-х – первой половины 1970-х годов

К числу ключевых произведений конца 1960-х – первой половины 1970-х годов относят работы

² *Чингён сансухва* — разновидность пейзажа, развивавшаяся с конца XVII века, предполагала изображение конкретных мест Корейского полуострова, родной природы на основе натурального наблюдения. Такой творческий подход резко контрастировал с ранее доминировавшей практикой написания воображаемых идиллических ландшафтов, заимствованных из китайской живописной традиции.

5. Чон Ёнман.

**Вечерняя заря
над Кансоном.**

1973.

Бумага, тушь,
минеральные краски.

117 × 197.

Художественная галерея

Кореи, Пхеньян.

Источник: [1, p. 53]



Чон Ёнмана, посвященные лидерам КНДР³. Важно отметить, что постепенно в Северной Корее оформляется концепция «трех Великих генералов горы Пэктусан» (백두산 3대장군 형상창조), включающая образы Ким Ирсена, первой жены вождя Ким Ченсук, матери Ким Ченира, и его самого. Отличительной чертой полотен данного периода является то, что с 1970-х годов наряду с Ким Ирсеном в них начинает постоянно появляться Ким Ченир. В этой связи руководство страны предложило художникам решить новую идеологическую задачу: изобразить во всем величии облик Ким Ченира «как единственного преемника дела чучхеской революции» [1, p. 120]. Именно Чон Ёнман выступил

среди первых художников — авторов живописного канона, получившего признание и развитие. Как пишет северокорейская художественная критика, мастер много работал над произведениями, «отражавшими величие любимого вождя <...> и бессмертную революционную деятельность уважаемого полководца в соответствии с историческими требованиями нашей революции» [1, p. 119], постепенно обретая статус одной из центральных фигур в деле созидания образов лидеров КНДР.

Вместе с тем Чон Ёнман оставался верен пейзажной живописи. Самым известным произведением в его творчестве является пейзаж «Вечерняя заря над Кансоном» (강선의 저녁노을, 1973, ил. 5),

³ «Вместе с крестьянами» (농민들과 함께, совместная работа, 1968), «Великий вождь товарищ Ким Ирсен направляет бойцов разведывательной группы с тайной базы на горе Пэктусан вглубь страны» (백두산밀영에서 소조원들을 국내에 파견하는 위대한 수령 김일성동지, 1969), «Великая коммунистическая революционерка Ким Ченсук, рискуя жизнью, разыскивает оружие новобранца» (위험을 무릅쓰시고 신입대원의 총을 찾으시는 위대한 공산주의혁명투사 김정숙동지, 1969), «На развилке дорог перед Мангёндэ» (만경대의 갈림길에서, совместная работа, 1970), «Великий вождь товарищ Ким Ирсен руководит совещанием в Сохальбарёне» (소할바령회의를 지도하시는 위대한 수령 김일성동지, совместная работа, 1970), «Родной вождь товарищ Ким Ирсен посетил Пхеньянский горком Коммунистического союза молодежи» (평양시공청위원회를 찾으신 아버지수령 김일성동지, совместная работа, 1970-е?), «Великий руководитель товарищ Ким Ченир на холме Мансудэ» (만수대언덕에서 계시는 위대한 령도자 김정일동지, 1973), «Великий руководитель товарищ Ким Ченир посещает землю Кансона» (강선땅을 찾으신 위대한 령도자 김정일동지, 1974), «Дорога к озеру Самджиён на рассвете» (삼지연의 새벽길, совместная работа, 1975), «Великий вождь и дорогой руководитель на озере Чхонджи горы Пэктусан» (백두산천지에 계시는 위대한 수령님과 친애하는 지도자동지, совместная работа, 1975), «Великий вождь и дорогой руководитель перед родным домом в Мангёндэ» (만경대 고향집 앞에 계시는 위대한 수령님과 친애하는 지도자동지, совместная работа, 1975), «Думая о будущем родины» (조국의 미래를 그리시며, 1975), «Великий вождь товарищ Ким Ирсен посещает передовиков механизации сельского хозяйства» (농촌기계화초병들을 찾으신 위대한 수령 김일성동지, совместная работа, 1975).

представляющий собой не столько изображение природы, сколько концептуальную живопись *чуджехва* (주제화, «идеологическая живопись»), которая заняла в эти годы лидирующие позиции в северокорейском изобразительном искусстве. Живопись этого направления функционировала как визуальная аллегория, формирующая в общественном сознании нормативный образ «социалистического рая», транслируемый правящей элитой КНДР. При этом *чуджехва* размывала собственно жанровые ограничения, сводя их к устойчивому набору ключевых тем и образов, подчиненных задачам идеологической пропаганды [7, с. 146].

Ким Ченир, к началу 1970-х годов возглавивший культурную индустрию Северной Кореи, выступил заказчиком картины «Вечерняя заря над Кансоном», изображавшей металлургический завод в лучах закатного солнца. Первоначальные эскизы были отклонены: по мнению молодого вождя, им недоставало «вкуса корейской живописи» и идейного содержания, поскольку художники сосредоточились на природе и не сумели выразить мощь промышленного предприятия [1, р. 120]. Ким Ченир настаивал на создании нового, современного пейзажа, способного передать политическое значение места и при этом полностью отказаться от изображения человека. В результате выполнение задания было поручено Чон Ёнману, который в сжатые сроки завершил картину, сумев соединить идеологическую задачу с художественным новаторством.

Для понимания идейного замысла картины важны история данного места и политический контекст. Мотивом живописи является берег реки Тэдонган в районе Кансон (강선), который связан и с мифологическим преданием о нисхождении небожительниц и с индустриальной историей КНДР. Здесь возвышается Кансонский сталелитейный завод (강선제강소), ныне Металлургический завод Чхоллима, получивший имя мобилизационного движения Чхоллима (천리마)⁴, инициатором которого в 1956 году был лично Ким Ирсен. Завод стал символом ускоренной социалистической индустриализации в КНДР, то есть новым источником мифов и легенд о достижениях северокорейских рабочих.

