

**МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО**

УДК 75.01:[111.852+165.212]:(519)"13/18"  
 DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-7>

**Дар'я АЛЬМЕТКІНА,**  
 orcid.org/0009-0006-5133-8687  
 студентка магістратури

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури  
 (Київ, Україна) [daria.almetkina@naoma.edu.ua](mailto:daria.almetkina@naoma.edu.ua)

**ЕСТЕТИЧНИЙ ТА СЕМІОТИЧНИЙ АНАЛІЗ МІНХВА  
 ТА МУНДЖАДО У ТВОРЧОСТІ КОРЕЙСЬКИХ МИТЦІВ**

Статтю присвячено аналізу мінхва та мунджадо як двох взаємопов'язаних форм корейського живопису, у яких естетична організація образу невід'ємна від його семіотичної дії. Дослідницька проблема полягає в тому, що мінхва в науковій традиції нерідко описувалася або як «народний» відповідник високого живопису, або як декоративний масив без внутрішньої концептуальної складності, тоді як мунджадо часто редукували до дидактичного різновиду конфуціанської образності. У статті запропоновано інший підхід: мінхва розглядається як гнучке поле візуальної культури пізнього Чосону, що виникло на перетині придворних, професійних, регіональних і побутових практик, а мунджадо – як концентрована форма письменно-образного мислення, в якій знак не просто супроводжується зображенням, а буквально складається з нього. На цій основі простежено, як у мінхва працюють механізми площинності, кольорової інтенсивності, схематизації, деформації й гумористичного зсуву, завдяки яким образ набуває не ілюстративної, а апотропеїчної, побажальної та мнемонічної сили. Окрему увагу приділено семіотичній логіці композицій із тигром і сорокою, лотосом та мотивами довголіття: у цих творах символ не є статичним знаком, а виконує функцію культурної дії, скеровуючи глядача від тривоги до уявлюваної впорядкованості світу. У випадку мунджадо показано, що ключовим є подвійний режим сприйняття – читання і споглядання. Ієрогліф у таких композиціях поєднує мовне значення, декоративний ритм і моральний імператив, а сама живописна площина перетворюється на місце синтезу конфуціанської етики й зорового досвіду. На матеріалі досліджень про ранні та пізні типи мунджадо, про структуру хьодже-мунджадо та про регіональні лінії передачі майстерності доведено, що анонімність не є єдиною моделлю існування цього живопису: за ним стоять імена майстрів, локальні школи, практики стилістичного наслідування та переозначення. У підсумку обґрунтовано, що мінхва і мунджадо слід трактувати не як периферійний декоративний додаток до «високого» мистецтва, а як одну з найвиразніших моделей корейської візуальної культури, у якій декоративне, етичне та семіотичне не розриваються, а творять єдину художню систему. (Jeong, 2007: 213–244; Jin, 2004: 68–95; Lee, 2009: 307–343; Seo, 2022: 277–304; Cho, 2014: 69–78; Cho, 2017: 245–256; Bailey, 2020: 1–18; Kang, 2024: 167–208).

**Ключові слова:** мінхва, мунджадо, корейський живопис, семіотика, конфуціанська візуальність, символіка, пізній Чосон.

**Daria ALMETKINA,**  
 orcid.org/0009-0006-5133-8687  
 Master's student

National Academy of Fine Arts and Architecture  
 (Kyiv, Ukraine) [daria.almetkina@naoma.edu.ua](mailto:daria.almetkina@naoma.edu.ua)

**THE AESTHETIC AND SEMIOTIC ANALYSIS OF MINHWA  
 AND MUNJADO IN THE WORKS OF KOREAN ARTISTS**

This article examines minhwa and munjado as two interconnected forms of Korean painting in which aesthetic form and semiotic function are inseparable. The central problem is that minhwa has often been described either as a vernacular counterpart to elite painting or as a merely decorative body of images lacking conceptual depth, while munjado has frequently been reduced to a didactic visual branch of Confucian morality. The study proposes a different perspective. Minhwa is interpreted as a flexible visual field of late Joseon culture situated at the intersection of courtly, professional, regional, and domestic practices, whereas munjado is approached as a condensed form of script-image thinking in which the written sign is not simply accompanied by imagery but is materially constituted by it. On this basis, the article traces how flatness, chromatic intensity, schematization, deformation, and playful visual displacement operate in minhwa so that the image acquires apotropaic, auspicious, and mnemonic force rather than illustrative passivity. Particular attention is given to the semiotic logic of tiger-and-magpie paintings, lotus compositions, and longevity imagery, where the symbol

