

УДК 130.2:[7.035.7:7.045](4)

Т. К. Огнєва, канд. філос. наук, доц.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна
Ognevatk@ukr.net

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА І КІНЕМАТОГРАФУ У КИТАЇ, КОРЕЇ ТА ЯПОНІЇ

У статті "Особливості розвитку сучасного мистецтва і кінематографу Китаю, Кореї та Японії" здійснюється аналіз умов і чинників формування сучасного мистецтва й кіно у вищезгаданих країнах. Можемо визначити особливості розвитку китайського сучасного мистецтва як прагнення перших після завершення Культурної революції митців максимально відрефлексувати її плин та наслідки. Надалі мистецькі тенденції набувають особистісних авторських характеристик, що свідчить про їхній прогресивний характер. Корейське мистецтво сучасності доводить, що науково-технічна революція та домінуюча авангардна складова масової культури у цілому не можуть витіснити остаточно традиційну художню творчість. Одною з характерних рис сучасного корейського мистецтва є демонстрація у творчості приналежності до культури рідної країни. Перш за все це вплив традицій конфуціанства, буддизму, наслідків японської окупації та розподілу країни на Південну та Північну. Японське пластичне мистецтво поєднує у творчості автохтонні традиції та європейські мистецькі принципи. Неабияку увагу приділяють сучасні митці Японії новітнім технологіям – відеоарту, 3D-живопису, інтерактивним інсталяціям та інсталяціям-гібридам.

Кінематограф у Китаї, Кореї та Японії також має як спільні для цих країн, так і відмінні риси. У сучасних кінострічках велику увагу приділяють відображенню змін, що настали для Китаю, Кореї та Японії. Прагнення акцентувати візуальний ряд, що дозволяє вивести наперед споглядабельність, а глибинний сенс передавати за допомогою художніх образів, є характерним для східного кіномистецтва у цілому. Умови для розвитку кіномистецтва у вищезгаданих країнах відрізнялися, що привело до появи неповторного стилю, притаманного японським, китайським та корейським кінострічкам.

Знайомство з особливостями розвитку сучасного мистецтва та кінематографу у Китаї, Кореї та Японії є необхідною складовою для подальшого діалогу культур Заходу і Сходу в аспекті збалансованої взаємодії та подальшого художнього перетворення сучасного світу.

Ключові слова: сучасне мистецтво, Китай, Корея, Японія, кінематограф.

Постановка проблеми. Розвиток сучасного мистецтва, що можна охарактеризувати як синтез концептуальних ідей, художніх прийомів, останніх досягнень у новітніх технологіях, представлений у всесвітньому масштабі. Сьогоднішня розвиває кордони Сходу й Заходу, об'єднуючи світогляди, зокрема, у сучасній культурі. Мистецтво і література перестали бути суто національними, оперуючи образною системою "понад часом і простором". Прагнення виявити спільні шляхи подальшого інтелектуального та духовного зближення культур Заходу і Сходу змушує зацікавлених цим процесом уважно вдивлятися у мистецькі процеси, характерні для сучасності. Велике значення для розуміння загальних змін має знайомство з особливостями розвитку пластичних мистецтв і кінематографу країн далекосхідного регіону, таких як Китай, Корея та Японія.

Аналіз досліджень і публікацій. Обмежена кількість джерел, які розкривають особливості розвитку сучасного мистецтва і кінематографу Китаю, Кореї та Японії, дає дослідникові можливість користуватися ресурсами електронних видань та мистецьких часописів. Серед дослідників проблематику розвитку сучасного мистецтва і кінематографу у Китаї, Кореї та Японії розглядали Адрієн Де Монтьєрранд, Г. Браїловська, Є. Кремньов, У. Махмудова, А. Василенко, С. Анашкін, Т. Колядко, Сео Сонг, А. Хартцелл, І. Сукманов, О. Гусєв, І. Денісов, О. Геніс.

Мета статті. Проаналізувати особливості розвитку сучасного мистецтва і кінематографу у Китаї, Кореї та Японії, що допоможе виявити зміни у суспільних та духовних явищах і процесах сьогодення.

Виклад основного матеріалу дослідження. Двадцять сторіччя на Заході та Сході було позначене великими соціальними змінами та глобальними зрушеннями – революції та війни докорінно перевертають світоглядні засади людства.

Сприйняття народами далекосхідних країн ідеалів та цінностей Заходу є незаперечним – індивідуалізація мистецтва та літератури характерна для Китаю, Південної Кореї, Японії та інших національних культур ре-

гіону. У наш час продаж картин, скульптур та інсталяцій митців Сходу завойовує все значніший масштаб світового ринку мистецтва. Китайські митці Ай Вейвей, Чжан Сяоган, Юе Міньцзюнь або Чжан Хуан тримають місця у десятці авторів найдорожчих творів мистецтва, що їх виставляють на аукціони світу.