Выбор пейзажа, исключавшего стаффаж, был обусловлен заказом, но стал творчески сложным художественным решением: в Северной Корее превалировала тенденция к монументальным фигуративным изображениям, поскольку именно человек гарантировал однозначность пропагандистского послания. Тем значимее оказался

опыт Чон Ёнмана, доказавшего, что и безлюдный пейзаж также способен нести мощный политико-идеологический заряд. Как и его современники, работавший с гигантскими форматами Чон Ёнман в этот раз сосредоточился на внутреннем масштабе композиции. Это соответствовало актуальной тогда критике Ким Чениром работников культуры, которых он осуждал за стремление создавать подчеркнуто большие произведения в ущерб мастерству передачи идейной глубины и пафоса социалистического строительства [10, р. 92].

Картина горизонтального формата выполнена водяными красками и тушью на бумаге, однако во многом отходит от выразительных средств классической «восточной живописи». Реалистичный индустриальный пейзаж на закате был тогда редчайшим сюжетом для *чосонхва*. Доминирующим элементом стало насыщенное ало-оранжевое зарево, заполняющее большую часть пространства листа. Подобное цветовое решение выглядит поистине революционным: интенсивные красные и оранжевые тона в традиционном изобразительном искусстве обычно использовались лишь в качестве акцентов.

Равновесие композиции достигается за счет контраста: черный тушевой силуэт завода и монохромные тени «поддерживают» пламенеющее небо, не позволяя оттенкам красного цвета стать вульгарными. Предприятие уподобляется огромному кораблю, устремленному, как и линии высоких облаков, к левому краю композиции [8, р. 112–117]. Ее деление по вертикали столь же отчетливо: верхние две трети занимает небо, нижнюю треть — вода и здание завода; художник образно соизмеряет присутствие природного и индустриального начал в реализации генерального плана государства.

Появление картины «Вечерняя заря над Кансоном» потрясло художественное сообщество КНДР. Именно эта работа открыла путь активному использованию красного и оранжевого цветов в «идеологической живописи» как в пейзаже, так и в жанровых сценах; она утвердила новый облик *чосонхва*, сочетающий традиционные техники с реализмом, сложной цветовой палитрой и повествовательной ясностью. Успех Чон Ёнмана был обеспечен высокохудожественной техникой, смелым использованием цвета, выверенной композицией, которые воздействовали на бессознательную сторону воображения зрителей, создавая высоко ценимый в КНДР эффект *чонджа* (종자), или «зерна». Именно *чонджа* определяет ценность и значимость той или иной творческой

⁴ Массовое движение рабочих за повышение производительности труда, развернувшееся в КНДР во второй половине 1950-х, названо так в честь Чхоллима («конь, [за день пробегающий] тысячу ли») — мифического коня, способного быстро преодолевать огромные расстояния.

6. Чон Ёнман.
**Верховный
 Главнокомандующий
 товарищ Ким Ирсен
 отвечает на горячий
 привет бойцов отрядов,
 перешедших
 в повторное
 наступление.**

1978.

Бумага, тушь,

минеральные краски.

222 × 409.

Художественная галерея

Кореи, Пхеньян.

Источник: [3, p. 86]



формы в КНДР, будь то литература, живопись или кино, являясь идейной сутью произведения [6, с. 220]. Чон Ёнман подчеркивал, что «зерно» произведения, его идейное ядро, было получено им непосредственно от Ким Ченира [1, p. 128].

Зарево должно было символизировать не природное явление, но дух и преданность рабочего класса Кансона воле государства, а также немислимый без огня процесс металлургического производства. Впечатления от работы завода, наполненного движением, легли в основу картины. Художник вспоминал: «Цех, куда я впервые вошел, кипел, словно раскаленный котел. Ослепительное сияние печей, будто вздрагивающих от сокрушительного натиска стальных бойцов; кислород, мощно подаваемый в сердцевину печи; взрывающиеся столбы пламени; вскипающий металл и огромные загрузочные ковши, влетающие в плавильный цех. Каждая из этих картин отражала тот высокий революционный подъем, который было невозможно даже представить, сидя в мастерской,— он до боли наполнял грудь. Я был возбужден и потрясен <...>. Писал на скорую руку заметки и набрасывал эскизы, вывешивая их в цеху. Грандиозная картина выпуска металла <...> и теперь стоит у меня перед глазами» [1, p. 128].

10 августа 1973 года Ким Ченир, ознакомившись с работой, отметил: «Картина “Вечерняя заря над Кансоном” написана очень хорошо. Корейская живопись действительно обладает своими особенностями. Произведение яркое и лаконичное. Правильно, что использованы краски, произведенные в нашей стране. Картина <...> должна быть выставлена в Художественной галерее Пхеньяна. Произведение, которое Союз художников, следуя линии партии, создал как образцовое, получилось замечательно» [2, p. 649–650]. Пейзаж принес автору золотую медаль как на Национальной, так и на международных выставках [2, p. 651].

За достижения в области *чосонхва* в 1974 году Чон Ёнман был удостоен звания заслуженного художника (*공훈 예술가*). В этом же году он стал членом Центрального и Исполнительного комитетов Общества литературы и искусства (*문예총 중앙위원회 위원, 집행위원*). Северокорейские источники сообщают, что мастер вел активную творческую жизнь, посещал во время командировок Китай, Японию, Советский Союз и другие страны [1, p. 127], однако более определенная информация об этих поездках отсутствует.

Творчество второй половины 1970-х – 1980-х годов

В 1978 году Чон Ёнман был назначен главой Творческого сектора 2.16⁵ отдела *чосонхва*

⁵ 2.16 — одна из важнейших символических дат в истории КНДР, напрямую связанная с культом Ким Ченира. 16 февраля 1942 года, согласно официальной северокорейской историографии, Ким Ченир появился на свет на горе Пэктусан в партизанском лагере (однако реальным местом его рождения является село Вятское Хабаровского края). Эта дата получила название «День сияющей звезды» (*광명성절*) и остается одним из главных государственных праздников КНДР.



