

МИСТЕЦЬКИЙ НОНКОНФОРМІЗМ: СВІТОВІ ТЕНДЕНЦІЇ

Постановка проблеми. Український нонконформізм не був автономним від світових мистецьких процесів явищем. Він розвивався у колі самобутніх традицій європейських шкіл, які дали імпульс розвитку естетичним засадам мистецького нонконформізму в колишніх союзних республіках та країнах соцтабору. Але не лише європейський досвід мистецького нонконформізму може правити за взірць для побудови загальної мистецтвознавчої концепції: практика становлення мистецьких форм у світовій художній спільноті дає право розмірковувати про нонконформістську практику у різній аналітично-оцінний спосіб.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У статті автор спирається на дослідження зарубіжних та вітчизняних науковців, які прямо чи опосередковано торкаються проблеми взаємин художника і влади, репрезентують опозиційні художні тенденції та візуальні програми митців різних країн світу. До таких належать праці О. Архіпової (Білорусь), І. Барановської, А. Османіса (Латвія), П. Піотровського (Польща), Дж. Ендрюс, Зуй Шена (США), М. Колесова (АРК Крим), К. Андреевої, А. Брусилівського, Ю. Герчука, І. Григулевич, Д. Сараб'янова, В. Хайта (Росія).

Мета статті — дослідити світові тенденції мистецького нонконформізму.

Виклад основного матеріалу дослідження. Для того, аби більш виразно змалювати картину унікальності саме українського мистецького нонконформізму, на нашу думку, слід вдатися до історико-культурного порівняння різних його проявів і розгалужень у різних частинах світу упродовж ХХ століття. Як моделі для такого порівняння обрано чотири континентальні локації: Північна Америка репрезентована мистецтвом Мексики, Південна — мистецтвом Бразилії, Центральна Європа — Польщею, Білоруссю, Литвою, Євразія — Росією, Східна Азія — Китайською Народною Республікою та Корейською Народно-Демократичною Республікою. Цей вибір зумовлено, з одного боку, намаганням подати більш барвисту палітру репрезентації явища у світовому мистецькому континуумі, з іншого боку — бажанням представити різні механізми прояву нонконформізму за різних суспільно-політичних умов. Оскільки цей фрагмент не має на меті докладного розгляду мистецтва тієї чи іншої країни в її хронологічній послідовності й у зв'язку з політичними подіями, зупинімося лише на окремих явищах і постажах, котрі в той чи інший спосіб презентують не так фактологічний шар матеріалу, як дозволяють виявити модель стосунків влади та мистецтва.

Як зазначає щодо 1960-х доктор мистецтвознавства В. Хайт (1933–2004) у класичній монографії про історію і сучасність бразильського мистецтва, посилаючись на художника і мистецтвознавця Кіріну ді Капофіоріту, «нове явище — контакт офіційної влади з окремими групами митців повністю змінює всю картину життя в світі мистецтва у нашій країні, вносить в неї характер винятковості і переваг. Це ставить в тяжке становище тих митців, які залишилися вірними фігуративній пластиці». В. Хайт підкреслює, що роботи бразильських художників-реалістів майже перестали експонувати на міжнародних та місцевих виставках; так, 1953 року у Петрополісі було організовано спеціальну Першу Національну виставку абстрактного мистецтва, але й інші експозиції 1950–1960-х наближені до репрезентації нефігуративного малярства [19, с. 163]. Він також зазначає, що абстракціонізм багато в чому став результатом невдоволення творчої інтелігенції довколишньою дійсністю та кризою офіційного реалізму, але незабаром був інтегрований маскультурою, з опозиційного та інноваційного він перетворився на мейнстримовий. Бразильський абстракціонізм доволі швидко став офіційним напрямом у мистецтві, підтриманий керівними колами влади, яку задовольняв відступ художників від пред-

метного («соц-артівського») суспільного життя та його реалій і потреб. «Для Бразилії впровадження абстракціонізму, відчуженого від джерел національного мистецтва, було також одним із проявів “цивілізаторства”» [19, с. 163]. Для становлення бразильського нефігуративу характерно те, що його основні візуальні ідеї вперше було репрезентовано на біенале у Сан-Паулу починаючи з 1951 року, що кардинально відрізняло ситуацію у сучасному бразильському мистецтві від ситуації в СРСР, де у часи сталінської мистецької стагнації тривала жорстока урядова кампанія переслідування митців за космополітизм і буржуазний націоналізм. «Дуже характерно, — зазначає В. Хайт, — що до участі в біенале Сан-Паулу, на відміну від традиційного Національного салону образотворчого мистецтва, де ще у 30-ті роки був організований відділ “сучасного мистецтва”, почали залучати іноземних художників і архітекторів» [19, с. 164]. На відміну від радянської системи «заохочення» митців лише на шляху дотримання правил і настанов соцреалізму, у бразильському мистецтві середини ХХ століття відбувалася активна репрезентація окремої мистецької програми, спрямованої на інтеграцію загальносвітових та локальних тенденцій в національне мистецтво окремої країни.

Таким чином, можна сказати, що офіційне визнання мистецького нефігуративу та підтриманої державою моделі становлення сучасного мистецтва Бразилії, заохочення мистецьких практик абстракціоністського спрямування спрацьовувало, з одного боку, на показ демократичних засад існування країни світовій спільноті, з іншого боку, на демонстрацію можливості вільного творчого вияву митця у контексті самої країни. Крім того, що такий підхід зробив бразильське мистецтво оригінальним явищем серед світового мистецтва, він до того ж показав потенціал повнокровного існування нереалістичних форм мистецтва як нормативних, аксіоматичних, безперечних. «В абстракціонізмі безпредметність не лише метод зображення, але програма» [19, с. 165], причому, у бразильському контексті — офіційна програма.

І все ж таки бразильський абстракціонізм, репрезентований зокрема творчістю Віллеса де Кастру, Антоніу Бандейри та Івана Серпи, композиції яких подекуди відзначалися досить жорсткою політичною символікою (приміром, в картині Бандейри «Кактус», 1942 року, замість квітів на стебеліні «ростуть» людські голови), не отримав у Бразилії справжнього визнання та поширення через опір доволі міцних тенденцій національного та традиційного мистецтва, що було пов'язано з мовою фігуративу. «Імовірно, надуманість, показна раціоналістичність цього напрямку були внутрішньо чужими експансивному й пластичному національному характеру бразильців. У 60-ті роки його вплив падає» [19, с. 167]. Далі бразильське мистецтво рухається до узагальнення та загострення форм через автентичність, тактильність та декоративність, а в контексті реалістичного мистецтва набувають поширення місцеві художні традиції.

Аналізуючи природу і сутність зміни ставлення не лише владних структур, але й самого народу до абстракціоністичних творів бразильських митців, В. Хайт підкреслює мотиви неправдивого психологізму або фізіологізму елітарно налаштованих художників, зазначаючи, що «усі вади і насильство втрачають свою соціальну зумовленість, перетворюючись на втілення “одвічної” порочності, тваринності людини, віддзеркалюючи та пробуджуючи песимістичний настрій. Тут межа між прогресивними й негативними тенденціями у мистецтві проходить не між фігуративним і нефігуративним, а всередині кожного з них залежно від соціальних і творчих установок та спрямувань художника» [19, с. 213].