*functions as cultural action and guides the viewer from anxiety toward an imagined order of well-being. In munjado, by contrast, the decisive operation lies in the simultaneous acts of reading and seeing. The Chinese character carries verbal meaning, ornamental rhythm, and moral imperative at once, turning the painted surface into a site where Confucian ethics is converted into visual experience. Drawing on scholarship about the early and later phases of munjado, the compositional structure of hyoje munjado, and regional lines of stylistic transmission, the article argues that anonymity is not the only mode of existence for this painting tradition. One can also identify masters, local schools, and processes of stylistic inheritance and transformation. The study concludes that minhwa and munjado should not be treated as peripheral decorative supplements to "high" art. They constitute one of the most distinctive models of Korean visual culture, in which the decorative, the ethical, and the semiotic merge into a single artistic system. (Jeong, 2007: 213–244; Jin, 2004: 68–95; Lee, 2009: 307–343; Seo, 2022: 277–304; Cho, 2014: 69–78; Cho, 2017: 245–256; Bailey, 2020: 1–18; Kang, 2024: 167–208).*

**Key words:** minhwa, munjado, Korean painting, semiotics, Confucian visuality, symbolism, late Joseon.

**Постановка проблеми.** Розмова про мінхва майже відразу впирається у складність самої наукової мови, якою цей феномен описують. Термін усталився, але не став нейтральним. Частина дослідників уживає його як зручну парасольку для всього живопису поза придворно-літераторським каноном, інші наполягають на його суворішому соціальному змісті, пов'язуючи мінхва передусім із образотворчими практиками міських і сільських низів. Обидві позиції мають пояснювальну силу, але жодна не охоплює всієї картини. Якщо триматися лише вузького класового тлумачення, з поля зору випадає складний рух мотивів між двором, професійною майстернею, регіональним ремеслом і домашнім вжитком. Якщо ж, навпаки, розчинити мінхва в безмежному полі «популярної образності», вона втрачає історичну специфіку й перетворюється на надто розпливчасту категорію. Отже, проблема полягає не в доборі «правильного» ярлика, а в тому, щоб описати механізм циркуляції форм, сюжетів і способів бачення, який зробив мінхва впізнаваною художньою мовою. (Jeong, 2007: 213–244; Jin, 2004: 68–95).

Мунджадо ще гостріше виявляє цю методологічну трудність. Воно здається ніби другорядним жанром усередині ширшого поля мінхва, однак саме тут найочевидніше видно, як корейська візуальна культура працює з напругою між письмом і зображенням. Ієрогліф у мунджадо не виконує функції підпису, а сам стає полотном, на якому згущуються символічні мотиви, моральні настанови й декоративна ритміка. Через це жанр не можна звести ні до каліграфії, ні до жанрового малярства, ні до наочної педагогіки. Він належить одразу кільком режимам культури: текстовому, етичному, ритуальному й естетичному. Проблема тут полягає в тому, що усталені мистецтвознавчі поділи погано вловлюють цю змішаність. Коли мунджадо читають тільки як конфуціанську моральну програму, губиться пластична винахідливість твору; коли сприймають його тільки як орнамент, зникає смислова напруга знака. (Jin, 2004: 68–95; Lee, 2009: 307–343; Seo, 2022: 277–304).

Звідси випливає ширша дослідницька потреба. Естетичний аналіз мінхва без семіотики легко перетворюється на каталог кольорів, мотивів і композиційних ефектів. Семіотичний аналіз без уваги до матеріальної форми, навпаки, редукує живопис до системи умовних кодів, ніби образ є лише оболонкою для вже готового значення. У випадку корейської традиції така дихотомія не спрацьовує. Тут декоративність не приховує сенс, а є способом його народження; моральне повчання не існує поза видовищністю форми; а побажання щастя чи захисту не зводиться до абстрактної формули, бо здійснюється через конкретний режим споглядання. Саме тому мінхва й мунджадо варто розглядати разом: не як ідентичні явища, а як два способи однієї культурної операції, у якій образ одночасно означає, впливає і впорядковує життєвий простір. (Cho, 2014: 69–78; Cho, 2017: 245–256; Bailey, 2020: 1–18).

**Аналіз досліджень.** У студіях про мінхва помітні дві дослідницькі лінії. Перша намагається вписати її в систему корейського живопису, з'ясувати співвідношення з придворною та літераторською візуальністю, окреслити межі поняття. У цьому плані показовою є позиція Jeong, який послідовно відмежовує мінхва від придворного й садаєбуського письма, водночас визнаючи тісну взаємодію між ними на рівні сюжетів і формальних рішень. Для нього мінхва не є пасивним відлунням «високого» мистецтва: вона засвоює його мотиви, але перебудовує їх через спрощення, схематизацію, кольорову експресію та сатиричний зсув. Ця теза важлива тим, що дозволяє бачити в мінхва не мистецтво браку, а мистецтво трансформації. Водночас надто жорстке соціальне окреслення жанру в цій моделі не цілком пояснює ранні форми, пов'язані з професійними й придворними художниками. Саме на це звертає увагу Jin, коли описує розвиток мунджадо від ранніх, більш впізнаваних і витончених форм XVIII ст. до вільніших локальних версій XIX ст. (Jeong, 2007: 213–244; Jin, 2004: 68–95).

