

Ли Х.

Общие черты развития современного искусства России и Южной Кореи: использование открытого пространства как стратегия творческого выживания

Аннотация: В данной статье особое внимание уделяется на исследование схожести обстоятельств художественного мира в Советском Союзе и Южной Корее 1960-70-х гг. когда формировалось новое движение в истории новейшего искусства в двух стран. Из-за разных административных и канонических препятствий в творческой деятельности молодых художников не согласующихся с устаревшими принципами искусства, художникам нового поколения пришлось прорываться из застойной ситуации художественного мира своих стран. В результате наблюдаются похожие подходы к решению проблемы. Для того, чтобы уточнить и предъявить читателям сходства, наблюдающиеся в истории двух отдаленных стран, автор использует метод сравнительного анализа исторических материалов. Особым вкладом автора в исследование темы является то, что несмотря на большое расстояние между Российской федерацией и Республики Корея, автору удалось найти общую черту в истории современного искусства двух стран. В обеих странах одинаково наблюдался комменсализм между ведущими деятелями искусства и государственными властями. Вследствие этого, художники, чье творчество не совпадало с требованиями официального мира искусства, вышли на одинаковую стратегию творчества и сопротивления сложившимся обстоятельствам, т. е. использование открытого пространства.

Ключевые слова: Искусство XX века, неофициальное искусство СССР, Советское нонконформистское искусство, современное искусство Кореи, современное искусство России, Бульдозерная выставка, Выставка на стенах, сравнительный анализ, акционизм, перформанс.

Review: This article focuses on the study of the similarity of the circumstances of the art world in the Soviet Union and South Korea 1960-70s., when started to be formed the new movement in the history of contemporary art in the two countries. Because of different administrative and canonical obstacles to creative activity of young artists, who are not consistent with outdated principles of art, the artists of the new generation had to find a breakthrough from the stagnant state of the art scene in their countries. In the course of struggle to solve the problems, similar approaches are observed. In order to clarify and show the similarities, which were observed in the history of the two distant countries, the author uses the method of comparative analysis of historical materials. A special contribution of the author's research theme is that despite the great distance between the Russian Federation and the Republic of Korea, the author was able to find a common feature in the history of contemporary art of the two countries. In both countries, the same was observed commensalism amongst leading artists and the political authorities. Consequently, the artists of two countries whose work has been distant from the requirements of the official art world, had to develop a similar strategy for the resistance to the circumstances and for the survival of his courier as an artist. The use of open space was their general strategy.

Keywords: Performance, actionism, comparative analysis, On-Wall Exhibition, Bulldozer Exhibition, contemporary art of Russia, contemporary art of Korea, Soviet recusant art, underground art of the USSR, art of the XXth century.

Несмотря на идеологическое противостояние и значительное различие геологического положения, политическая и культурная сфера в СССР и Южной Корее второй половины XX в. обладают значительным сходством. В обеих странах

долгое время существовал авторитарный режим, обе страны пережили разрушительные войны: Великую Отечественную (1941-1945) и Корейскую (1950-1953) соответственно. И там, и там авторитарные власти преследовали возникновение инакомыслия: четко контролиро-

вали не только СМИ, но и литературу и изобразительное искусство. Любое художественное мнение, идущее вразрез с политической линией, получало резкий отклик со стороны властей, поскольку произведения литературы и изобразительного искусства могли сильно повлиять на формирование народного мнения. Власти боялись того, что могло повлиять на образ мысли, и усиливали меры контроля.

Советские власти препятствовали деятельности не одобренных на высшем уровне литераторов и художников, используя такой инструмент, как закон: например, закон о тунеядстве, закон об антисоветской агитации и пропаганде, закон о распространении заведомо ложных сведений, порочащих советский государственный и общественный строй. Южнокорейские власти также контролировали писателей и художников законом о национальной безопасности и законом о распространении ложных сведений.

Стоит обратить внимание на тот факт, что, кроме этого, в обеих странах наблюдался комменсализм в отношениях между ведущими деятелями искусства и государственными властями. В Советском Союзе власти сами определяли художественный принцип, которому должны были следовать все официальные деятели искусства. Только те, кто принял социалистический реализм как художественное направление, стали членами в творческих союзов, с помощью которых можно было получать заказы и продолжать творческую деятельность. Эти творческие союзы (Союз писателей, Союз художников) становились дополнительными органами власти, контролирующими творчество младшего поколения художественной интеллигенции страны. В Южной Корее не было официально одобренного художественного направления, но государственные власти явно поддерживали определенных деятелей искусства, чьи методы совпадали с государственными интересами. Эти люди имели привилегии перед молодым поколением и действовали как дополнительный орган контроля уже в искусстве Южной Кореи.