Ця практика розмежування фігуративу й нефігуративу як «позитивного» і «негативного» базується на концепції іспанського філософа Хосе Ортега-і-Гассета щодо дегуманізації мистецтва: «Нове мистецтво масам протиставлене, і так буде завжди. Воно за природою своєю приречене на неупіх; більш того, воно антинародне. Будь-який твір нового мистецтва автоматично викликає цікавий соціологічний ефект: ділить публіку на дві частини. Одна — вузьке коло людей — ставить до нього прихильно, інша — незліченна більшість — ворожо» [15, с. 501]. Таке тлумачення природи і сутності сучасного мистецтва підводить до думки, що нонконформізм у будь-яких проявах — «визнаних» владою або природно невизнаних — є об'єктивно неминучим явищем, поза яким становлення нових форм мистецтва неможливе.

Отже, практика мистецтва Бразилії середини ХХ століття з точки зору мистецького нонконформізму презентує модель «нонконформізму навспак». Загалом, нонконформізм припиняє бути самим собою, коли його визнають за можливий напрям в офіційному мистецтві, і через те опозицією до нього стає не владна ідеологічна програма (оскільки він опиняється її неодмінним елементом), а щось, чому раніше він «опонував», скажімо, — реалізм або фігуративне мистецтво. Паралеллю до цього спостереження може бути практика політичних виборів у країнах із дво-партійною системою: коли до влади приходить колишня опозиція, попередня влада перетворюється на нову опозицію, і в такий ротаційний спосіб підтримується безперервність функціонування демократичних засад існування держави. Український мистецький нонконформізм не міг проявити себе як офіційний напрям через відсутність навіть подумки можливості бути в той чи інший спосіб визнаним владою за такий, що може репрезентувати радянське мистецтво.

У мексиканському мистецтві середини ХХ століття, на відміну від мистецтва Бразилії, мейнстрімовими були народні традиції, що завдавали тон і кольорову гаму, і таким чином перетворили мексиканське мистецтво на світове самобутнє явище.

Звертаючи увагу на мексиканський контекст у рамках нашої праці, слід зазначити, що латиноамериканські мистецтвознавці виокремлюють у становленні народного мистецтва три етапи: 1) «примітивний», доісторичний, що триває у деяких латиноамериканських народностей досі; 2) «фольклор» — художнє ремесло та усна, переважно міфологічна, «література»; 3) міське народне мистецтво, здебільшого — музика й танці, за допомогою яких народ виражає те, чого уникає виражати «культурне мистецтво» [12, с. 130]. З огляду на таку класифікацію можна сказати, що мексиканське суспільство базується, відповідно, на традиційній та альтернативній до неї прогресивній глобалізаційній складових. Традиційна апелює до автентичної, а новітня використовує тенденції зовнішньої глобалізованої культури. Таке поєднання є характерним і для мексиканського, і для українського мистецького нонконформізму, адже в них відбувається постійна взаємна інтеграція традиції й глобалізації.

Найбільш виразного поєднання традиційної і глобалізаційної складових знало монументальне мистецтво Давида Альфаро Сікейроса (1896–1974), який, пройшовши складний шлях опозиціонера, зазнавши у 1960-ті репресій і тюремного ув'язнення, репрезентував цюнацікавіший симбіоз відносин між владою і художником. Йому вдалося стати лідером мексиканського мистецького монументалізму, показати у мистецтві, що навіть на офіційному рівні можна робити вдалі спроби пропагування політичної боротьби за свободу засобами мистецтва.

Так, виступаючи у листопаді 1966 року на відкритті програмного стінопису Історичного музею, Сікейрос на запитання щодо застосованого у розписі «опозиційного» червоного кольору відповів: «Колір уподібнений голосу, він є експресивним за своєю формою, відтак, він повинен відповідати темі розписів. Картина революційної теми має бути сповнена барв, що символізують кров, страждання, перемогу. Саме червоний колір підходить для вираження цих понять» [7, с. 195]. Характерно, що отримання Сікейросом Національної премії мистецтв було перетворено ним на політичну акцію: грошову винагороду (100 тисяч песо) Сікейрос повністю пожертвував у фонд допомоги арештованим залізничникам, котрі ще перебували у в'язниці за опозиційну режиму діяльність. 1967 року Сікейросові було присуджено Міжнародну Ленінську премію «За зміцнення миру між народами», яку йому вручив письменник Борис Пільовий. І цього разу грошову частину премії (10 тис. рублів) художник передав в'єтнамському народові, який потерпав від військових злущань США. «Я не можу поїхати у В'єтнам, як колись поїхав в Іспанію як бойовий офіцер. Нехай моя премія допомагає в'єтнамцям воювати» [7, с. 196]. Приклад «фінансових» вчинків Сікейроса є найорганічнішим у справі взаємодії художника і влади, котра постачає йому замовлення, далі відзначає премією, і таким чином «оплачує» опозиційну до себе діяльність місцевих опозиціонерів або американських агресорів. Це приклад латентної форми підтримки владою через посередництво офіційно визнаного художника нонконформістських тенденцій.

Складність постаті Сікейроса в історії мексиканського і світового мистецтва полягає в тому, що на словах він заперечував мистецький авангардизм, а на практиці

всебічно використовував його форми; що в соціальному сенсі він поведився як офіційно визнаний провладний лідер, а на практиці підтримував антивладні рухи; що у коментарях до творчого методу він наполягав на реалістичності й принциповій фігуративності зображення, а на практиці «інтерпретував» цей фігуратив аж до нефігуративу, підкреслюючи новаційність власного художнього пошуку. «У Мексиці сьогодні всі ми працюємо на державу, — писав Сікейрос, — одні це роблять безпосередньо, інші — опосередковано. Різниця між так званими непартійними художниками і нами полягає в тому, що ми свідомо використовуємо надану нам державою можливість, висловлюємо нашу думку, вимагаємо свободи творити те, що ми вважаємо за правильне, інколи ми перемагаємо, інколи наші картини “арештовують” — закривають для огляду, ми боремося далі і домагаємося зняття з них арешту. Ми беремо участь у політиці, використовуємо тактику, що відповідає моменту, коли створюємо наші твори і вимагаємо для нас свободи творчості» [7, с. 201].

У практиці українського офіційного мистецтва також існували схожі тенденції підтримки визнаними владою художниками молодих митців та стимулювання новацій в їхній творчості. Народний художник СРСР Сергій Григор'єв оплатив творчу поїздку майбутнього народного художника України Миколи Стороженка на цілину і Кавказ; народний художник СРСР Тетяна Яблонська спонукала майбутніх монументалістів Аду Рибачук і Володимира Мельниченка на творчу подорож до неців на острів Колгуев у Північному Льодовитому океані. «Як мені набрид цей сіро-коричневий живопис, шахтарі і шахтарки в робах. Якби ви роз'їхалися на всі чотири боки і привезли б щось свіже, новаторське», — казала Т. Яблонська учням [10].

Відтак, саме з періоду хрущовської «відлиги» 1960-х радянські науковці відзначають зміну естетичних передумов та основ художніх практик.

Політичний ізоляціонізм у СРСР стимулював інтерес до самоідентифікації художників і спричинив рефлексії у царині ретроспективної художньої поетики. У 1950–1960-ті у більшості республік СРСР сформувався унікальне за національними особливостями явище «тихого модернізму», фундаментом якого було збереження митцями національної ідентичності, започаткованої у 1920-х. Для багатьох митців органічним джерелом творчого висловлення було послідовне накопичення знань про символіку й історію національного минулого. Ретроархаїзаційний проєктивізм творчості митців-шістдесятників спрямовувався до середньовічного живопису, проторенесансу, традицій народних майстрів, які склали баланс образного звучання митців Азербайджану, Білорусі, Вірменії, Грузії, Литви, Латвії, Молдавії, Росії, України тощо. Митці знову відкривали заборонену радянською владою національно-художню спадщину, яку далі розвивали різні покоління художників у 1960-ті. Так, з історії литовського мистецтва було викреслено імена видатних, налаштованих на новаторську візуальну оптику митців К. Чюрльоніса, гурту «Арс», А. Самуоліса, М. Катільоте, М. Менчінскаса, В. Ейдукуявічуса [17].