Друга лінія зосереджується вже не на місці мінхва в історії жанрів, а на її знаковій логіці. Насамперед ідеться про праці Cho, де окремі сюжети – тигр із сорокою та лотос – аналізуються за допомогою структурної семіотики. Цінність цих досліджень полягає не лише в застосуванні певного методу, а в тому, що вони показують: мінхва не функціонує як одномірний словник символів. У ній розгортається сценарій переходу від загрози до безпеки, від нестачі до очікуваного блага, від тривоги до психологічної стабілізації. Знаки виявляються не статичними відповідниками понять, а елементами дії. Саме через це мінхва втрачає риси простої алегорії і постає як своєрідна культурна технологія афективного упорядкування світу. Ця перспектива надзвичайно продуктивна, але її ще недостатньо поєднано з аналізом мунджадо як особливого типу письменно-образної композиції. (Cho, 2014: 69–78; Cho, 2017: 245–256).

У дослідженнях мунджадо, своєю чергою, домінують історико-типологічний і ідейно-морфологічний підходи. Jin описує походження та соціальну роль жанру, виокремлює базові типи й пропонує модель його трьох етапів розвитку. Lee акцентує на внутрішній зміні самої знакової структури: від ранніх композицій із персонажними й сюжетними алюзіями до пізніших форм, у яких зображення дедалі сильніше інтегрується в штрих і стає частиною графемі. Seo переносить розмову на рівень конструкції, досліджуючи, як у хьодже-мунджадо зображення тварин, деталей середовища та частин штриха вибудовуються в єдину композиційну систему. У сукупності ці праці дають потужний теоретичний каркас, проте в них рідше ставиться питання про те, якою мірою сама естетична форма – контраст кольору, розподіл густоти, ритм асиметрії – є носієм етичного смислу, а не лише його оболонкою. (Jin, 2004: 68–95; Lee, 2009: 307–343; Seo, 2022: 277–304).

Окремий важливий поворот у науковому полі пов'язаний із реконструкцією конкретних регіональних традицій і ліній майстерності. Саме тут анонімна маса «народних» художників починає набувати історичної фактичності. Дослідження Kang про художньо-каліграфічне середовище Йондонського регіону показує, що хьодже-мунджадо не існувало в порожньому просторі безіменної звички. За ним стояли мережі навчання, наслідування, авторські стилі та взаємодія між каліграфами й живописцями. Фігури Лі Хі Су та Хван Син Гю дають підставу говорити не лише про регіональну варіативність, а й про те, що мінхва й мунджадо варто вивчати як середовище живої професійної передачі, а не просто як сти-

хійне «народне» продукування образів. Саме на стику цих підходів – історичного, семіотичного, формального й регіонально-авторського – і відкривається простір для ціліснішого аналізу. (Kang, 2024: 167–208).

**Мета статті** полягає в тому, щоб простежити, яким чином у мінхва та мунджадо естетична організація форми стає способом продукування значення, а семіотична функція, своєю чергою, визначає саму будову зображення. Йдеться не про механічне зіставлення двох жанрових назв, а про спробу описати спільну логіку корейської візуальної культури, у межах якої орнаментальне, моральне, апотропеїчне й побажальне виявляються різними модальностями одного художнього процесу. Звідси випливають конкретні завдання: уточнити місце мінхва в структурі корейського живопису; виявити формальні риси, що забезпечують її символічну дієвість; розглянути мунджадо як форму синтезу письма й образу; простежити історичні зміни в цьому жанрі та з'ясувати, яким чином регіональні художні середовища модифікували його коди. (Jeong, 2007: 213–244; Lee, 2009: 307–343; Kang, 2024: 167–208).

**Виклад основного матеріалу.** Почати варто з принципового уточнення. Мінхва не є «простим» мистецтвом у сенсі бідності художніх рішень. Її простота – якщо взагалі доречно вживати це слово – народжується не з невміння, а з іншого порядку пріоритетів. Там, де літераторська картина прагне згустити рефлексію через стриманість і порожнечу, мінхва досягає ефекту через ритмічне нагромадження знаків, локальну насиченість кольору, виразний контур і навмисну смислову надмірність. Вона не приховує своїх кодів, а навпаки, робить їх максимально видимими. Власне тому схематизація і площинність тут не є відступом від мистецтва, а способом перевести бажане – довголіття, спокій, достаток, захист – у форму, яку можна швидко впізнати, запам'ятати й «привласнити» поглядом. У цьому сенсі мінхва працює ближче до емблематичної логіки, однак не втрачає живописної свободи. Її сила полягає саме в поєднанні ясності знака з формальною винахідливістю. (Jeong, 2007: 213–244; Bailey, 2020: 1–18).