7. Чон Ёнман.
Представляя
грандиозный план
строительства улицы
Кванбок
[Освобождения].
1988.
Бумага, тушь,
минеральные краски.
Художественная галерея
Кореи, Пхеньян.
Источник: [1, p. 38]

Творческого объединения Мансудэ⁶ (만수대창작사 조선화창작단 2.16 창작실 실장). С этого момента он начал совмещать живописную практику с административной деятельностью, неизменно выполняя наиболее сложные и ответственные задания. В июне этого же года Мансудэ посетил Ким Ченир. Во время экскурсии по студии Чон Ёнман, по всей видимости, впервые оказался с будущим лидером КНДР в ситуации непосредственного личного общения. Впоследствии Ким Ченир постоянно осуществлял кураторство над Чон Ёнманом и его творческой группой, занимавшейся созданием «идеологической живописи», посвященной вождям [1, p. 4].

Осознавая практические потребности развития изобразительного искусства, Ким Ченир назначил на руководящие должности в Мансудэ многих выдающихся мастеров *чосонхва* из Союза художников, в том числе Ли Вонина (리원인, род. 1920), Хон Сончхоля (홍성철, 1928–1995), Чон Чханмо (정창모, 1931–2010) и других. Все они были призваны решать идеологическо-эстетические задачи, сформулированные партией.

Северокорейская критика выделяет ряд пейзажей, написанных Чон Ёнманом во второй

половине 1970-х годов, они отличаются насыщенным колоритом и поистине монументальным размером: несмотря на то, что художник и ранее создавал крупноформатные работы, теперь длина его отдельных пейзажных композиций достигла почти десяти метров; также важными и характерными картинами этого периода оставались произведения, посвященные деятельности вождей⁷.

Стоит особо отметить картину «Верховный Главнокомандующий товарищ Ким Ирсен отвечает на горячий привет бойцов отрядов, перешедших в повторное наступление» (재진격하는 부대들의 환호에 답례하시는 최고사령관 김일성동지, 1978, ил. 6), выполненную в традиционной «бескостной» технике *мольгольпоп* (몰골법), которая предполагает изображение формы без прорисовки внешнего контура с помощью широкого мазка, цветового пятна и свойств бумажной основы. Сюжет картины развивается на фоне летящего снега. Подобные работы зачастую получали высокую оценку Ким Ченира, подчеркивавшего: «Европейцы пишут картины в течение целого года, нанося краску слой за слоем, тогда как наши художники создают произведения в технике *мольгольпоп*

⁶ Творческое объединение Мансудэ было организовано в 1959 году и сегодня является крупнейшим художественным объединением КНДР, представляющим основные направления изобразительного, монументально-декоративного, декоративно-прикладного искусства, архитектуры и дизайна.

⁷ «Кымгансан в море облаков» (구름바다우의 금강산, 1975), «Ынсадари и Кымсадари внутреннего Кымгана» (내금강의 은사다리, 금사다리, совместная работа, 1976; Ынсадари и Кымсадари, «Серебряная и Золотая лестницы», — название горного перевала, крутые скальные массивы которого напоминают по форме лестницу), «Ущелье Манпхоктон осенью» (만폭동의 가을, совместная работа, 1976), «Водопад Курён» (구룡연, 1976), «Озеро Чхонджи на горе Пэктусан» (백두산천지, совместная работа, 1979), «Великий вождь беседует со сталеварами» (용해공들과 담화하시는 위대한 수령님, 1978), «Великий вождь товарищ Ким Ирсен на местах воодушевляет передовиков угольной промышленности» (석탄전사들을 현지에서 고무격려하시는 위대한 수령 김일성동지, 1979) и «Великий вождь товарищ Ким Ирсен достиг озера Самчжиён, ведя за собой части КНРА» (조선인민혁명군 부대를 거느리시고 삼지연못가에 이르신 위대한 수령 김일성동지, совместная работа, 1979).

8. Чон Ёнман.

Кымгансан.

1989.

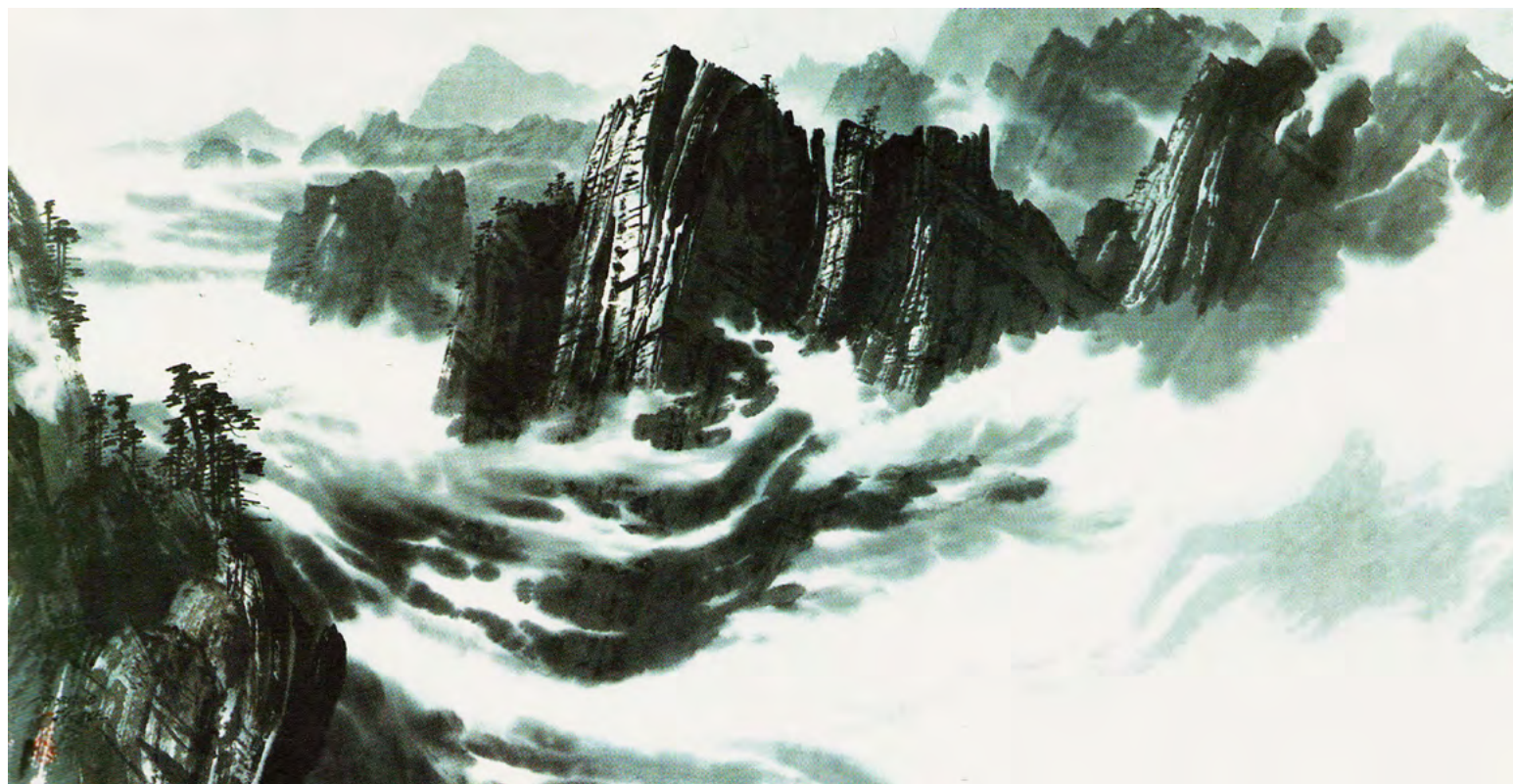
Бумага, тушь,
минеральные краски.