Во второй половине XX в. художники молодого поколения двух стран, не принимающие доминирующие направления искусства, сталкивались с серьезным препятствием на своем творческом пути. Власти и органы художественного контроля Советского Союза не давали официального разрешения показывать работы перед публикой, пока не наступила осень 1974-го года. В Южной Корее сложи-

лась похожая ситуация. Причина заключается в том, что жюри Государственного художественного конкурса (*Кукджон*), являвшегося в то время единственным путем признания художника профессионалом, состояло лишь из некоторых ведущих художников старшего поколения, предпочитавших определенные работы кандидатов, в которых явно прослеживалось их собственное влияние. Художники, занимавшиеся иными направлениями искусства, не могли стать лауреатом конкурса.

В обеих странах в то время еще не было системы художественного рынка и частных галерей, которые смогли бы хотя бы частично обеспечивать разнообразие изобразительного искусства, поэтому административные препятствия и отсутствие признания от официального мира искусства были существенной проблемой для художников нового поколения. Для того, чтобы вырваться из сложившейся ситуации, художникам необходимо было найти новую стратегию творческого выживания. Этой новой стратегией ранних современных художников в Советском Союзе и Южной Корее 1960-70-х гг. стало использование открытого места как средства творческого выражения.

В Советском Союзе второй половины прошлого века свободная творческая деятельность неофициальных художников подвергалась разному административному давлению, в частности, запрету показа произведений в помещениях, предназначенных для выставок. Квартирная выставка имела явный недостаток в виде малой популяризации имени автора. Не состоя в Союзе художников, авторы практически не имели возможность получить заказ. Несмотря на то, что иногда иностранные коллекционеры и дипломаты покупали их произведения и даже открывали выставки за рубежом, статус художников в своей стране оставался полуподпольным. Было лишь два варианта развития ситуации: продолжать домашние выставки и оставаться в подполье, иногда продавая картины западным коллекционерам; или выйти за барьеры, поставленные властными структурами и встретиться с публикой напрямую, т. е. «устроить уличный показ картин, как делают на Западе (на набережных Парижа или Лондона) [2, с.34].

Художник Оскар Рабин уже в 1969 г. предложил открывать выставки под открытым небом, но другие художники отказались от этой идеи, по воспоминаниям А. Глезера, они боялись нарваться на неприятности [4]. Поэтому его замысел смог осуществиться только

через пять лет, когда появилось новое поколение неофициальных художников, таких, как представители соцарта Виталий Комар и Александр Меламид. Летом 1974 г. они обсудили идею «выставки на открытом воздухе» с Александром Рабином, сыном Оскара Рабина, и Виктором Тупицыным (математиком и искусствоведом) и Игорем Мастерковым (ювелирным мастером). В. Тупицын посоветовал молодым художникам развивать дело с опытным лидером, известным за границей, и они решили уговорить Оскара Рабина. Именно так сложился круг инициаторов [5].

Организаторы распечатали пригласительные билеты, сообщающие об открытии «Первого осеннего показа картин на открытом воздухе» в 12 часов 15-го сентября 1974 года, и отправили их не только своим друзьям, но и иностранным корреспондентам и дипломатическим миссиям в качестве «страховки» от возможной расправы со стороны советских властей. В итоге эта «страховка» сработала отличным образом. В день открытия показа картин, перед приглашенными зрителями и иностранными журналистами предстали почти сюрреалистические сцены: массовая драка между художниками и участниками субботника; уничтожение картин бульдозерами; разгон толпы поливальными машинами. Несмотря на то, что организаторы за две недели до открытия уведомили Моссовет о выставке, на Беляевском пустыре, где было решено устроить показ картин подпольных художников, был организован субботник (несмотря на то, что это было воскресенье) для посадки деревьев. На пресс-конференции, организованной по инициативе московских властей 28 сентября 1974 г. в Доме журналистов, было сообщено, что в субботнике принимали участие трудящиеся Черемушкинского района [1, с.199]. По воспоминаниям участников событий, это были не простые трудящиеся, а переодетые в штатское милиционеры 120-го отделения. Они отняли у художников картины, часть из них была уничтожена, а другую в грузовиках увезли в неизвестном направлении. Таким образом, художники лишились 18 картин. Из статьи газеты «New York Times», вышедшей через три дня после события, следует, что власти без каких-либо объяснений вернули художникам только 10 картин (две картины Н. Элской; две картины Е. Рухина; две картины А. Рабина; две картины В. Комара и А. Меламида; одну картину Л. Мастерковой, одну картину Ю. Жарких), но остальные 8 картин, принадлежавших О. Ра-