Саме тому так важливо не протиставляти мінхва придворному чи літераторському живопису як рівне й нижче. Jeong слушно підкреслює, що між цими сферами існує мережа постійних запозичень, але ця залежність не означає підлеглості. Мінхва бере з придворного малярства барвистість і знакову спрямованість, із літераторського – окремі мотиви та навіть монохромні прийоми, проте на їх основі вибудовує власну сис-

тему, у якій смисл повинен бути не витончено прихованим, а соціально рухливим. У такому контексті гумор, збільшення масштабу окремих деталей, порушення «правильних» пропорцій або ритмічне повторення однакових мотивів слід розуміти не як свідчення стилістичної наївності, а як свідомий перенапис образної норми під потреби іншого глядача й іншого способу користування твором. Відбувається не спрощення готової форми, а її перефільювання. (Jeong, 2007: 213–244).

Цей висновок дозволяє інакше поглянути на одну з найвідоміших іконографічних пар мінхва – тигра й сороку. У семіотичному аналізі Cho важить не сам перелік символічних функцій тварин, а побудова опозицій, які організують сприйняття картини. Дослідник показує, що на глибинному рівні тут діє конфлікт між тривогою та благополуччям, на поверхневому – між сприятливим і несприятливим знаком, а на рівні дискурсу – між вигнанням лиха і наближенням добрих звісток. Це означає, що картина не лише відтворює популярну пару тварин, а інсценує рух до бажаного стану. Глядач опиняється не перед пасивною емблемою, а перед структурою переходу: образ символічно здійснює те, що обіцяє. У такій перспективі химерний або навіть гротесковий вигляд тигра перестає бути дотепною випадковістю. Він робить страх керованим, переводить його в домашній простір і водночас не позбавляє охоронної сили. (Cho, 2014: 69–78).

Семіотична дієвість мінхва взагалі часто зростає там, де натуралізм послаблюється. Чим далі образ від безпосередньої життєподібності, тим виразніше він працює як знак. Це добре видно на матеріалі лотосових композицій. Cho інтерпретує їх не як просте побажання добра, а як систему, в якій протиставлення «щастя / нещастя» або «благо / нестача» долається через образне посередництво самої картини. Лотос стає не лише кодом чистоти чи достатку, а своєрідним механізмом збирання сприятливого сенсу. Звідси випливає важливе спостереження: мінхва не зводиться до іконографії в вузькому сенсі. Її образи не лише означають щось поза собою, а створюють режим психологічної участі, в якому глядач не стільки дешифрує повідомлення, скільки входить у впорядковану систему побажань. Сама композиція стає формою соціально санкціонованої надії. (Cho, 2017: 245–256).

Ще виразніше декоративно-семіотичний механізм корейського живопису виявляється в образах довголіття. Bailey переконливо показує, що сипчансен – схема десяти символів довгого життя – не є випадковим нагромадженням спри-

ятливих мотивів. Йдеться про цілісну систему, у якій небесні, земні, рослинні та тваринні елементи об'єднуються в особливу корейську конфігурацію. Сонце, хмари, гори, вода, сосна, бамбук, гриб безсмертя, олень, журавель і черепаха становлять не просто каталог довговічних сутностей, а модель гармонійного світу, де тривалість життя мислиться як космічна упорядкованість. Саме тому візуальна композиція таких ширм має характер не описовий, а майже космограмний: вона показує лад, у якому бажане вже ніби здійснилося. Цей принцип важливий і для розуміння мінхва загалом, бо демонструє, як символічне мислення в корейському живописі тяжіє до ансамблю, до групування мотивів у розпізнавані смислові поля. (Bailey, 2020: 1–18).

Водночас значення має і соціальна траєкторія таких мотивів. Bailey звертає увагу на те, що образи довголіття ширилися одночасно в елітних і народних контекстах, а отже, не можуть бути пояснені за допомогою прямолінійної схеми «згори вниз» або «знизу вгору». Сам факт їх укорінення в неоконфуціанській державі, попри даоські витоки багатьох мотивів, свідчить про високу пластичність корейської іконографічної свідомості. Вона здатна утримувати ідеологічно різні семантичні пласти в одній образній матриці. Це спостереження важливе для статті з двох причин. По-перше, воно підважує спробу жорстко розвести «офіційне» й «побутове» мистецтво. По-друге, воно створює місток до мунджадо, де конфуціанська мораль теж не репрезентується в аскетичній чистоті, а набуває строкато-декоративної, навіть святкової тілесності. (Bailey, 2020: 1–18; Lee, 2009: 307–343).