112 × 262.

Художественная галерея

Кореи, Пхеньян.

Источник: [4, p. 9]



всего за несколько дней. Мы развили не только технику *мольгольпоп*, но и все приемы корейской живописи с ее многовековой традицией, обновив их в соответствии с требованиями реальности» [2, p. 652].

Современники, наблюдавшие за творческой деятельностью Чон Ёнмана, отмечали его настойчивость в поиске новых практических решений, опирающихся на корейскую художественную традицию. И сегодня северокорейские живописцы, работающие в «бескостной» технике, следуя подходам Чон Ёнмана, проявляют устойчивый интерес к световоздушным эффектам, таким как падающий снег, проливной дождь или клубящийся туман, которые регулярно используются в композициях исторического, батального и жанрового характера. Передача эффекта природных состояний выполняет не только изобразительную, но и выразительную функцию: изменчивая атмосфера становится важным средством усиления драматизма и эмоционального напряжения произведения,

направленного на вовлечение зрителя в события, отраженные в картине.

В 1979 году за творческие заслуги в развитии национальной живописи Чон Ёнману было присвоено звание народного деятеля искусства (인민예술가).

В 1980-е Чон Ёнман продолжал непрерывно трудиться над произведениями, изображающими Ким Ирсена и Ким Ченира.⁸ Ярким примером работ этого периода может стать картина «Представляя грандиозный план строительства улицы Кванбок [Освобождения]» (광복거리건설의 응대한 구상을 펼치시여, 1988, ил. 7), которая объединяет целый ряд характерных черт «идеологической живописи» с образами вождей и подтверждает описанный выше вектор развития этого направления.

Реконструировать творческий метод мэтра позволяют воспоминания художника Сон Уёна (선우영, род. 1946), который с 1973 года на протяжении пятнадцати лет постоянно находился в тесном профессиональном контакте с Чон Ёнманом,

⁸ «Великий вождь товарищ Ким Ирсен и великий руководитель товарищ Ким Ченир обсуждают строительство Монумена идей чучхе и Триумфальной арки» (주체사상탑과 개선문 건설방향을 토의하시는 위대한 수령 김일성동지와 위대한 도자 김정일동지, 1980), «Заветная мечта нашего народа» (우리 인민의 념원, 1982), «Определяя замысел строительства нового шлюза» (새로운 갑문건설의 터전을 마련하시고저, совместная работа, 1982), «Великий вождь Ким Ирсен и великий руководитель Ким Ченир, взошедшие на гору Пэктусан к озеру Чхонджи» (백두산천지에 오르신 위대한 수령 김일성동지와 위대한 령도자 김정일동지, совместная работа, 1983), «Великий вождь товарищ Ким Ирсен воодушевляет рабочий класс Кансона на большой рывок Чхоллима» (강선의 로동계급을 천리마의 대고조에 불러일으키시는 위대한 수령 김일성동지, совместная работа, 1983), «Великий вождь товарищ Ким Ирсен и великий руководитель товарищ Ким Ченир среди бойцов отрядов трех революций» (3대혁명소조원들 속에 계시는 위대한 수령 김일성동지와 위대한 령도자 김정일동지, совместная работа, 1983) «Съезд славы» (영광의 대회, совместная работа, 1985), «Славное продолжение дела Пэктусана» (백두위업의 빛나는 계승, совместная работа, 1989) и еще несколько десятков идеологических произведений.

работая в одной с ним мастерской. Воспоминания, в частности, касаются эпизода, когда Чон Ёнман создавал картину «Неся в сердце заветную мечту об объединении Родины» (조국통일의 념원을 안으시고, 1983), предназначенную для показа на Национальной художественной выставке. Ее формат был чрезвычайно большим — размером со стену в обширной мастерской. На момент, когда работа была завершена меньше чем наполовину, Чон Ёнмана отправили в срочную зарубежную командировку. Сон Уён, обеспокоенный жесткими сроками, предложил отложить работу до возвращения мастера и представить картину на более поздней экспозиции. Однако Чон Ёнман решительно отказался от такого варианта и заявил о намерении в этот же день завершить произведение (что было в принципе возможно, поскольку художники постоянно оставались ночевать на работе). Около пяти часов утра, по словам Сон Уёна, он обнаружил картину дописанной, а спустя час Чон Ёнман был уже на пути в аэропорт [1, p. 131].

Отличаясь исключительной сосредоточенностью в процессе рисования, Чон Ёнман переставал реагировать на внешние раздражители. Вся его психофизическая энергия, по мнению Сон Уёна, собиралась в единый направленный поток. Интересно, что живописец выработал своеобразную рабочую позу: он в какой-то момент перестал сидеть на стуле, а устраивался на его спинке, удерживая палитру на коленях и работая в положении, требующем постоянного поддержания баланса. На вопрос Сон Уёна о причинах такого выбора Чон Ёнман пояснил, что подобная поза заставляет всё тело находиться в напряжении, а это, в свою очередь, усиливает умственную концентрацию. В условиях предельной сосредоточенности формировался энергичный и напористый мазок, характерный для его произведений. Концентрация и мобилизация художественных ресурсов обеспечивали не только высокую интенсивность рабочего процесса, но и качество исполнения.