Азійський кінематограф, увібравши найкращі риси кіно Європи та США, виробив властиву лише йому естетику, що ґрунтується на особливостях східного світогляду. Кінострічки Чжанга Імоу, Кім Кі Дука, Наґіси Осіми та багатьох інших талановитих режисерів передають прагнення авторів знайти позанаціональну, надбуденну, вічну мистецьку мову, зрозумілу і на Сході, і на Заході.

Китайська культура завжди асоціюється в нас з духом колективізму. Сучасна ж культура та мистецтво полягає якраз у протилежному – у висловленні особистісного за сутністю та використанні максимально розмаїтих засобів за формою. Цей лейтмотив помітно контрастує з китайською традиційною свідомістю, проте не можна стверджувати, що китайське суспільство базується лише на колективізмі та комуністичних догмах і йому не знайоме поняття індивідуалізму.

Китайський індивідуалізм помітно відрізняється від індивідуалізму в європейському та американському контексті. Це не звичне відокремлення себе від інших, не усвідомлення себе як єдиного та унікального явища, що носить дещо егоцентричний характер. У китайців індивідуальність має дещо вужчі рамки і розглядається з іншого боку. Не йдеться про відокремленість, а, навпаки, про індивідуальність як значимість людини лише в межах суспільства. Китаєць не може контрастувати з природою чи власним оточенням, і це не обов'язково варто прирівнювати до примітиву. Це зумовлено особливостями менталітету – скромністю та покійністю, а також системою морально-етичних постулатів.

Неординарним тлумаченням появи та бурхливого розвитку сучасного китайського мистецтва є те, що споконвічне образне та символічне мислення митців за часи Мао Цзедуну було силою закуто у кайдани соцреалізму – нехарактерного для Сходу відтворення праг-

вень митця. Тому після реформ Ден Сяопіна абстракція, експресія та гротеск посіли почесне місце у творчості сучасних художників та скульпторів Китаю. Очевидно, що авангардний живопис, в дусі робіт Хуан Руй, не міг так відразу виникнути після традиційного китайського мистецтва. Проте аж до 1980-х художники продовжували відтворювати традиційний китайський живопис. Єдиними значними виключеннями були Чан Дайчєн і Су Бейхун, в роботах яких вбачали західний вплив.

Партія забороняла використовувати будь-які нововведення, що прийшли із Заходу: якщо в картині був натяк на вплив буржуазних мистецьких течій, то це прирівнювалось до політичного протесту, тому китайський живопис практично не розвивався. Стає незрозумілим, як тоді з'явилися Луо Чжунлі, Ма Дешен, той же Ай Вейвей та інші. Основним соціально-політичним чинником стали реформи Ден Сяопіна, але знову ж таки китайські художники ще залишалися на рівні традиційного акварельного живопису, і їм був потрібен час, щоб все надолужити.

Як це не парадоксально, але ключову роль у розвитку та підготовці нового покоління художників відіграв соцреалізм. Це був єдиний стиль, крім традиційних китайських, який був дозволений та використовувався при створенні пропагандистських плакатів. Таким чином, свідомість людей переставала сприймати мистецтво тільки в його традиційних формах, що зробило можливою появу сучасного мистецтва в Китаї.

Актуальне мистецтво (contemporary art) – загальна назва об'єктних форм сучасного мистецтва, переважно позначає художній процес наприкінці ХХ століття та включає акційні, об'єктні засоби художнього висловлення. Світова художня практика рекомендує розрізняти два типи сучасного мистецтва – modern art та contemporary art. Перший є творами художників, що працюють у межах усталеного стилю – експресіонізм, сюрреалізм тощо – фактично сучасний модернізм, другий – суцільний експеримент, мистецтво, що знаходиться у стадії становлення, самий процес його розвитку. Перший оперує мисленням виключно у межах картини, другий – первинною вважає концепцію, цілісне висловлення у формі певним чином організованого простору.

Становлення сучасного мистецтва у Китаї невіддільно від політики реформ та відкритості, відповідності творів мистецтва психологічним очікуванням глядачів.

Зазвичай вважають, що китайське сучасне мистецтво з'явилося в 1980-х, коли художники почали використовувати авангардистську техніку. Проте варто розібратися у тому, як з традиційного китайського живопису, який зображує прекрасні квіти, краєвиди, пташок, раптом постало сучасне мистецтво.

Протягом 10 років Культурної революції (1966–1976) китайське мистецтво мало функції одного з засобів державного управління, а ті естетичні запити, що їх формувало суспільство, довго відкидалися. Саме тоді з'являються художні твори, що отримали назву "Червона класика". У 1978 році центр уваги комуністичної партії Китаю зміщується з питань класової боротьби на питання соціалістичної модернізації економіки. Наприкінці періоду Культурної революції з'явилися два напрямки у мистецтві, засуджені її прибічниками, – "шрам мистецтва" та "сільський реалізм". Твори цих митців відображали прагнення авторів до власного особистісного усвідомлення та цінності людського життя.