Саме на цьому тлі стає зрозуміло, чому мунджадо не слід трактувати як побічний жанровий відлам мінхва. Воно радикалізує той самий принцип, за яким значення утворюється через видиму форму, але робить це з максимальною концентрацією. Історично, як показують Jin і Lee, ранні різновиди таких картин могли бути пов'язані з побажальними ієрогліфами на кшталт «довголіття» чи «щастя», однак поступово центральним стає комплекс конфуціанських чеснот – 효, 제, 충, 신, 예, 의, 염, 치. Отже, зсунення від благопобажального слова до етичного терміна не означало розриву з попередньою семіотикою, а радше її переорієнтацію. Базовий механізм залишився тим самим: знак має бути не просто прочитаним, а пережитим як образ. Проте тепер на перший план виходить не космічна благодать, а моральна дисципліна, що робить мунджадо особливо цінним матеріалом для аналізу зорового режиму конфуціанства. (Jin, 2004: 68–95; Lee, 2009: 307–343).

У цьому жанрі письмо перестає бути лише носієм інформації. Воно входить у поле живопису як пластична подія. Найточніше це видно з висновків Seo. Дослідник показує, що в хьодже-мунджадо художник мислить не окремою рисою і не окремим зображенням, а цілим композиційним планом. Заголовний ієрогліф постає як конструкція, в якій тваринний або інший домінуючий мотив може розміщуватися у верхній частині знака як «центральный образ», а інші елементи працюють то як фрагменти довкілля, то як еквіваленти штрихів. Унаслідок цього знак залишається впізнаваним, але втрачає жорстку графічну замкненість. Він наче відкривається назовні, пускає в себе світ речей, істот і сюжетів. Естетичний ефект такої операції не другорядний: саме через нього чеснота перестає бути абстрактною. Вона стає видимою, тілесною, ритмічною. (Seo, 2022: 277–304).

Найцікавіше в цьому процесі те, що смисл і форма змінюють одне одного взаємно. Seo наголошує: деякі елементи штриха ніби «звільняються» від свого первісного графічного обов'язку і можуть бути замінені образом, який краще висвітлює значення заголовного ієрогліфа. Це дуже важливе спостереження, бо воно показує, що мунджадо не ілюструє вже готову моральну категорію, а буквально конструює її щоразу заново на площині картини. У цій конструкції контраст кольорового і монохромного, органічного і геометризovanого, вільного й нормативного перетворюється на семіотичний ресурс. Інакше кажучи, етичний імператив тут не передається всупереч декоративності, а завдяки їй. Без візуального задоволення, яке створює така комбінація, конфуціанська формула не мала б тієї мнемонічної сили, яку набуває у форматі мунджадо. (Seo, 2022: 277–304).

Звідси випливає ще одна важлива річ: у мунджадо читання і бачення не відбуваються послідовно. Глядач не спочатку читає ієрогліф, а потім милується декоративною обробкою, або навпаки. Обидва процеси настають одночасно і весь час коригують одне одного. Якщо образна складова занадто сильна, знак ризикує втратити читабельність. Якщо ж переважає графічна суворість, картина скочується в дидактичну сухість. Майстерність художника полягає в тому, щоб утримати цю хитку рівновагу. Саме вона робить мунджадо формою зорової етики, а не лише системою конфуціанських нагадувань. Моральне тут не нав'язується в лоб; воно «заходить» через привабливість, орнаментальну густоту, гру асиметрій і впізнавану структуру знака. Це один із найважливіших пунктів, у яких естетичний аналіз безпосередньо пере-

ходить у семіотичний. (Lee, 2009: 307–343; Seo, 2022: 277–304).

Історична зміна мунджадо лише підтверджує цю тезу. Jin говорить про три фази розвитку. У XVIII ст. форми знаків ще міцно тримаються у пізнаваного каліграфічного каркаса; у першій половині та середині XIX ст. зростає регіональна свобода й динаміка; пізніші зразки виявляють тенденцію до ремісничої повторюваності та ослаблення індивідуального напруження. Але якщо уважніше придивитися до логіки цих змін, то важливо не лише те, що в якихось випадках знижується рівень майстерності. Не менш суттєво, що сама культурна комунікація стає іншою. Коли зображення дедалі щільніше вростає в літеру, а літерна структура дедалі охочіше поступається декоративності, жанр демонструє, що суспільство вже не потребує довгого тлумачення морального смислу. Достатньо скороченого, але впізнаваного образу. Отже, стилістична еволюція відбиває не лише мистецький, а й комунікативний зсув. (Jin, 2004: 68–95; Lee, 2009: 307–343).

Цей момент особливо добре видно в тому, як Lee описує переходи всередині жанру. Спочатку важливими були оповідні приклади, запозичені, зокрема, з «Самганхенсильдо» та «Орюнхенсильдо», а також із ширшого корпусу конфуціанських історій. Але в міру розвитку жанру ці сюжетні опори дедалі частіше скорочуються до символічних заміників, а зрештою – до декоративно-штрихових еквівалентів. Моральна історія якби стискається, ущільнюється й осідає в тілі знака. Тут проглядає механізм культурної пам'яті: те, що спочатку потребувало ілюстрації та оповіді, з часом може бути викликане мінімальним візуальним натяком. Отже, семіозис іде не від простого до складного і не від складного до простого. Він рухається від розгорнутого нарративу до культурно насиченої конденсації. (Lee, 2009: 307–343).