У РРФСР, починаючи з 1940-х, також загострюється боротьба з «формалізмом». Спекулятивно інтерпретують мистецтво формального експерименту, зокрема, антихрровське мистецтво 1920-х; до буржуазних, тобто неповноцінних, митців зараховують українця К. Малевича та інших авангардистів [1, с. 22]. Ідейний поборник соцреалізму Л. Троцький у праці «Література і революція» (1923) принизливо порівнював Башту III Інтернаціоналу В. Тагліна з ярмарковим гаджетом, що нагадував йому дерев'яну модель храму, поміщеного у пляшку [18, с. 191]. Глузливим було його ставлення і до митців-авангардистів: «У 18-му та 19 рр. на фронтах не рідкість було зустріти військову частину, рух якої відкривався кінною розвідкою й замикався возами з артистами <...> Місце мистецтва узагалі — в обозі історичного руху» [18, с. 191]. Облогу «формалізму» та репресивну політику проти інтелігенції на практиці в 1930-ті здійснювали і лідери руху — нацистська Німеччина та більшовицький СРСР. Ці держави зібрали матеріальні «аргументи» нонконформізму та продемонстрували на мега-виставках «Мистецтво епохи матеріалізму», «Художники РСФРР за XV років» (Москва, 1930-ті) та «Дегенеративне мистецтво» (Мюнхен, 1937) [1, с. 22]. Не останню роль у зміцненні нонконформістського руху в країнах повоєнної Центральної Європи відігравали політичні кризи: Угорська криза 1956 року, «Празька весна» 1968-го та тривалий у часі рух «Солідарність» у Польщі (1980–1990-ті).

Однією із показових подій зустрічі представників радянської влади з явищем нереалістичного мистецтва стала організована Московською спілкою художників виставка авангардного мистецтва у Манежі, яку 1 грудня 1962 року з урядовим почтом відвідав перший секретар ЦК КПРС М. Хрущов. Доктор мистецтвознавства Ю. Герчук згадував: «Минуло понад сорок років, і чим була “надто цікавою” ця виставка — сьогодні пояснити нелегко. Розлогий список експонатів, збережений гранками каталогу, дуже строкатий, не всі вони повинні були чимось виділятися на тлі звичайної тоді виставкової практики. І багато чого зараз не побачити навіть у репродукціях. А виставка взагалі річ ефемерна. Розрізнені після неї твори не збережуть кожний окремо тої аури, яку створювали в сукупності, в просторі залу. До того ж скандал, влаштований тут Хрущовим за місяць після вернісажу, перетворив художню експозицію на подію суто політичну і відсік можливість повноцінних професійних публікацій <...> Офіційна історія радянського образотворчого мистецтва, майже непорушна з часів Сталіна, коли утвердилися її догми, руйнувалася на очах, її потрібно було тепер переглянути свіжим поглядом, знову вивчити, інакше писати, по-іншому показувати в музеях. Інакше потрібно було осмислювати і традиції, які покоління, що відходить, залишало наступному за ним. От чому захисникам звичних шляхів так важливо було дискредитувати виставку» [6, с. 44–45]. Хоч там як, але ця перша за багато десятиліть репрезентація російського мистецтва в розмаїтті його жанрових, видових та ідейних проявів виявила неабиякий масив і власне авангардного, і нонконформістського, і традиційного мистецтва, утворений винятково художниками з Москви.

Перша хвиля національно орієнтованого нонконформізму зумовила особливу інтерпретацію традиції у 1960-ті, з її метафоризмом, декоративністю та лаконізмом виражальних засобів народного мистецтва. Це покоління литовських митців: А. Степанавічюс, Б. Жиліте, В. Калінаускас, Р. Гібавічюс, С. Красаускас, А. Савіцкас, С. Джяукштас, В. Гячас, І. Шважас та ін.; у Латвії: А. Скірутіте, А. Стяпонавічус, Д. Тарабідене, А. Макунаїте, Г. Дідяліте, Е. Кучайте, А. Зігмантас, які внесли в мистецтво глибинні інтонації національного менталітету та трансформовані стародавні мотиви. Їхня стилізована декоративна манера відкриває спільність творчих стратегій з українськими митцями. Митці Грузії, Вірменії, Азербайджану демонструють тенденцію ретроспективізму з її уроками давнього настінного живопису, вираженістю та значущістю давнього мистецтва, принципами розміщення постатей на полотні, вирівняних по висоті на іконописний зразок, символічним поєднанням вікових іпостасей, урочистістю мовби застиглою у своїй непорушності архітектоніки, знаменують важливість традицій регіонів. Поетика «традиційності» була притаманна А. Мартіросяну, Р. Бабаєву, А. Лутфуліну, Л. Гудіашвілі (Грузія), С. Мурадян, З. Аршакуні, К. Нагапетяну (Вірменія), В. Наріманбекову, М. Абдулаєву, Т. Салахову (Азербайджан).

Як зазначає дослідниця російського нонконформізму К. Андреева, хитання від «західництва» (пролетарського інтернаціоналізму) до народництва та державництва в Росії відбувалися ще з 1930-х. Саме тоді з'явився глузливий термін, який побутував у лексиконі затятих «антирадянщиків»: «ізнародоватъ» [1, с. 58]. З'являється певний тип опозиції — письменники-народники та митці, що звернулися до відродження неоруської ідеї у творчості через стилізацію та «декоративність» форми. Причинами такої «декоративної» опозиції К. Андреева називає процес хрущовської модернізації, яка спричинила територіальне розширення міст внаслідок міграції населення та як наслідок — знищення сільської місцевості. Серед митців, які відстоювали «неоруську ідею» у творчості, — І. Глазунов, О. Харитонов, О. Ситніков, М. Шварцман та ін. Одним із переслідуваних радянським режимом митців був О. Харитонов, який шукав власний стиль в іконографії та традиції давньоруського мистецтва. В арсеналі його авторського стилю було церковне гаптування перлами та бісером, а давньоруський іконопис та візантійське мистецтво він вважав фундаментальним у виробленні творчої поетики [5, с. 115]. Михайло Шварцман, один із лідерів нонконформістської хвилі в Росії, чия родина постраждала від сталінських репресій, за основу творчої концепції поклав «ієратури», від давньогрецької — «священне». Працюючи над створенням власної сакральної теорії, він активно використовував візуальні наративи та образи візантійського та давньоруського мис-

тецтва. «На основі візуальних мотивів Середньовіччя, збагачуючи його мову експериментами авангарду початку ХХ століття, Шварцман створює свій унікальний тип зображення. В ньому поєднуються духовне і фізичне начала. Канонічний образ перетікає у стан безпредметності» [5, с. 127]. Він називав свій авторський стиль «мовою третього тисячоліття», яка перегукувалася з пошуками українських митців О. Сазонова, В. Стрельникова, Л. Яструб, В. Маринюка, В. Макаренка, А. Антонюка, котрі зверталися до давніх традицій канонічного українського іконопису. Академік Д. Сараб'янов назвав його картини безсловесною молитвою, втіленою через колір та форму [16, с. 11]. Едуард Штейнберг — один із помітних представників російського нонконформізму — розвивав ретроспекцію традицій постімпресіонізму, символізму, а з 1970-х став апологетом супрематизму. Більшість його робіт пов'язана з метафізикою селянського побуту та «русской деревни» [5, с. 137].