В апреле 1985 года Чон Ёнман с Сон Уёном приступили к созданию крупноформатной картины «Рассвет над Восточным [Японским] морем» (동해의 해돋이). Произведение имело исключительные размеры (около 20 м в длину и 18 м в ширину), и его следовало выполнить в сжатые сроки. Сон Уён сразу начал писать, однако процесс продвигался медленно, тогда как Чон Ёнман не прикасался к кисти, находясь в состоянии сосредоточенного размышления. По мере приближения срока сдачи полотна напряжение в мастерской нарастало. Сон Уён выражал обеспокоенность, однако Чон Ёнман отвечал, что не может начать работу до тех пор, пока в его голове не сложится завершённый образ, при этом он настаивал на необходимости закончить произведение вовремя. Однажды ночью Сон

Уёна разбудил шум, доносившийся из мастерской; поспешив туда, он увидел, что на верхнем ярусе трехуровневой рабочей платформы находятся несколько крупных емкостей с краской, а сам Чон Ёнман с поразительной скоростью наносит мазки, в то время как платформа постоянно поднимается и опускается. На гигантской бумажной поверхности стремительно формировалась цельная композиция: пылающее предрассветное небо, удаленная линия моря и мощные волны первого плана. Чон Ёнман работал без перерыва более десяти часов подряд, после чего картина была полностью завершена. К своим воспоминаниям Сон Уён добавляет, что у художника отсутствовало одно легкое, он страдал от язвы желудка и болезни сердца, уже давно ему был поставлен диагноз «утрата трудоспособности» [1, p. 132–133].

В воспоминаниях Сон Уёна конца 1980-х годов Чон Ёнман предстает творцом художественных миров и неординарным мыслителем. Выездные этюды мастеров в горы Кымгансан занимали тогда более десяти дней. Сон Уён, увлеченный зрелищностью пейзажей, активно работал с природы и быстро расходовал свой запас бумаги и карандашей. Чон Ёнман, напротив, не создал в горах ни одного эскиза, ограничиваясь созерцанием видов. Сначала Сон Уён предположил, что такое поведение было связано с состоянием здоровья старшего коллеги и желанием воспользоваться поездкой для восстановления сил. Однако, как выяснилось позднее, Чон Ёнман вовсе не отдыхал: его наблюдение гор носило предельно напряженный и целенаправленный характер. Он стремился запечатлеть в памяти особенности места, очертания многочисленных вершин и отдельных утесов, состояние пространства в утренние и вечерние часы, движение туманов в каменных расщелинах [1, p. 133]. Когда Чон Ёнман писал целые циклы видов Кымгансана в мастерской, его произведения неизменно поражали живостью и достоверностью образов. Тем самым практика художника соотносится с традицией активной медитации, предшествующей созданию живописи.

В 1989 году была создана показательная работа «Кымгансан» (금강산, ил. 8). В доступной нам северокорейской искусствоведческой литературе этому пейзажу не уделяется должное внимание, хотя сам он представлен во многих альбомах и каталогах [1, p. 87; 4, p. 9]. Картина интересна своими отличиями от ранее упомянутого пейзажа «Кымгансан» 1965 года. Произведения демонстрируют глубинные стилистические изменения, произошедшие в художественном видении мастера за двадцать лет, и отражают его непрерывные творческие поиски.

Если ранняя работа 1965 года, появившаяся всего через несколько лет после окончания института, заслужила высокую оценку за четкость форм

9. Чон Ёнман и др.
Отправление с горы
Пэктусан.
Международный марш
мира.
 1989.
 Бумага, тушь,
 минеральные краски.
 Фрагмент.
 Художественная галерея
 Кореи, Пхеньян.
 Источник: [1, p. 72–73]



и монументальную выразительность композиции, но, по сути, оставалась в пределах традиционного художественного канона, то пейзаж «Кымгансан» 1989 года, напротив, характеризуется принципиально иным визуальным решением. Облачные массы заполняют пространство ландшафта, формируя напряженную, полную драматизма атмосферу; способ написания облаков, трактованных в более плоскостной манере, придает живописи выраженные абстрактные черты, которых, казалось бы, не может быть в искусстве КНДР. Композиция становится значительно более смелой. «Тяжелые» горы, прописанные темной тушью, как будто внезапно пронизывают облака, приковывая взгляд и нарушая привычные принципы пространственного восприятия. В картине почти нет цвета: черная тушь разных оттенков соседствует только с деликатными зелеными вкраплениями, формирующими мшистую «кожу» скал и редкие деревья. Версии этого подхода мастер будет развивать в своих пейзажах до конца жизни.

Независимо от выбранного сюжета, произведения Чон Ёнмана отличались техническим совершенством, сочетавшимся с художественной дерзостью. Его творчество обнаруживает редкую степень внутренней свободы, достижимую лишь посредством отрыва от устоявшихся форм, и это особенно примечательно в контексте его пребывания в крайне идеологизированном художественном пространстве КНДР. Работая в жестко регламентированной системе, Чон Ёнман находил

возможности для экспериментального переосмысления живописного языка. Картина «Кымгансан» (1989), как и многие другие пейзажи прославленных гор, служит убедительным свидетельством способности мастера выходить за пределы существующего канона и преодолевать рамки собственных достижений. Память одного из его самых талантливых учеников, пейзажиста и народного деятеля искусства КНДР Чхе Чханхо (최창호, род. 1960), сохранила принцип, которому был верен Чон Ёнман: «Пиши иначе, чем все остальные» [9, p. 144].