бину, Е. Рухину и Ю. Жарких, по-прежнему не были возвращены [6, с.9].

Событие на Беляевском пустыре 15 сентября 1974 г. имеет три разных названия: «Первый осенний просмотр картин на открытом воздухе», «Бульдозерная выставка» и «Бульдозерный перформанс». Интересно, что эти три названия отражают три взгляда, которые по-разному подчеркивают специфику события. В названии «Первый осенний просмотр картин на открытом воздухе» отражается взгляд, уделяющий внимание подпольному аспекту неофициальных художников, как и их желанию преодолеть это ограничение. Выражение «открытый воздух» рассматривается как метафора свободы [2, с.33]. Название «Бульдозерная выставка» уделяет внимание не только положению неофициальных художников, но и чрезмерной реакции советских властей. В таком разрезе историческое значение превалирует над эстетическим. В этой перспективе событие входит в историю советского диссидентства, сопротивлявшегося советской властной структуре. Наконец, в названии «Бульдозерный перформанс» событие рассматривается в контексте развития современного актуального искусства в России. По мнению Е. Барабанова, «Первый осенний просмотр картин на открытом воздухе» является «первым и самым значительным коллективным перформансом, с которого можно вести отсчет российского современного искусства. При этом художники соблюли все принципы перформанса: соматическое действие, четко обозначенные время и место, презентация и репрезентация, зрители, документация» [2, с.34]. А согласно М. Боде, этот перформанс неофициальных художников с участием представителей советских властей превратился даже в хэппенинг [2, с.35]. Если принять взгляд, в котором это событие считается хэппенингом, то участниками «Бульдозерного перформанса» (или хэппенинга) являются не только художники, но и труженики, милиция, часть зрителей, а также западные журналисты, которые вмешались в перформанс и перевели событие в совершенно другую плоскость – плоскость современного художественно-политического акционизма.

После события на Беляевском пустыре молодое поколение неофициальных художников осознало возможность использования открытого пространства как новую стратегию художественного выражения. Иначе говоря, использование открытого пространства в

истории современного искусства России начинается с события на Беляевском пустыре [2, с.38]. Художник Михаил Федоров-Рошаль признался в том, насколько важен был полученный опыт «Бульдозерного перформанса» для его искусства. По его словам, этот «перформанс-хэппенинг» сильно повлиял на его дальнейшее творчество [3, с.31]. Это наследие также сказалось на творчестве таких художественных групп, как «Гнездо», «Коллективные действия», «Мухоморы» 80-х гг. и движения «ЭТИ» после перестройки.

Таким образом, роль события на Беляевском пустыре в истории современного искусства России заключается в том, что художники осуществили идею использования открытого пространства как новую стратегию выживания своего творчества. Эта новая стратегия привела художников к непосредственному контакту и общению с широкой публикой. Свободный и непосредственный обмен идеями является мощным двигателем изменений в обществе, приближающий общественную структуру к демократизации, столь пагубной для авторитарных и диктаторских государственных властей. В итоге, получился не только эстетический, но, одновременно, политический бунт – начало традиции современного российского акционизма, в котором смешиваются художественные и политические характеристики.

В истории современного искусства Южной Кореи случай использования открытого пространства как стратегии творческого выживания впервые произошел в 1960-ом году. Через долгую японскую оккупацию и разрушительную Корейскую войну южнокорейская художественная сфера приобрела строгую иерархичность. На вершине оказались художники старшего поколения, сохранявшие анахронический эпигон академического и импрессионистского стиля, пришедший со времен японской оккупации. Они заняли преподавательские должности в художественных учебных заведениях и заставляли студентов работать в этом же стиле. Молодые художники, не работающие в этом направлении, стали изгоями не только в учебных заведениях, но и на выставках при Государственном художественном конкурсе, являвшимся в то время почти единственным путем признания в качестве профессионального художника.