Починаючи з 1970-х мистецтво союзних республік змінює вектор розвитку від неотрадиціоналізму до постмодерних арт-практик. Цьому сприяло знайомство митців з американським поп-артом, гіперреалізмом і концептуалізмом і, як наслідок, всередині арт-середовища зазнали змін стосунки з традицією та культурою.

В одній із радянських республік — Латвії — митці починають активно експериментувати в галузі перформенсу, поп-арту, оп-арту, інсталяції. 1972 року в Інституті технічної інформації та пропаганди на Соборній площі у Ризі (Cathedral Square) відбулася одна з перших виставок альтернативного мистецтва, де були репрезентовані зазначені напрями сучасного мистецтва. Виставка називалася «Celebration» (Svetki) і відбулася в рамках дев'ятої молодіжної виставки. Латвійський мистецтвознавець Яніс Боргс назвав її «першою маніфестацією модернізму». Презентовані роботи були далекими від традиційної візуальної образності (зокрема, було показано експерименти в галузі абстрактної скульптури). Незважаючи на їхню інноваційну складову, яка була опозиційною до традиційних скульптури та живопису, їх все ж допустили до показу, оскільки їхня презентація відбулася під дозволенням грифом «дизайн». Виставка проклала шлях розвитку сучасних тенденцій, які особливо проявилися під час Другої виставки «Латвійське мистецтво: Природа. Середовище. Людина» («Baba. Vide. Cilveks», 1984), що була закрита упродовж двох тижнів. Інноваційність виставки також полягала у незвичному місці, яке обрали за експозиційний простір [20]. Це був собор Св. Петра (Peterbaznīca) в центрі старого міста. Незважаючи на те, що на виставці побували тисячі глядачів, вона була приречена на поразку. Презентація сучасної інсталяції «Тайної вечері», де замість дванадцяти апостолів були представлені гіпсові зліпки місцевих митців, викликала супротив релігійної громади міста. Церква наклала вето на виставку, поскаржившись місцевій владі, котра невдовзі її закрила. Незважаючи на це, обидві виставки були кроком до переформатування простору для представлення альтернативних художніх практик в публічному просторі Риги [20].

На початку 1970-х у Росії розвивається концептуалізм, який почав експерименти на «периферії» малярства та тексту. Концептуалізм не був, строго кажучи, напрямом. Єдність стилю була підмінена художньою стратегією — системою знаків, кодів та понять [23, с. 79]. Ця стратегія відбилася у творчості, скажімо, через впровадження текстового матеріалу, студії над феноменом життя радянського обивателя тощо. І. Кабаков та В. Пивоваров залучили естетику дитячої ілюстрації, Е. Булатов та І. Чуйков — досягнення вуличного плаката, а Е. Гороховський використовував фотографії з «родинного альбому» [23, с. 79]. Таким чином, традиція у творчості цих митців постала не безпосередньо, а у критичному форматі. Поєднання візуального образу і «пояснювального» тексту доводило нараційний характер російського та радянського мистецтва до логічного кінця. Зміна акценту з оглядання на читання змінило засадничу «концепцію» творчості, яка еволюціонувала від чисто мистецького артефакту в образ-ідею [23, с. 80]. «Московський концептуалізм» скерував розвиток російського мистецтва до наукового, аналітично-концептуального підходу до творчості, випрацював власне художнє мовлення і теоретичну базу, — хоча це не призвело до наукових відкриттів, однак, як і в будь-якій впорядкованій системі, дозволило випрацювати певну методологію. Ця методологія стала ключем до міждисциплінарного пізнання й інтерпретації тогочасної історії мистецтва. Скажімо, І. Ка-

баков трактував візуальні образи як еволюцію історії від абстракціонізму через сюрреалізм до мінімалізму. Адепти концептуалізму цитували класиків, але ці цитати в контексті набували нового значення. Методологія освоєння західного мистецтва розвинулася в концептуальних проєктах «соц-арту», гурту «Колективні дії», «Мухомор», які випрацювали власні стратегії. Так, «техніка альбому» 1970-х поступається місцем формам, наближеним до західного концептуалізму — перформенсу та фотографії [23, с. 80].

У 1970-ті автохтонним для російського нонконформізму явищем стає соц-арт, який відмежовує мистецтво від ретротрадиціоналізму та стає соціальним портретом часу й історії. Його засновники В. Комар та О. Меламед зробили актуальним питання, що було важливим і концептуальним для нонконформізму загалом. Де пролягає межа між мистецтвом справжнім і доктринерським? Що найбільше вражає митця, і що є предметом його рефлексій сьогодні? По суті, соц-арт провокативно розвінчував табу радянської дійсності, примусивши митця замислитися над питанням власної ідентичності та позиціонування себе в соціумі. І це мало виглядати як «травестія, зміна особистості, пародія, еклєктика, гра, блазнювання й іронічна передача ознак однієї культурної системи в художній світ іншої» [23, с. 319]. Такі постмодерні ініціації соц-арту стають формою нового опору. «Заперечуючи культ екзистенційної справжності та утопію “реальної мови мистецтва”, основи інновацій окремих героїв першого повоєнного десятиліття, соц-арт спровокував вторгнення неофіційного мистецтва в табу царства мертвих — світ ікон та мов влади» [23, с. 322]. Сюрреалістичність його візій на теми світських ритуалів, колективних фантазій, радянських міфів, символів та атрибутів стала новою формою політизації мистецтва, що викривала справжню сутність радянської дійсності.

Незважаючи на те, що Росія була і досі вважається bastionом концептуалізму, в 1970–1980-ті там також відбувалися пошуки у форматі «нового реалізму». Митці, залишаючись в рамках реалістичного формотворення (втім, незалежного від офіційного мистецтва), плекали в живописі традиції західного експресіонізму або сюрреалізму, російського примітиву або вуличних театралізацій. У зв'язку з цим можна згадати фантастичні образи Н. Нестерової, містичних богатирів О. Ситнікова та О. Булгакової, поетичні портрети І. Старженецької [23, с. 82]. Московська критика назвала цей напрям «московською малярською школою», яка плекала традиції російського «сезаннізму», а саме багатой фактури образів, експресивного або імпресійного трактування кольору та світла, що нагадувала манеру *alla prima* [23, с. 83].

На зламі 1970–1980-х «доба застою» досягла апогею. Сталінські репресії вже не вирували з такою силою, але влада почала застосовувати інші, «сучасні», форми, серед яких — вигнання. Росію примусово залишили Й. Бродський та О. Галіч, Ю. Еткінд, Е. Неизвестний, Л. Нуссберг, Л. Мастеркова, В. Комар, О. Меламед, О. Рабін, В. Кропивницька, М. Рогінський, було арештовано та депортовано О. Солженіцина.