Чон Ёнман курировал в эти годы многие крупномасштабные проекты, например, создание коллективных произведений «Великая победа в сооружении Западноморского шлюза» (서해갯문건설의 위대한 승리, совместная работа, 1987) и «Строители северной железной дороги» (북부철길 건설자들, совместная работа, 1988), но особо стоит отметить «Международный марш мира» (국제평화대행진, совместная работа, 1989)⁹ — картину, состоящую из четырех частей. Над ней по замыслу Чон Ёнмана и под его руководством работал коллектив художников Творческого объединения Мансудэ. Первая часть полиптиха носит название «Отправление с горы Пэктусан» (백두산에서의 출정, ил. 9) и изображает момент, когда 21 июля 1989 года участники начинают свой марш, стартуя с вершины горы Пэктусан¹⁰ в сторону границы с Республикой Корея. Вторая часть «Великое ликование в Пхеньяне» (평양의 대환호) изображает прибытие в столицу

⁹ Картина изображает Международный марш мира за объединение Кореи (조선의 평화와 통일을 위한 국제평화대행진), состоявшийся в июле 1989 года.

¹⁰ Гора Пэктусан, которая уже не раз фигурировала в названиях упомянутых картин, расположена на границе КНДР и КНР. Она занимает особое место в символическом и идеологическом пространстве Северной Кореи. В публичном дискурсе гора представляется сакральной территорией, связанной как с древней, так и с новейшей историей Кореи. Традиционно мифологизируемая как место рождения Тангуна, легендарного основателя первого корейского государства в 2333 году до н. э., в современном нарративе Пэктусан также выступает одним из главных мест революционной памяти: именно здесь, согласно официальной версии, Ким Ирсен организовал антияпонское партизанское движение, приведшее к освобождению Корейского полуострова от колониального господства Японии. В рамках той же идеологической конструкции Пэктусан провозглашается местом рождения Ким Ченира.



Пхеньян, жители которой выходят на улицы, приветствуя участников марша. В третьей части «Крик из Пханмунджома» (판문점에서의 절규) запечатлен момент, когда колонна под проливным дождем достигает Пханмунджома — места, где проходит 38-я параллель, граница между Северной и Южной Кореей. В четвертой части работы «Встретим Лим Сугён, Цветок объединения» («통일의 꽃» 림수경을 맞이하자) показана южнокорейская молодежь, борющаяся за возвращение на родину в РК, через пограничную зону совместного патрулирования, студентки Лим Сугён (임수경, род. 1968)¹¹, выступившей в качестве общественного деятеля за объединение Кореи. На огромном бумажном полотне длиной 40 метров и шириной 3 метра изображено свыше 2200 персонажей. Художники, следуя принципам «скоростного боя» *соктоджон* (속도전)¹²

и коллективного творчества, смогли выполнить работу в кратчайшие сроки, всего за двадцать дней [2, p. 652].

В 1989 году Чон Ёнмана назначили заместителем директора Творческого отдела Мансудэ (만수대창작사 창작부사장), и в этом же году он был награжден почетной Премией имени Ким Ирсена (김일성상).

Творчество 1990-х годов

В 1990 году мастера избрали председателем Центрального комитета Союза художников Кореи (조선미술가동맹 중앙위원회 위원장), а в 1991-м за заслуги в творчестве он удостоился звания Героя Труда (로력영웅칭호) [2, p. 651–652]. Одновременно Чон Ёнман занимал пост председателя Исполнительного комитета Комиссии по национальному

10. Чон Ёнман.
Кымгансан.

1997.

Бумага, тушь,

61 × 102.

Частное собрание,

Республика Корея.

Источник: [8, p. 154–155].

¹¹ В 1989 году южнокорейская студенческая организация, в нарушение закона о демаркационной линии, направила Лим Сугён в Пхеньян на XIII Всемирный фестиваль молодежи и студентов. Маршрут ее поездки пролегал через Японию и ГДР, откуда она прибыла в Пхеньян. По завершении фестиваля Лим Сугён вернулась в Республику Корея через зону совместного патрулирования, при этом поначалу ей отказывали во въезде. После возвращения на родину Лим Сугён была осуждена за незаконное пересечение границы и приговорена к десяти годам тюремного заключения, позже амнистирована.

¹² Практика «скоростного боя» предполагает, что любая работа для северного корейца превращается в подобие боевой операции во имя достижения рекордных результатов в кратчайшие сроки.

11. Чон Ёнман и другие.

**Восход солнца
над горой Пэктусан.**

1998.

Бумага, тушь,

минеральные краски.

180 × 500.

Художественная галерея

Кореи, Пхеньян.

Источник: [1, p. 82–83]



искусству Международной ассоциации изобразительных искусств (국제조형예술협회 민족미술위원회 집행위원회 위원장) [1, p. 127].

В 1990-е годы художник руководил многочисленными выставками агитационной картины и плаката, участвовал в Национальных художественных выставках и небольших тематических экспозициях, организовывал творческие группы по созданию произведений, изображающих вождей, руководил художниками, писавшими пейзажи гор Пэктусан и Чхильбосан¹³, выполнял государственные крупномасштабные творческие задания, участвовал в международных проектах, одобренных правительством. Так, в 1996 году он был задействован в грандиозном проекте «1994 — год пролитых слез» (피난물의 해 1994년), созданном шестьюдесятью художниками Творческого объединения Мансудэ за месяц. Полотно, состоящее из семи частей (общая длина — 82 м, высота — 2,2 м), посвящено народному трауру по Ким Ирсену. В 1997 году Чон Ёнман был удостоен звания Дважды Героя Труда (2중력영웅칭호) [2, p. 651–652].

Сведения об участии художника в международных проектах крайне ограничены. Известно, что в 1995, 1996 и 1998 годах Чон Ёнман принимал участие в художественных экспозициях, проходивших в Японии. В апреле 1998 года там же состоялась его персональная выставка, на которой было представлено около восьмидесяти произведений. Среди экспонировавшихся работ было много пейзажей¹⁴, обыгрывающих самобытные художественные приемы мэтра, как, например, отточенный до совершенства «метод рисования скал Чон Ёнмана». В этих картинах, представлявших

лишь часть художественного наследия мастера, преобладал сравнительно небольшой формат, но именно такие произведения художник постоянно создавал в поздний период творчества.

Японские критики охарактеризовали выставку как событие, вдохнувшее новую жизненную энергию в переживающую кризис «восточную живопись», а самого Чон Ёнмана признали художником мирового уровня. Особо отмечалось, что мастер внес значительный вклад в развитие чосонхва, радикально переосмыслив и обновив национальную художественную традицию [2, p. 653–654].