1-го октября 1960 г., когда в галерее Дворца *Кёнбоккун* открылась 9-ая выставка при Государственном художественном конкурсе, группа молодых художников «*Бёкдонгин*» (Товари-

щество «Стена» по-корейски) выставила свои картины на внешней стене дворца *Токсугун*, находящегося рядом с дворцом *Кёнбоккун*. Они планировали этот показ картин на открытом воздухе как эстетический бунт против вышеупомянутого патологического обстоятельства южнокорейской художественной жизни. Следующая цитата взята из манифеста товарищества «Стена» при показе картин на стенах.

«Сегодня все двери в уют и наслаждение закрылись перед нашими глазами. Действительность стоит перед нами как холодная стена. У нас, переживших войну в юности, не найдется другой вины, кроме нашей молодости. Все произошло из-за неспособности и жадности некоторых безрассудных политиков, а нам пришлось вытерпеть весь кошмар последствий, не сознавая причины. Просто была война. Она возбуждала лишь безысходное отчаяние и протест в наших душах, которые были замучены нищетой, жаждой и голодом. После падения любого порядка должно быть сильное движение в сторону новой эпохи. Тем не менее, наши предшественники пожелали лишь сохранения своих постов, построенных на жажде власти, для того, чтобы приспособиться и удалиться от ответственности. В итоге они бросили национальную культуру и искусство в состоянии отсталости более, чем на десятилетие после освобождения страны.

Фракционная борьба между некоторыми группами была не для идеи, но лишь для захвата власти. Национальная культура и самобытная традиция заброшены, движение, рождающее новое творение находится далеко. Утверждаю, что мы не собираемся защитить себя, указывая на ошибку предыдущего поколения и спрашивая с них за историческую ответственность. Все нормально как есть. Сейчас самое время действовать. Мы – действуем.

Требуем дать нам свободу действия, творчества и создания!

На первой выставке товарищества «Стена» мы кастрировали все ненужные формы и виды оборудования. Выставленные произведения равны нашему действию, идее и всему остальному. Мы, как голое тело, стоим перед изолированной стеной.

Заменяю приветствие следующими словами: несмотря на мелочные отличия в стиле и технике, верю в то, что нашу волю и энтузиазм к открытию нового этапа самокритики и оживлению и возвышению национальной культуры никто не сможет сдержатъ» [7, с.395-397]. (перевод с кор. языка Ли Хун Сук)

Участники показа картин в своем манифесте определили художественный мир Южной Кореи как наполненный «жаждой к захвату власти» и требовали «свободы действия, творения и создания». Они воспринимали действительность художественного мира Южной Кореи как устойчивую стену перед ними, та стена была построена художниками старшего поколения, жаждущими не творческой идеи, а захвата власти в сфере искусства. В самом деле, многие члены жюри Государственного художественного конкурса использовали свою должность как способ укрепить авторитет среди художников молодого поколения. Не секретом было, что некоторые коррумпированные члены жюри требовали от кандидатов взятку. Тем более, многие из них имели преподавательскую должность в учебных заведениях, и их стиль воспринимался как эстетический канон, который молодые студенты должны были соблюдать, чтобы стать «настоящим» художником.

Спустя 4 дня после того, как товарищество «Стена» впервые публично выявило эту проблему, группа «Юксипнён Михёб» («Ассоциация художников 60-го года») открыла аналогичный показ картин на внешней стене дворца *Токсугун*, рядом с выставкой товарищества «Стена». Следующая цитата взята из их манифеста «Оправдание 60-го года»:

«В состоянии отчаяния, называемом современность, мы ищем новый прорыв на улице. Возможно, кто-то придерется к этому как к ошибке, заблуждению или риску. Тем не менее, это неотвратимо, поскольку свободное дыхание есть наша натура.

В натуре мы отрицаем порядок – весь существующий застойный и разложившийся порядок.

Мы определяем существующий сфабрикованный порядок как притворство и фантазию. Мы желаем быть «человеком». Поэтому возбудим в консервативном умаленном существовании обновленную жизненную ценность и порядок. Мы станем бунтарями нашего времени.

Сколько истин сможет вытерпеть и одновременно сколько сможет осуществить одна творческая душа? Придавая значение только этому, действующие, мы будем рисковать, отрицая всю существующую ценность и обвиняя противоречивый существующий порядок» [7, с.405]. (перевод с кор. языка Ли Хун Сук).