На відміну від інших країн колишнього соцтабору, польський авангард та концептуалізм 1960–1970-х відзначалися аполітичним духом і відсутністю критики політичної ситуації в країні. Це відрізняло польське мистецтво від художнього контексту країн Центральної Європи, скажімо, Угорщини, де мистецтво свідомо висловлювало протест проти влади. У Чехословаччині митці уникали безпосередньої критики політичної ситуації, але після придушення радянськими військами Празької Весни політичні протести та репресії проти інакодумців посилились. Як пише польський мистецтвознавець П. Пьотровські, художня свобода у Польщі сприяла радше політичному опортунізму, ніж критиці влади, і не порушувала політичних питань у мистецьких акціях. «М'яка» тоталітарна система провокувала ситуацію «лагідної» критики не так режиму, як структур влади [24]. Отже, стосунки між мистецтвом і політикою у Польщі значно відрізнялися від ситуації у комуністичних країнах Східної та Центральної Європи. Репресивні заходи в СРСР, Чехословаччині, Угорщині та Східній Німеччині призвели до загострення конфлікту «митець — влада». У польському мистецтві немає аналогів російського соц-арту чи опозиційного чеського, угорського або східнонімецького андерграунду, адже з повоєнного часу там розвивалися дозволені владою модерні стилістичні спрямування (пікторалізм, естетизм, абстракція), що були зосереджені на питаннях елітарності та ав-

тономії мистецтва, незалежності роботи митця від будь-якої політичної ідеології, вираження автономності образу через метафоричний абстракціонізм, інтерес до фактури та фарби. Такими були роботи Альфреда Леніци, Ежі Куйовського, Ядвіги Мазіарські, Терези Тишкевич або найвідомішого польського художника інформелю Тадеуша Кантора [24, с. 89].

Концептуальним поглядом на події національної історії відзначається творчість Єржі Береша. Він звертався до народних традицій польської культури та історичних ремінісценцій, що створювали контекст опозиції його творчості до комуністичної дійсності у досить патетичній формі. Знаменною подією для мистецької Польщі стала його акція «Пророцтво Береша», яка мала декілька видозмінених презентацій («Пророцтво II», 1968–1988, Краків; «Пророцтво II», 1989, Чешин). Ці проекти апелювали до національної символіки, що означало перемогу народного духу над комуністичною владою. У першому проекті митець розмістив у галереї живе дерево та убрав його в кольори національного прапора (біло-червоні), яке він зробив зі свого одягу. Це було відповіддю на напружену політичну ситуацію у зв'язку з польським повстанням студентів 1968 року та антисемітську кампанію, яку очолили влада та преса. Друга акція 1989 року символізувала капітуляцію комунізму та тріумф соціокультурного руху «Солідарність». Цього разу в галереї Є. Береш встановив віз із дровами, запалив вогонь із газет, потім сів на стос дерев'яних брусків, зробив лук і біло-червону тятіву. На смолоскипі з тліючим вогнем він написав «справа». Потім написав на своєму тілі «пророцтва виконані» і поставив біло-червону крапку на свій пеніс [24, с. 92]. Як зазначає мистецтвознавець П. Пьотровські, оголене тіло, яке є інструментом творчих презентацій митця, він протиставляє напівоголеним соціалістичним героям, які стоять перед Варшавським Палацом культури. Асексуальні і позбавлені еротики тіла Береша є символом воскресіння і, хоч як парадоксально, духовного відродження. Тіло завдяки містичній трансформації перетворюється в символіці мистецтва Береша на безсмертний дух. Отже, опір Береша спрямований проти комуністичної влади, але також і проти сучасної культури з її культом тіла в сексуальній політиці ідентичності. Тіло художника має більш містичний, ніж фізичний характер, але пов'язаний із жертвою, перетворенням, незалежністю й національною ідентичністю і, на відміну від постмодерністських установок, є «інструментарієм для духу». Католицька церква, як і комуністи, рішуче відкинули мистецтво Є. Береша, що апелювало до національних символів і духовного відродження [24, с. 93].

Очевидним і спільним є те, що культурна політика в ДРСР і країнах колишнього соцтабору базувалась на розумінні мистецтва як ідеологічної діяльності, а будь-які прояви естетичного вільнодумства сприймали за політичне протистояння режиму. Митців, котрі намагалися протистояти режиму, не погоджувались із догматичною формою мистецтва, оголошували «буржуазними націоналістами», «формалістами», «безрідними космополітами», а їхнє мистецтво зараховували до антидержавної діяльності.

Як зазначає дослідниця білоруського нонконформізму В. Архіпова, андерграундна хвиля в Білорусі упродовж 1980-х перетворилася на авангардне мистецтво, яке розвивало необхідні для подальшого становлення культури риси [3]. Свідчень про білоруський андерграунд 1960-х залишилося дуже мало, лише деяка інформація, що передається з вуст у вуста від митців того часу. Дехто з них працює і нині — Віталій Черноборисов, який тісно був пов'язаний з ленінградським андерграундом, Кім Хадеев, Олексій Жданов. Про формування білоруського андерграунду згадує Т. Артимович: «Мінське арт-підпілля 1970–90-х для мого покоління довгий час існувало як легенда. Оточені культурною порожнечою початку–середини нульових, ми були змушені шукати натхнення в західній культурі: перша хвиля білоруського *Адраджэньня* уже давно спала, в Мінську майже нічого не відбувалося, у всякому випадку, нам так здавалося, а те, що було варте уваги, відбувалося за кордоном (та й то — ми про це дізналися набагато пізніше). Складалося повне враження того, що білоруська культура — це... нічога няма?» [2].

Саме в цей час у білоруському арт-середовищі формується новий типаж митця-універсала — вільного філософа та художника, індивідуаліста, дивака, людини з незвичною життєвою позицією та оригінальними поглядами на світ. Такою була творчість білоруського поета та митця Олексія Жданова, який поєднував гротеск, іронію,

стилістичну суворість та наївність образів. Про це свідчать серії його робіт «Мутанти» (кінець 1980-х), «Похмурий ранок» (1989), «Місто» (кінець 1980-х), «Землетрус» (1992), присвячених пошукам «міфології міста», його нічного ландшафту та одноманітних гротескно-наївних персонажів, що переходять із картини в картину.

Опозиційною особистістю був Кім Хадеєв — білоруський філософ, культуролог, енциклопедист. 1948 року його арештували за антирадянську діяльність, а у 1960-ті він пройшов через тюрми і божевільні повторно. В історії білоруського андерграунду він був непересічною особистістю, навколо нього гуртувалася творча молодь Мінська. Справжній дивак, акцентуйована особистість, Хадеєв жив в однокімнатній квартирі, де можна було зустріти безліч людей: від генерала до художника-безхатченка. У колі його спілкування були Булат Окуджава, Юлій Кім, Лев Аннінський, Юрій Айхенвальд. Як філософ Хадеєв працював над теорією двоїстості, або, як він це називав, «зустрічності», підкреслюючи її відмінність від поглядів М. Бахтіна і М. Бубера [4]. Можна сказати, що самий спосіб життя К. Хадеєва приваблював коло андерграундної творчої молоді.

Починаючи з 1980-х у Білорусі формується культурна опозиція, яка виступає проти усіх норм і правил, створюються незалежні об'єднання митців, проводять підпільні виставки тощо. Артефактами незалежних експозицій стають постмодерні художні практики — інсталяції, акції, маніфести, перформанси та хешпенінги. Серед найбільш знакових виставок: «Фрагмент-подія '87» Ігоря і Тодора Кашкуревичів, Людмили Русової, асоціації «БЛО» (Артур Клінов, Валерій Песін, Віталій Чернобризов, Сергій Пілат та ін.), «Перспектива» та «Панорама». У цей час відбуваються також і виставки забороненого авангарду — «Майстерня художника» та «Демонстрація скарбів білоруського авангарду», які були організовані колекціонерами білоруського мистецтва Андрієм Плесановим та Олександром Івановим. У просторі своєї колекції вони об'єднали зразки історичного авангарду з обраними творами сучасників.