Работы признанного северокорейского мастера вызывали интерес и среди ценителей «восточной живописи» Республики Корея. Так, стилистически схожие пейзажи этого периода, например, «Лето в Кымгансане» (금강산여름, 1997), «Кымгансан» (금강산, 1997, ил. 10) и некоторые другие, в небольшом числе приобретались частными коллекционерами РК. Культурные связи КНДР и Южной Кореи стали одной из примет определенного потепления в их отношениях 1990–2000-х годов.

В КНДР к числу признанных шедевров относят две поздние парные работы — «Восход солнца над горой Пэктусан» (백두산의 해돋이, совместная работа, 1998, ил. 11) и «Красный закат над озером Чхонджи на горе Пэктусан» (백두산천지의 붉은 노을, совместная работа, 1998). Обе картины созданы группой художников под руководством и при непосредственном участии Чон Ёнмана, основаны на его замысле и подготовительных эскизах, что позволило северокорейской историографии причислить их к авторским произведениям мастера.

¹³ Чхильбосан — один из живописнейших горных массивов КНДР, находящийся на северо-востоке страны в провинции Хамгён-пукто.

¹⁴ «Плоская скала пика Пиробон в Кымгансане» (금강산 비로봉의 너럭바위, 1997), «Скала Чансучхан в Кымгансане» (금강산 장수창바위, 1997), «Скала Чходэ в Кымгансане» (금강산 초대바위, 1997), «Скала Оннё в Кымгансане» (금강산 옥려바위, 1997), «Манмульсан в Кымгансане» (금강산 만물상, 1997) и другие.

В художественном отношении эта живопись варьирует находки, характеризующие более раннюю картину «Вечерняя заря над Кансоном», где Чон Ёнман продемонстрировал свое особое отношение к красному цвету как символу патриотизма. Диптих, посвященный горе Пэктусан, критика интерпретирует как итог всего творческого пути мэтра: действительно, эти работы стали его последним крупным проектом. В феврале 1998 года Ким Ченир, увидев эти парные произведения, заявил, что «в КНДР нет художника, равного товарищу Чон Ёнману» [2, р. 651–652].

В лучших традициях корейских интеллектуалов Чон Ёнман оставил также поэтические произведения. И хотя большинство доступных нам стихов пронизано идеологией, некоторые более непосредственно раскрывают отношение художника к живописному творчеству:

В ряд выстроились
Бесчисленные краски,
Но и сегодня
Та, что ложится на мою кисть, — красная.
Пусть сейчас не время для творчества,
Я щедро наполняю кисть
Красным цветом
И просто веду ею по бумаге [1, р. 135].

Показательны строки о горе Пэктусан, ставшей одной из центральных тем его пейзажной живописи:

Да, да,
Я писал
Кымгансан, Кымгансан,
Писал так, что и самому было радостно смотреть.
Неужели поэтому
Меня
Вы хотите назвать
Чон Ёнман Кымгансана?
Нет, нет.
Этот Чон Ёнман —
Чон Ёнман Пэктусана.
Пока есть Пэктусан,
Существует и Кымгансан [1, р. 135].

17 июня 1999 года, как утверждают северокорейские источники, Чон Ёнман ушел из жизни, находясь на своем рабочем месте. По распоряжению Ким Ченира живописца похоронили на Кладбище патриотов (애국렬사릉). Также по инициативе вождя уже в сентябре 1999 года в Художественной галерее Кореи в Пхеньяне прошла большая выставка работ мастера, а к 2000 году был подготовлен и опубликован альбом «Чон Ёнман и его творчество», представивший более восьмидесяти произведений самой разной тематики.

Во вступительной статье к альбому акцентирована особая роль Ким Ченира в становлении и развитии карьеры художника. И действительно, творческий потенциал Чон Ёнмана во многом реализовался в условиях внимания и поддержки со стороны высшего политического руководства страны. Отражая северокорейские традиции, текст статьи неоднократно указывает на признание, благожелательное отношение и знаки личного расположения Ким Ченира к творчеству Чон Ёнмана, а также на проявленную человеческую заботу о художнике и его здоровье (включая специальное лечение и рацион) в последние годы жизни. Существующий образ Чон Ёнмана как живописца, чье искусство развивалось в тесной связи с государственным и идеологическим контекстом КНДР, не отменяет его исключительного таланта и творческой дерзости, оцененных не только на родине, но также в Южной Корее и Японии.

Заключение

Таким образом, согласно официальному художественному канону страны, Чон Ёнман занимает место в ряду наиболее значимых мастеров национальной живописи *чосонхва*. Его творчество интерпретируется как воплощение принципа «Корейская нация превыше всего» (조선민족제일주의정신). Объем созданного наследия представляется исключительным по масштабам и свидетельствует о центральном положении Чон Ёнмана в художественной системе КНДР: это более 120 произведений, посвященных образам вождей, около 250 крупноформатных пейзажей и работ на военную и трудовую темы, порядка тысячи малых пейзажных композиций, из которых 170 картин признаны национальными сокровищами КНДР [4, р. 8]. Сыновья Чон Ёнмана, Чон Донхёк (정동혁) и Чон Хёкчхоль (정혁철), пошли по стопам отца: окончив Пхеньянский институт изобразительных искусств, тоже стали художниками направления *чосонхва* и работают в Творческом объединении Мансудэ.

Свободно обращаясь к различным тематическим пластам, мастер варьировал живописные стратегии от иллюстративно-повествовательных до драматически и поэтически насыщенных. Его художественный язык характеризуют совершенная композиция и высокая эмоциональная напряженность, основанные на цветовых контрастах, активном противопоставлении освещенных и затемненных фрагментов, взаимодействии острых «режущих» линий и плоскостей, что в совокупности формирует индивидуальный узнаваемый стиль мастера. На протяжении более трех десятилетий второй половины XX века Чон Ёнман выступал лидирующей фигурой *чосонхва*, масштаб

его влияния на развитие этого направления, как и всей современной северокорейской живописной школы, оставался поистине исключительным.