Мунджадо тому й не вписується без залишку в рамку «декоративної моралі», що сама мораль у ньому діє через пам'ятний зоровий шок. У звичайному книжковому тексті етична норма апелює до розуміння. У живописному знаку вона мусить, крім того, втримати увагу, вразити, осісти в зоровій пам'яті. Це пояснює його тяжіння до ширмових форматів. Серійність восьми панелей не просто відповідає кількості чеснот. Вона створює ритм морального огляду, у якому погляд переходить від однієї чесноти до іншої, від одного поля кольору до іншого, від одного варіанта поєднання письма й зображення до наступного. Усе це перетворює споглядання на впорядкований жест.

Екран у такому разі не тло інтер'єру, а візуальний пристрій повторюваного етичного звернення. (Jin, 2004: 68–95; Lee, 2009: 307–343).

Проте редукувати функцію цих ширм лише до виховання було б надто просто. І мінхва в цілому, і мунджадо зокрема працювали не в шкільному, а в життєвому просторі. Їхня присутність в інтер'єрі означала не тільки нагадування про норму, а й організацію побутового всесвіту навколо певного ідеалу порядку. Саме тому візуальна привабливість твору була не поступкою смаку, а умовою його дієвості. Мораль, яка не радує око, гірше закріплюється в щоденному спогляданні. Таке твердження не суперечить конфуціанській природі жанру, а радше уточнює її. Конфуціанський лад у корейській культурі часто постає не лише як дискурс тексту й ритуалу, а як дисципліна видимого. Мунджадо – один із найяскравіших прикладів того, як етика привласнює собі декоративну силу, не розчиняючись у ній. (Lee, 2009: 307–343; Seo, 2022: 277–304).

На цьому місці стає особливо продуктивним пряме порівняння мінхва та мунджадо. Для мінхва в широкому сенсі характерне розгортання значення між кількома мотивами, що взаємно підсилюють одне одного: твариною, деревом, квіткою, каменем, сонцем, хвилею, предметом. У мунджадо ця мережа стискається до одного вузла – ієрогліфа, який утримує в собі всі елементи відразу. Якщо в мінхва знак частіше розподілений, то в мунджадо він зібраний. Якщо мінхва тяжіє до орнаментального середовища, то мунджадо – до знакової концентрації. Але обидва режими працюють на спільній підставі: значення виникає не поза образом, а всередині його пластичної організації. Саме тут відкривається теоретично важливий висновок: мінхва й мунджадо не просто належать до однієї культурної традиції – вони демонструють два способи співвідношення семантики й форми в корейському живописі. (Jeong, 2007: 213–244; Jin, 2004: 68–95; Seo, 2022: 277–304).

Водночас між ними існує й відмінність у собі афективної дії. Мінхва часто працює через ширшу атмосферу образу – через веселу химерність, барвистість, святковий надлишок або навпаки урочисту врівноваженість мотивів довголіття. Її ефект розосереджений, вона ніби огортає глядача сприятливою символічною погодою. Мунджадо чинить інакше: воно концентрує увагу, примушує вдивлятися в межу між знаком і предметом, тренує здатність бачити смисл у пластичному. Якщо мінхва часто працює як охоронний або побажальний простір, то мунджадо додатково привчає до певного способу зорового читання

світу. Саме тому воно так важливе для аналізу конфуціанської чуттєвості: мораль тут не тільки засвоюється, а й буквально вправляється очима. (Cho, 2014: 69–78; Lee, 2009: 307–343).

Регіональний аспект остаточно руйнує спокусу бачити в цих творах суто анонімну стихію. Матеріал, опрацьований Kang, свідчить, що в Йондонському регіоні передача хьодже-мунджадо відбувалася в середовищі, де каліграфічні та живописні практики тісно перетиналися. Вплив Лі Хі Су не обмежувався вузько письмовою традицією; він поширювався на формування місцевого стилю, який згодом міг опосередковано позначатися й на спеціалізованих майстрах мунджадо. Особливо показовою є постать Хван Син Гю, чия каліграфія стала взірцем для художників, що працювали з хьодже-мунджадо. Це означає, що регіональна версія жанру не просто відхилялася від «центральної» норми. Вона виростала з конкретного художнього середовища, де стиль мав власну пам'ять, а композиційні рішення були частиною переданої майстерності. (Kang, 2024: 167–208).