На відміну від України, національні інтенції в мистецтві Білорусі припали на кінець 1960-х — 1970-ті. Цей період вважається часом появи націоналізму та «етнографізму» в мистецтві опозиційного до влади об'єднання «Погоня», одним із лідерів якого досі вважають опозиційного митця Олексія Марочкіна (псевдонім — Алесь Мара).

Початки цього руху в мистецтві Білорусі заклали митець Лявон Баразна (Леонід Борозна) та його однодумець, мистецтвознавець і надалі один із кандидатів на посаду президента Білорусі у 1994-му Зянон Позняк. Незважаючи на переслідування та пресинг влади супроти національних проявів, зокрема і в мистецтві, білоруські мистецтвознавці схильні розглядати цей рух у контексті розвитку «національної ідеї», поза рамками нонконформізму [9]. Ми будемо вважати цей рух саме проявом білоруського нонконформізму, оскільки, як і в Україні, в Білорусі митці, що відстоювали національні пріоритети у творчості, вважалися дисидентами та склали ґрунтовну опозицію панівному режиму.

Отже, в Білорусі нонконформізм розвивався за двома основними напрямками: неприйняття догм соціалістичного реалізму та системи державно-партійного керівництва в галузі культури і розробка в художніх творах національно-визвольної та національно-просвітницької тематики [13], що свідчили про хвилю білоруського національного відродження упродовж 1970-х — 1980-х. Один із лідерів цього руху, Лявон Баразна, художник, який працював в галузі декоративно-прикладного мистецтва, дослідник народної культури Білорусі, що сприяв збереженню історико-культурної спадщини, — загинув 1972 року за нез'ясованих обставин, як вважають, від рук КДБ. Митець вважається одним із продовжувачів другої хвилі національного відродження початку ХХ століття в білоруському мистецтві. У його творчості втілювався дух національної тематики. Л. Баразна першим серед білоруських митців почав скрупульозно вивчати та відтворювати візерунки ткацтва з національною орнаментикою, складаючи і систематизуючи особливості народного костюма Гродненщини, Вітебщини, Мінщини, Мозирщини, Брестчини [14].

Починаючи з 1972 року загострюються стосунки між владою і дисидентським рухом, який влада кваліфікувала як «буржуазних націоналістів» та «агентів Заходу». Ініціативу голови КДБ Ю. Андропова підтримав Л. Брежнев, який безапеляційно за-

пропонував «рубати ці явища в корені, не дозволяти покидькам отруювати атмосферу радянського суспільства». Починається кампанія переслідування, судів, арештів та репресій щодо творчої інтелігенції у Києві, Львові, Вільнюсі, Ленінграді, Новосибірську тощо. Андрій Сахаров, Олександр Солженіцин, Йосиф Бродський, Ярослав Добош, Василь Стус, Опанас Заливаха, Ярослава Музика, правозахисники Якір та Краснін постраждали від дій злочинного режиму. Як пише білоруський дослідник Л. Наливайко, найбільше постраждала від цих дій Україна, де відбувалися масові арешти з подальшим відбуттям покарання в таборах суворого режиму Мордовії та Уралу. В Мінську ситуація була напружено-спокійною, але 1972-го сталося жорстоке вбивство художника-нонконформіста Лявона Баразни [14]. Влада жорсткими каральними заходами намагалася ізолювати інакодумців. Один зі способів — застосування «каральної медицини» та нелюдських дослідів над т. зв. «пацієнтами» психлікарень. Як головний художник Художнього фонду БССР Л. Баразна 1967 року отримує замовлення на оформлення Мінська до 900-річного ювілею. Проект, виконаний митцем, був білоруським за змістом і формою. Влада виступила категорично проти написів білоруською мовою та звинуватила митця у проявах націоналізму. Відтоді починається кампанія переслідування Баразни [14].

Перші спроби висловити почуття протесту проти комуністичної системи і національного гноблення митцем Олексієм Марочкіним починаються в роки навчання в Білоруській академії мистецтв, коли його роботи «Лісопал» (1968) та «Смалення чорного кабана» (1970) стали метафорою святкування сторічного ювілею Леніна. У 1970-ті він активно співпрацював з колами опозиційно налаштованої молоді (М. Чарнявські, З. Пазьняка, А. Рязанов) та митцями, які займали чітку національно зорієнтовану позицію (Л. Баразна, Я. Кулік, М. Круковські) [13].

Поступово в Білорусі формується коло митців-однодумців, в яке входять також М. Купава, В. Марковець, Л. Талбузін, яких у професійних колах прийнято називати «етнографістами». Алякс Марас стає одним з учасників гурту «На Паддашку» (так називали майстерню Євгена Кулика в Мінську, де зазвичай збиралася опозиційно налаштована інтелігенція і зрештою виник опозиційний клуб із такою ж назвою), бере участь в організації неофіційних художніх виставок та активно розвиває нові формотворчі засоби. Мистецтвознавці відзначають сюрреалістичну складову його творчості та вплив на неї польського митця Я. Мальчевського. Неприйняттю для радянської влади, формалістичною мовою Мара прагнув висловити протест проти режиму. Національна історія та її героїчний канон, традиція та культура у творчості Мари були головними опонентами тоталітарному режиму БРСР. Його цикли «Видатні діячі історії та культури», «Перекази і легенди Білорусі», «Мої сучасники» стали своєрідною художньою енциклопедією «нерадянської» Білорусі, а деякі твори набули характеру символів національного руху [13].

Як зазначає О. Архіпова, «1980-ті для білоруського арт-середовища — це час національної самоідентифікації. Пошук нових фундаментів для творчості приводив багатьох до традиційної народної культури. Більшість митців саме в цей час почала говорити білоруською мовою, влаштувати творчі та етнографічні експедиції з метою вивчення автентичної культури» [3]. Ця ситуація була співзвучна багатьом республікам колишнього СРСР, зокрема, Україні, де вивчення нац-арту відбувалося шляхом повернення традицій всередину власної культури. Художнім пріоритетом митців було поєднання експерименту форми та філософії пошуків. Система художності Валерія Мартинчика, Андрія Белова, Віталія Черноборисова, Володимира Акулова будувалася на пріоритетах алегоризму, спонтанно-метафізичній та гротескно-реалістичній образності.

Як і український нонконформізм, білоруське мистецтво 1980-х також перебуває у пошуках власної назви. Науковці називають цей період «білоруським авангардом» 1980-х, «поставангардом», «неофіційним», «андерграундним». Утім, все це свідчить про повернення як до традиції, так і про пошуки нових обширів мистецької свободи та незалежності [3].

Звертаючи увагу на специфіку мистецтва східноазійського регіону, провідні в економічному й мілітаристичному сенсі країни якого презентовані передусім Китаєм і Південною Кореєю, тобто державами, в яких збережено комуністично-соціалістичні риси,

лістичну складову розвитку, — її слід розглядати з точки зору мистецького нонконформізму доволі обережно. По-перше, східна специфіка, базована на глибокій, незмінній упродовж тисячоліть мистецькій традиції, до певної міри завжди братиме гору у будь-якому напрямі мистецтва, по-друге, «соціалізм зі східним обличчям» створює ідеологічні передумови, технологічні умови і мистецькі засади творів візуального мистецтва, в яких перевага віддається розгляду сучасності з точки зору «вічності комунізму».