В словах «Ассоциации художников 60-го года», как в манифестации товарищества «Стена», также наблюдается отчаяние художников молодого поколения из-за деспотизма

старшего поколения и требование свободы творчества, не ограничивающегося существующей традицией. Кроме того, в двух манифестах одинаково наблюдается недоверие к коррумпированному порядку художественного мира страны, построенному художниками старшего поколения, чье творчество не подходит современности – это мир послевоенного отчаяния, страха и безумия. Участники двух показов картин на стенах состояли из выпускников, только окончивших учебу на факультете искусств Сеульского Государственного Университета и Университета *Хонгик* – двух ведущих учебных заведений искусств страны. Среди них также были даже студенты 3-го курса, еще не окончившие учебу. Значит, эти два показа картин 1960-го г. важны тем, что художники самого молодого поколения, находящегося на низшей ступени иерархии, впервые подняли голос на художественный авторитет страны. Вследствие их действий в следующем году в Государственном конкурсе неконформистская работа «Возвращение Б» художника Ким Хёнг Дэ впервые выиграла высший приз.

Южнокорейские художники послевоенного поколения выбрали открытое пространство для показа картин не только в качестве символического знака свободы. Поскольку эти выставки на стенах имели характер акции протеста против художественного авторитаризма, художникам было важно как можно сильнее привлечь внимание широкой публики. Улица, следующая стене дворца *Токсугун*, является одним из знаменитых мест Сеула, где постоянно собирается много людей. Художники, которые не имели шанса показать свою работу через официальную выставочную систему, такой акцией под открытым небом продемонстрировали себя и существование другого течения, не согласовывающегося с главным течением искусства страны, как и в Советском союзе в 1974 году.

Как было рассмотрено, при сходных обстоятельствах художественного мира двух стран, т. е., под усиленным авторитаризмом художественных властей, художники нового поколения совершили похожее действие – использовали открытое пространства в качестве стратегии творческого выживания. Художники, находящиеся на самом нижнем уровне иерархии художественного мира двух стран приняли новую стратегию для того, чтобы вырваться из отчаянного состояния и открыто выразить свой протест против анахронических течений искусства, чей язык не подходил для выражения современного мира.

Библиография:

1. Аллатова И., Талочкин Л., Тамручи Н., «Другое искусство» Москва 1956-1988. М., 2005.
2. Бодэ М., Барабанов Е., Алексеев Н., Осмоловский А., Точка отчета // Искусство. 2004. № 4.
3. Бодэ М. бесед с Федоровом-Рошалом. Потом было не так страшно // Искусство. 2004. № 4.
4. Бузукашвили М. Александр Глезер. К 35-летию «бульдозерной» выставки. Интервью. [электронная версия] // Чайка. 2009. № 19 (150) URL: <http://www.chayka.org/node/2500>
5. Воробьев В. Бульдозерный перформанс [электронная версия] // Независимая газета 17. 09. 2004 URL: http://www.ng.ru/saturday/2004-09-17/15_perfomance.html
6. Moscow artists regain paintings, Special to The New York Times page 9., The New York Times, September 19, 1974
7. 오상길 편, 『한국현대미술 다시 읽기 IV』, 제1권(서울: ICAS, 2004)

References (transliterated):

1. Allatova I., Talochkin L., Tamruchi N., «Drugoe iskusstvo» Moskva 1956-1988. M., 2005.
2. Bode M., Barabanov E., Alekseev N., Osmolovskii A., Tochka otscheta // Iskusstvo. 2004. № 4.
3. Bode M. besed s Fedorovom-Roshalom. Potom bylo ne tak strashno // Iskusstvo. 2004. № 4.
4. Buzukashvili M. Aleksandr Glezer. K 35-letiyu «bul'dozernoii» vystavki. Interv'yuu. [elektronnaya versiya] // Chaika. 2009. № 19 (150) URL: <http://www.chayka.org/node/2500>
5. Vorob'ev V. Bul'dozernyi performans [elektronnaya versiya] // Nezavisimaya gazeta 17. 09. 2004 URL: http://www.ng.ru/saturday/2004-09-17/15_perfomance.html
6. 오상길 편, 『한국현대미술 다시 읽기 IV』, 제1권(서울: ICAS, 2004)