Така реконструкція важлива з кількох причин. Передусім вона коригує образ мінхва як цілком безавторського мистецтва. Анонімність багатьох пам'яток не означає відсутності авторства як культурної практики. Навпаки, за лаштунками анонімності нерідко стоять регіональні школи, фахові звички, стійкі каліграфічні моделі та цілком свідоме стилістичне наслідування. Крім того, вона показує, що мунджадо не витало в ізоляції від інших видів живопису й письма. Воно формувалося в діалозі з традиційною каліграфією, краєвидом, квітково-пташиним малярством, а отже, повинне аналізуватися не як вузька ніша, а як відкритий перехрестяний жанр. Саме це робить його надзвичайно цінним для семіотики культури: воно виявляє, як етична концепція, графема, декоративна логіка й місцевий стиль можуть зійтися в одному образі. (Kang, 2024: 167–208; Seo, 2022: 277–304).

Повертаючись до ширшого поля мінхва, можна сказати, що її естетичний ефект тримається на особливій економіці надміру. Тут майже завжди є більше знаків, ніж потрібно для простого повідомлення. Але цей надлишок не хаотичний. Він має ритм і функцію. Повтор мотивів, декоративна густота, пересиченість кольором, іронічний жест або навпаки урочиста рівновага композиції створюють середовище смислового тиску, в якому побажання чи застереження набуває майже фізичної відчутності. Так складається одна з центральних рис мінхва: вона не соромиться очевидності. Її символи не ховаються за натяками, а діють через

впізнаваність, інтенсивність і повтор. Саме це робить її надзвичайно придатною для побутового, святкового, календарного і ритуального вжитку. Її краса – це краса не унікального моменту споглядання, а багаторазового культурного користування. (Jeong, 2007: 213–244; Cho, 2014: 69–78; Bailey, 2020: 1–18).

Мунджадо, своєю чергою, демонструє іншу економіку – економіку стискання. Те, що в мінхва може бути розгорнуте в окремі символи ландшафту, тваринного світу чи предметного побуту, тут збирається навколо однієї графеми. Проте стискання не означає збіднення. Воно підсилює інтелектуальну напругу твору, змушує глядача одночасно бачити і розпізнавати, зчитувати і милуватися. У цьому полягає його своєрідна рафінованість. Якщо мінхва інколи схиляється до відкритої експресії, то мунджадо працює через концентровану складність. Його декоративність приховує суворіший внутрішній порядок. Саме ця подвійність пояснює, чому жанр так органічно поєднав конфуціанську нормативність із візуальною привабливістю. Він не послаблює одне заради іншого, а примушує їх співіснувати в єдиній композиції. (Jin, 2004: 68–95; Lee, 2009: 307–343; Seo, 2022: 277–304).

У цьому й полягає, зрештою, головний естетичний урок мінхва та мунджадо. Для корейської образної культури значення не існує в абстрактній сфері ідей, куди зображення лише скеровує. Воно народжується в матеріальній організації лінії, плями, знака, ритму, колірного акценту, повтору, композиційної паузи. Тому семіотика цих жанрів неминуче є формальною, а формальний аналіз – семіотичним. Розділити їх можна лише ціною втрати найцікавішого. У мінхва та мунджадо декоративне не є протилежністю змісту; воно і є способом, у який зміст стає соціально відчутним, емоційно переконливим і культурно тривалим. Саме з цієї причини ці форми заслуговують на розгляд не як периферійні «цікавинки» корейського мистецтва, а як одна з його центральних інтелектуальних і чуттєвих моделей. (Jeong, 2007: 213–244; Lee, 2009: 307–343; Bailey, 2020: 1–18).

**Висновки.** Проведений аналіз дає підстави переглянути звичну ієрархію, в межах якої мінхва

довго сприймалася як другорядне, «нижче» або переважно побутове мистецтво. Насправді вона являє собою гнучке й історично складне поле, де зіштовхуються й взаємно перетворюються придворні, професійні, регіональні та повсякденні образні практики. Її естетика будується не на дефіциті, а на іншому принципі художньої організації: барвистість, площинність, схематизація, гумор, повтор і символічна надмірність забезпечують не стільки натуралістичну переконливість, скільки дієвість образу. У цій системі знак не описує бажане, а наближає його, робить його уявно присутнім у просторі щоденного життя. (Jeong, 2007: 213–244; Cho, 2014: 69–78; Cho, 2017: 245–256).

Мунджадо виявилось не периферійним піджанром, а особливо концентрованим осередком цієї логіки. Воно переводить письмо в площину живопису й водночас не розчиняє мовний знак у декоративності. Подвійний акт читання і споглядання робить його зразковою формою візуальної етики, у якій конфуціанські чесноти не просто повідомляються, а засвоюються через зоровий досвід. Поступове історичне стискання наративу до символу, а символу – до штриха показує, що розвиток жанру пов'язаний не тільки зі зміною стилю, а й зі зміною способу культурної пам'яті. Чим міцніше моральна норма вкорінена в колективному досвіді, тим коротшим може бути її образний носій. (Jin, 2004: 68–95; Lee, 2009: 307–343; Seo, 2022: 277–304).