Під час одного із інтерв'ю 1984 року тодішній фактичний керівник Китаю Ден Сяопін (1904–1997) наголошував на тому, що «основу в Китаї має становити соціалізм. Мільярдне населення на континенті здійснює соціалізм, але водночас у деяких районах країни дозволяється здійснювати капіталізм <...> Відкриття низки міст на континенті, дозвіл деяким компонентам капіталізму проникати туди як доповнення до розвитку соціалістичної економіки іде на користь розвитку соціалістичних виробничих сил. <...> Ідея застосувати принцип “одна держава — два лади” народилася на основі наших власних, китайських умов. Але тепер ця ідея привертає увагу і з-за кордону. <...> Про об'єднання Батьківщини мріє вся нація. І якщо воно не відбудеться через сто років, то відбудеться через тисячу» [8, с. 63]. Сталий політичний вислів, проголошений Ден Сяопіном після смерті Мао Цзедуна, — «одна держава — два лади» — передбачає подвійну скерованість ідеологічних установок Китаю, з одного боку, на капіталістичний устрій економіки, політики, суспільного життя, з іншого боку, — на дотримання певних елементів соціалістичної традиції, закладених під час Китайської революції 1925–1927 років. Ще 1981 року Ден Сяопін проголосив так звані «чотири принципи»: відстоювання соціалістичного шляху, відстоювання демократичної диктатури народу; відстоювання керівництва компартії; відстоювання марксизму-ленінізму, ідей Мао [8, с. 150]. Звісно, ці принципи з точки зору класичного марксизму суперечать один одному, але в тому і полягає «китайська специфіка», що вона увесь час пореволюційного розвитку прагнула поєднати непокєднуване. Однак сполучення зазначених двох тенденцій — загальносвітової та «радянської» — дозволяє розглядати явище мистецького нонконформізму з двох точок зору: як «правильне», «капіталістичне», і «неправильне», «соціалістичне», або ж — навспак. І в цьому також є китайська специфіка, котра упродовж останніх майже дев'яносто років дається взнаки у постійному перекручуванні змісту, у час від часу впроваджуваному принципі називати чорне білим, біле — чорним, сіре — більш сірим або ж менш сірим. Так, під час китайської культурної революції 1966–1976 років, в рамках якої під гаслами протидії «реставрації капіталізму», пізніше жваво проголошеному, та боротьби «із внутрішнім і зовнішнім ревізіонізмом», влучно вигаданим, здійснювалися заходи з дискредитації та ліквідації не лише політичної опозиції, а й ліволіберальної творчої інтелігенції, зокрема митців, які уособлювали національний специфіку китайського мистецтва, що трактувалося як боротьба проти феодальної культури на користь соціалістичній.

Сучасні мистецтвознавці, як-от Зуй Шен, директор програми китайських досліджень і професор азіатської історії мистецтв, теорії і критики в Університеті Каліфорнії в Сан-Дієго, та Джулія Ф. Ендрюс, професор історії мистецтв в Університеті штату Огайо і фахівець з китайського живопису і сучасного китайського мистецтва, у програмному каталозі виставки неофіційного китайського мистецтва 1974–1985 років «Процвітаючи в тіні» (Нью-Йорк, вересень–грудень 2011 року [21]) зазначали, що в контексті «китайського нонконформізму» працювали художники, котрі об'єдналися в колективи: «The Wuming» («Безіменні»), «The Xingxing» («Зірки») і «The Saosaosa» («Зелене суспільство»), що стали авангардним рухом в постмаоїстську добу (після закінчення культурної революції). Представники цих угруповань йшли творчо різноманітними шляхами до особистої творчої свободи в суворих політичних умовах доби.

Прикметна у своїх художніх підходах група «The Wuming» («Безіменні») зберегла інтерес до пейзажного живопису, натюрморту й аполітичного фігуративного малярства, камерних графічних технік (акварель, гуаш, туш), застосованих на недорогому папері й картоні, а інколи навіть на розрізаних взуттєвих коробках. Представники групи «The Xingxing» («Зірки») досліджували історично сформовані кос-

мополітичні, західні напрями модернізму, всотуючи прогресивну стилістику початку ХХ століття Європи й Америки, зокрема сюрреалізм, кубізм і абстрактний експресіонізм. У той же час художники шанхайського гурту «The Saosa» («Зелене суспільство») працювали у традиційних техніках чорнила і кольору на папері та спробували показати, як спадщина соцреалізму і національні традиції трансформуються за допомогою абстрактних форм живопису тушшю. Хоча кожний гурт сповідував власні підходи до мистецтва, їх об'єднувало прагнення подолати «гетто соцреалізму», вони начебто відкрили двері для авангардного руху, що почав з'являтися в Китаї, і проклали шлях контемпорарним художникам сьогодення.

Особливим явищем «переможної ходи» соціалістичних ідей в їхньому найвиразнішому утопічно-перетвореному вигляді, доведеному до граничного абсурду, досі є таке державне утворення, як Корейська Народно-Демократична Республіка, в якій немає ознак ані республіканізму, ані демократії з народовладдям. Але мистецтво КНДР, твори якого просочуються за кордон цієї закритої держави, дозволяє скласти враження про провідні тенденції, адже експонують переважно твори, що в той чи інший спосіб віддзеркалюють справжній стан справ у мистецтві. Прояви нонконформізму в північнокорейському мистецтві навряд чи можна навіть підозрювати через відсутність можливості вільного творчого виявлення, втім, оскільки мистецтво точно відображає не лише офіційну ідеологію, але в прихований спосіб і неофіційний плин життя, — підкреслити певні характерні особливості, що поєднують «пролетарів мистецтва усіх країн», може навіть за цих обмежених умов.

Так, у листопаді 2011 року в московському Центрі сучасного мистецтва «Винзавод» відбулася виставка мистецтва КНДР під хрестоматійно точною назвою «І під льодом тече вода». Кураторами виставки були виконавчий директор «Винзаводу» Софія Троценко та Анна Зайцева, які зібрали твори понад п'ятдесяті найцікавіших художників сучасної Північної Кореї. Відбір творів відбувався у Пхеньяні під пильним оком шести «наглядачів від мистецтва» у майстернях художників і в Палаці піонерів. Величезні аркуші з малюнками, виконаними в техніці так званого «корейської живопису» (туш, папір), нехитрі, трохи наївні, людські сюжети, типові для соц-арту, яскрава, насичена палітра фарб, відмінна композиційна робота художника — ось головні технічні риси репрезентованих робіт. Слід сказати, що офіційний соцреалізм з часом пройшов жанровий шлях від «героїчно-епічної» стадії розвитку сюжету через пастиральність побутово-піднесених сцен до травматично-фізіологічної версії живописного офіціозу, спрямованого на натуралістичне відтворення військових знущань «американської воєнщини» над волелюбним корейським народом. У манері малюнка, у виборі сюжету виразно читається офіційна радянська школа з її високою ремісничою майстерністю [11]. Роботи сучасних північнокорейських художників несміливо, толерантно використовують, з одного боку, народні мотиви традиційного корейського мистецтва, зокрема, шитва, з іншого боку, — натуралізм, що наближається до тенденцій гіперреалізму у прийомах «сокирної пропаганди». Але ані в першому, ані в другому випадках специфіка власне корейського мистецтва не віддзеркалюється з тією переконливістю, з якою це відбувається, приміром, у розглянутих нами вище країнах Південної та Латинської Америки і навіть у сусідньому з КНДР демократичному Китаї.

Висновки. Виконавши побіжний огляд стану взаємодії держави і мистецтва у різних країнах світу, переважно другої половини ХХ століття, можна зробити три головні висновки.