Но есть среди его достижений и заслуга без срока давности. Творческий опыт мастера показывает, что даже при отсутствии возможности

установить дистанцию между искусством и идеологией в политической реальности КНДР существует собственно эстетическое измерение живописи, та визуальная и эмоциональная энергия, которая составляет неотъемлемую часть ее художественности.

Список источников

1. 류인호, 안경희 편. 정영만과 그의 창작. 평양: 문학예술종합출판사, 2000. 139쪽 [Чон Ёнман и его творчество / ред. Рю Инхо, Ан Гёнхи. Пхеньян: Объединенное издательство литературы и искусства, 2000. 139 с.]. (На кор. яз.)
2. 리재현. 조선력대미술가편람. 평양: 문학예술종합출판사, 1999. 823쪽 [Ли Джэхён. Антология деятелей искусства Кореи. Пхеньян: Объединенное издательство литературы и искусства, 1999. 823 с.]. (На кор. яз.)
3. 인민의 수령. 위대한 수령 김일성동지의 탄생 70돏경축 국가미술전람회 작품집. 평양: 외국문출판사, 1984. 159쪽 [Вождь народа. Альбом произведений Национальной художественной выставки, посвященной семидесятилетию со дня рождения Великого вождя товарища Ким Ирсена. Пхеньян: Издательство литературы на иностранных языках, 1984. 159 с.]. (На кор. яз.)
4. Collection of fine arts. Mansudae Overseas Project Group of Companies. Pyongyang: Foreign Languages Publishing House, 2013. 241 p.
5. Голомшток И.Н. Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994. 294 с.
6. Вострикова Е.А. Государственная политика КНДР в области живописи: воспитание патриотического сознания народных масс // Восток (Oriens). 2024. № 6. С. 213–224. <https://doi.org/10.31696/S086919080032300-7>.
7. Вострикова Е.А. Патриотизм как системообразующее начало в жанрово-тематической парадигме изобразительного искусства Северной Кореи // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2024. № 6. С. 135–155. <https://doi.org/10.36340/2071-6818-2024-20-6-135-155>.
8. 문범강. 평양미술. 조선화 너는 누구냐. 서울: 서울 셀렉션, 2018. 295쪽 [Мун Бомган. Искусство Пхеньяна. Что такое северокорейская живопись? Сеул: Соуль селлексён, 2018. 295 с.]. (На кор. яз.)
9. Muhn B.G. North Korean art. The enigmatic world of chosonhwa. Seoul: Seoul Selection, 2019. 168 p.
10. Gabriel D. Smoke on the water: Jong Yong Man's Evening Glow over Kangsŏn and the grounds for landscape painting in North Korea // Art Journal. 2021. Vol. 80. № 2. P. 84–100. <https://doi.org/10.1080/00043249.2021.1872299>.

References

1. Ryu Inho, An Gyŏnghŭi p'yŏn. Chŏng Yŏngmangwa geui changjak. Pyeongyang: Munhak Yesul Jonghap Chulpansa, 2000 [Ryu, Inho and An, Gyŏnghŭi (eds.) (2000) *Chŏng Yŏngman and his creative work*. Pyongyang: Literature and Arts Publishing House]. (In Korean)
2. Ri Jaehyŏn. Chosonryeoktae misulga pyeollam. P'yŏngyang: Munhak yesul chonghap ch'ulp'ansa, 1999 [Ri, Jaehyon (1999) *Anthology of Korean artists*. Pyongyang: Literature and Arts Publishing House]. (In Korean)
3. Inminŭi suryŏng. Widaehan suryŏng Kim Ilŏng tongjiŭi tansaeng 70-tol kyŏngchuk kukka misul chŏllamhoe chakpumjip. Pyŏngyang: Oegungmun chulpansa, 1984 [Anon. (1984) *Leader of the People. Works from the National Art Exhibition Celebrating the 70th Anniversary of the Birth of the Great Leader Comrade Kim Il Sung*. Pyongyang: Foreign Languages Publishing House]. (In Korean)
4. Anon. (2013) *Collection of Fine Arts. Mansudae Overseas Project Group of Companies*. Pyongyang: Foreign Languages Publishing House.
5. Golomshtok, I.N. (1994) *Totalitarian art*. Moscow: Galart. (In Russ.)
6. Vostrikova, E.A. (2024). 'State policy of the DPRK in the field of painting: Cultivation of patriotic consciousness among the masses', *Vostok (Oriens)*, (6), pp. 213–224. doi:10.31696/S086919080032300-7. (In Russ.)

7. Vostrikova, E.A. (2024) 'Patriotism as a system-forming principle in the genre-thematic paradigm of fine arts in North Korea', *Burganov House. The Space of Culture*, (6), pp. 135–155. doi:10.36340/2071-6818-2024-20-6-135-155. (In Russ.)
8. Mun Bömgang. Pyöngyang misul. Chosönhwa nöñn nugunya. Söul: Söul söllekshön, 2018 [Mun, Bomgam (2018) *Fine art of Pyongyang. What is North Korean painting?* Seoul: Seoul Selection]. (In Korean)
9. Muhn, B.G. (2019) *North Korean art. The enigmatic world of chosönhwa*. Seoul: Seoul Selection.
10. Gabriel, D. (2021) 'Smoke on the water: Jong Yong Man's Evening Glow over Kangsön and the grounds for landscape painting in North Korea', *Art Journal*, 80(2), pp. 84–100. doi:10.1080/00043249.2021.1872299.

Информация об авторе

Вострикова Екатерина Александровна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Отдела восточного искусства, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств, Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация, dolihotella@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2093-595X>, Researcher ID: ADF-8228-2022, SPIN-код (Science Index): 6841-3795.

Information about the author

Ekaterina Aleksandrovna Vostrikova, Cand. Sc. (Art History), Senior Research Fellow of Oriental Art Department, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation, dolihotella@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2093-595X>, Researcher ID: ADF-8228-2022, SPIN-code (Science Index): 6841-3795.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 09.04.2026; одобрена после рецензирования 22.04.2026; принята к публикации 24.04.2026.

The article was received by the editorial board on 09 April 2026; approved after reviewing on 22 April 2026; accepted for publication on 24 April 2026.