Не менш важливим є й те, що регіональні дослідження дозволяють вийти за межі уявлення про повну анонімність цієї традиції. За мунджадо стоять не лише безіменні ремісничі навички, а й конкретні художні середовища, стилістичні лінії, каліграфічні моделі та майстри, чий вплив можна простежити. Це відкриває перспективу для подальших досліджень – уже не лише жанрових, а й локально-історичних, антропологічних і міждисциплінарних. Отже, мінхва та мунджадо варто розглядати як одну з найважливіших матриць корейської візуальної культури, де естетичне, семіотичне, етичне й побутове утворюють не механічну суму, а цілісну систему бачення й культурної дії. (Bailey, 2020: 1–18; Kang, 2024: 167–208).

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bailey P. Korea's Sipjangaeng iconography: the quest for longevity and immortality in the visual arts of the Joseon Dynasty. *The Asia-Pacific Journal: Japan Focus*, 2020. Vol. 18, Issue 8, No. 2. Article ID 5391. P. 1-18.
2. 조운한. 민화, 까치호랑이의 의미구조에 관한 연구. *일러스트레이션 포럼*, 2014. Vol. 15, No. 40. P. 69–78.
3. 조운한. 민화, 연화도의 서사성에 관한 의미구조 연구. *커뮤니케이션디자인학연구*, 2017. Vol. 59. P. 245–256.
4. 진준현. 민화문자도의 의미와 사회적 역할. *미술사와 시각문화*, 2004. Vol. 3. P. 68–95.
5. 정병모. 한국회화사의 체계로 본 민화의 위상. *강좌미술사*, 2007. No. 29. P. 213–244.

6. 강영주. 강원 영동지역 전통 서화의 맥 – 소남 이희수(1836–1909)를 중심으로. 강원문화연구, 2024. Vol. 49. P. 167–208. DOI: 10.23348/kcc.2024.49.005.
7. 이경남. 儒教文字圖의 사상체계와 변천과정에 대한 재검토. 양명학, 2009. No. 23. P. 307–343.
8. 서성. 효제 문자도의 이미지와 필획의 조합 방식 연구. 한민족문화연구, 2022. Vol. 79, No. 79. P. 277–304.

#### REFERENCES

1. Bailey P. Korea's Sipjangsaeng iconography: the quest for longevity and immortality in the visual arts of the Joseon Dynasty. *The Asia-Pacific Journal: Japan Focus*, 2020. Vol. 18, Issue 8, No. 2. Article ID 5391. P. 1-18.
2. Cho, Woonhan (2014) Minhwa, kkachi horangi-ui uimi gujo-e gwanhan yeongu [A Study on the Meaning Structure of Magpies and a Tiger in Minhwa]. *Illustration Forum*, 15 (40), 69–78 [in Korean].
3. Cho, Woonhan (2017) Minhwa, yeonhwado-ui seosaseong-e gwanhan uimi gujo yeongu [A Structural-Semiotic Study on the Narrativity of Yeonhwa-do in Minhwa]. *Keomyunikeisyeon Dijainhak Yeongu (Journal of Communication Design)*, 59, 245–256 [in Korean].
4. Jin, Junhyun (2004) Minhwa munjado-ui uimi-wa sahoejeok yeokhal [The Characteristics, Development and Social Functions of Muncha-do in the Late Choson Period]. *Misulsa-wa Sigak Munhwa*, 3, 68–95 [in Korean].
5. Jeong, Byeongmo (2007) Hanguk hoehwasau chegye-ro bon minhwa-ui wisang [The Status of Folk Paintings in the History of Korean Paintings]. *Gangjwa Misulsa*, 29, 213–244 [in Korean].
6. Kang, Yeongju (2024) Gangwon Yeongdong jiyek jeontong seohwa-ui maek – Sonam I Hui-su (1836–1909)-reul jungsim-euro [A Study on the Flow of Traditional Calligraphy and Painting in Yeongdong Area, Gangwon – Centered on Sonam Lee Hee-su (1836–1909)]. *Gangwon Munhwa Yeongu*, 49, 167–208. DOI: 10.23348/kcc.2024.49.005 [in Korean].
7. Lee, Gyeongnam (2009) Yugyo munjado-ui sasang chegye-wa byeoncheon gwajeong-e daehan jaegomto [A Reinterpretation about the Philosophical Framework and Transformation of the Confucian Ideographs]. *Yangmyeonghak*, 23, 307–343. DOI: 10.17088/tksyms.2009..23.011 [in Korean].
8. Seo, Seong (2022) Hyoje munjado-ui imiji-wa pilhoek-ui johap bangsik yeongu [A Study on Pictorial Image and Character Stroke Combination Method in Hyojae Munjado]. *Hanminjok Munhwa Yeongu*, 79 (79), 277–304. DOI: 10.17329/kcbook.2022.79.79.009 [in Korean].

Дата першого надходження статті до видання: 27.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

Стаття поширюється на умовах  
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