Із точки зору організації художньої форми український мистецький нонконформізм може бути сміливо долучений до низки країн із колишнім соціалістичним вектором розвитку (країни Центральної Європи) з їхньою орієнтацією на локальний мистецькі тенденції, спрямовані на висвітлення національної складової та підживлювані усвідомленням осібною місця цього мистецтва в системі світової (принаймні європейської) культури.

Суспільно-культурна складова українського мистецького нонконформізму за природою та сутністю явища об'єднує дуалізм офіційного й неофіційного мистецтва, при цьому йдучи різними шляхами до демократизації мистецтва.

Особливим світоглядно-ідейним і до певної міри парадоксальним виявляється

«феномен Сікейроса», тобто намагання митця, який, працюючи в офіційний спосіб й у дозволеній творчій манері, більшою мірою служить неофіційним проявам мистецтва, ніж відверто нонконформістські художники.

1. *Андреева К.* Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва–Ленинград 1946–1991 [Текст] / К. Андреева. — М. : Искусство — XXI век, 2012. — 464 с., ил. — С. 22.
2. *Артимович Т.* Сага о художнике и поэте Алексее Жданове [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://partisanmag.by/?p=3560>.
3. *Архипова О.* Белорусский авангард 1980-х годов [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://belavangard.by/?p=1520>.
4. *Белоусов О.* Синдром трех мудрецов: Ким Хадеев. Штрихи к портрету [Текст] / О. Белоусов // Советская Белоруссия. — 2003. — 10 янв.
5. *Брусиловский А.* Пантеон русского андеграунда. Произведения из коллекций Московского музея современного искусства и частных собраний [Каталог] / А. Брусиловский. — М. : ММСИ, 2009. — 187 с.
6. *Герчук Ю. Я.* «Кровоизлияние в МОСХ», или Хрущев в Манеже 1 декабря 1962 года [Текст] / Юрий Герчук. — М. : НЛО, 2008. — 320 с.
7. *Григулевич И. Р.* Сікейрос [Текст] / И. Р. Григулевич. — М. : Искусство, 1980. — 248 с. : 32 ил.
8. *Дэн Сяопин.* Основные вопросы современного Китая [Текст] / Дэн Сяопин ; пер. с кит. — М. : Политиздат, 1988. — 256 с.
9. Інтерв'ю Л. Смирної з білоруською мистецтвознавицею Ольгою Архіповою.
10. Інтерв'ю Л. Смирної з художником Володимиром Мельниченком.
11. «И подо льдом течет вода»: выставка искусства КНДР [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://yablor.ru/blogs/i-podo-ldom-techet-voda-vistavka-iskusstva-kndr/887306>.
12. *Колесов М. С.* Философия и культура Латинской Америки [Текст] / М. С. Колесов. — Симферополь : Изд-во Симферопольского гос. ун-та, 1991. — 144 с.
13. *Марачкін Алесь* [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://vytoki.net/?person=maraczkin-aliaksiej>.
14. *Наливайко Л.* Леонид Борозна. Наследие [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.artmuseum.by/ru/vyst/proshedshie-vyistavki/arhiv_2010/l-borozna.
15. *Ортега-и-Гассет Х.* «Дегуманизация искусства» и другие работы : Эссе о литературе и искусстве. Сб. [Текст] / Хосе Ортега-и-Гассет ; пер. с исп. — М. : Радуга, 1991. — 640 с.
16. *Сарабьянов Д.* Завещание Шварцмана [Текст] // Михаил Шварцман : Альманах. — СПб., 2001. — Вып. 14. — С. 11.
17. *Синочкин Б.* Литва [Текст] / Б. Синочкин. — Vilnius : Artlora, 2008. — 300 с.
18. *Троцкий Л. Д.* Литература и революция [Текст] / Л. Троцкий. — М. : Политиздат, 1991. — 400 с.
19. *Хайт В. Л.* Искусство Бразилии : История и современность (Очерки) [Текст] / В. Л. Хайт. — М. : Искусство, 1989. — 272 с. : илл.
20. *Baranovska I.* On the Sense of Time in "Nature. Environment. Man" [Text] / I. Baranovska. — L., 1984. — 14 p.
21. *Blooming in the Shadows: Unofficial Chinese Art, 1974–1985* / Ed. by Kuiyi Shen and Julia F. Andrews [Web resource]. — Access mode: <http://www.artfixdaily.com/calendar/details/7258-blooming-in-the-shadows-unofficial-chinese-art-1974-1985>.
22. *Osmanis A.* Ideology of Power and Transformations in Latvian Painting [Text] / Alexis Osmanis // Painting. Witnesses of an Age, Unpaginated / Ed. I. Baranskova, Sandra Krastina. — Riga : Latvian Artist's Union, 2002. — Access mode: <http://www.erstestiftung.org/gender-check/latvia-mara-traumane/>
23. *Times of change. Art in the Soviet Union 1960–1985* [Text]. — Saint Petersburg : State Russian Museum of St. Petersburg, 2006. — P. 319 (416).
24. *Times of change. Art in the Soviet Union 1960–1985* [Text]. — Saint Petersburg : State Russian Museum of St. Petersburg, 2006. — P. 322 (416).
25. *Piotrowski P.* Polska sztuka między totalitaryzmem a demokracją [Text] / P. Piotrowski // Times of change. Art in the Soviet Union 1960–1985. — Saint Petersburg : State Russian Museum of St. Petersburg, 2006. — P. 87–98.

Смирна Л. В. Мистецький нонконформізм: світові тенденції

Анотація. У статті висвітлюються деякі особливості розвитку нонконформістських тенденцій чотирьох континентальних локацій — Північної та Південної Америки, Центральної Європи, Євразії та Східної Азії. Вибір цих локацій зумовлено як намаганням розглянути барвисту палітру репрезентації явища у світовому мистецькому континуумі, так і бажанням представити різні механізми прояву нонконформізму за відмінних суспільно-політичних умов, виявити модель взаємин влади та мистецтва. Здійснено історико-культурне порівняння його розмаїтих проявів і розгалужень у різних частинах світу упродовж ХХ століття.

Ключові слова: нонконформізм, Північна та Південна Америка, Центральна Європа, Євразія, Східна Азія.

Смирная Л. В. Художественный нонконформизм: мировые тенденции

Аннотация. В статье рассматриваются некоторые особенности развития нонконформистских тенденций четырех континентальных локаций — Северной и Южной Америки, Центральной Европы, Евразии и Восточной Азии. Выбор этих локаций обусловлен как попыткой рассмотреть красочную палитру репрезентации явления в мировом художественном континууме, так и желанием предъяснить механизмы проявления нонконформизма при различных общественно-политических условиях, выявить модель взаимоотношений власти и искусства. Осуществлено историко-культурное сравнение его разнообразных проявлений и разветвлений в разных частях мира на протяжении ХХ века.

Ключевые слова: нонконформизм, Северная и Южная Америка, Центральная Европа, Евразия, Восточная Азия.

Smyrna L. Artistic Nonconformity: Global Trends

Summary. This article highlights some of the features of nonconformist tendencies of four continental locations — North and South America, Central Europe, Eurasia and East Asia. Selecting these locations had been caused by an attempt to examine the colorful palette of representation of the phenomenon in the global artistic continuum, as well as by the intention to display different mechanisms of nonconformity in various socio-political conditions, to identify the model of relationship between government and the arts. The historical-cultural comparison of its diverse manifestations and branches in different parts of the world during the twentieth century has been carried out.

Keywords: nonconformity, North and South America, Central Europe, Eurasia, Asia.