Ось що зазначає у книзі "Сузір'я зірок. Хуан Руй та Ма Дешен" дослідник цього періоду Адрієн Де Монтферранд: «Серед цієї атмосфери підвищення доступу до західної культури виникають на початку 1980-х певні особи, які прагнуть змін. Серед них у 1978 році були Ху-

ан Руй і Ма Дешен. Вони зустрілися через співпрацю у неофіційному літературному журналі, де спільно опублікували заяву, яка вважається одною з найбільш радикальних публікацій того часу. Бажаючи мати простір та можливість для самовираження і художніх експериментів, Хуан і Ма стали основними членами групи "Зірок"» [15].

У 1979 році відбулася виставка "Зірки": вона та теоретична дискусія, що їй передувала, надали сил розвиткові китайського сучасного мистецтва. Один з учасників групи Ма Дешен зазначив, що кожний художник – це зірка. Вони назвали власну групу "Зірки" для того, щоб зосередити увагу на їхній індивідуальності, і це було зумовлено сірою одноманітністю Культурної революції.

У 1979 р. група молодих художників-експериментаторів "Зірки" організувала дві виставки, що нарешті вирвалися із залізного кулака комуністичної партії і заклали підґрунтя для подальшої свободи художньої інтерпретації у Китаї.

27 вересня 1979 року, після заборони проводити виставку в Китайській мистецькій галереї, "Зірки" виставили свої полотна та скульптури в парку перед цією галереєю. 28 вересня прибула поліція і оголосила закриття виставки, на наступний день її проведення було офіційно визнано нелегальним. 1 жовтня, в 30-ту річницю заснування народної республіки, "Зірки" у відповідь організували марш протесту проти недотримання прав людини під гаслом "Ми вимагаємо демократії та свободи у мистецтві!". Нарешті, з 23 листопада по 2 грудня 1979 р. у Пекіні відбулася перша офіційна виставка "Зірок".

На початку 80-х р. митців групи "Зірки" не визнавала Пекінська спілка художників. Того ж літа "Зірки" заснували власну спільноту художників, головними членами спільноти були Хуан Руй, Ма Дешен, Їнь Лі, Ван Кхепін та інші. Цзян Фен, голова Пекінської спілки художників, дозволив "Зіркам" виставлятися вдруге вже в Китайській мистецькій галереї з 24 серпня по 7 вересня. Він був впевнений у провалі цієї виставки: "Коли "Зірки" усвідомлять, що для більшості людей їхні роботи є незрозумілими, вони все ж таки змінять свій підхід". Але він помилявся: якщо люди все ж не розуміли до кінця такого мистецтва, вони прекрасно розуміли, що являла собою ця виставка. За два тижні її відвідало близько 200 000 людей.

Для кращого розуміння важливості виставок "Зірок" варто зазначити, що китайські митці до цього пройшли ряд дуже непростих випробувань та труднощів – ізоляцію, цензуру та постійні репресії комуністичного режиму. За 30 років до того Мао Цзедун проголосив офіційний канон соцреалізму. Художні твори вже не були призначеними для інтелектуалів чи еліти, вони були спрямованими виключно на маси. Нові правила вимагали від митців уникнення будь-яких форм вияву індивідуальності. Протягом Культурної революції багато митців потерпали від клейма "інтелектуальні партизани" та були засуджені до виправних робіт в селах з заборонаю малювати. "Зірки" продемонстрували протест і здійснили сміливу спробу відновити концепцію "я – в собі".

Більшість "Зірок" не отримали вищої художньої освіти та не мали стосунку до жодного мистецького інституту. Їхні виставки визначали їхню неофіційну позицію у китайському мистецтві. Одного із засновників, Ма Дешена, не прийняли до художньої школи, посилаючись на його неспроможність, оскільки до цього він працював промисловим креслярем та робив печатки на дерев'яних дощечках, тому не може користуватись традиційним китайським чорнилом для малювання. Інший видатний учасник цієї арт-групи Хуан Руй працював фермером у внутрішній Монголії з 1968 по 1975 рр., а потім на шкіряній фабриці в Пекіні до 1979-го. У 1978 р. він ви-

пускав найвідоміший у період після Культурної революції журнал "Сьогодні".

На початку діяльність групи була зосереджена на неформальних арт-шоу та приватних обговореннях, де критикувалося суспільство і спотворені концепти свободи та індивідуальності. Такі ідеї були дуже небезпечними і могли закінчитись арештом, але мета "зірок" мала не лише мистецький, а й політичний характер. Вони дотримувались утопічних сподівань на звільнення китайського народу та поставили собі за мету прокласти шлях для свободи духу і вираження у суспільстві, що не припускала будь-яких оригінальних думок чи креативності.

В 1980-х рр. митці у різних містах та провінціях по всьому Китаю сформували безліч "авангардних" груп та експериментували з формами та концептами, які прийшли з Заходу. Проте після тріумфу "Зірок" настав 10-річний період затишшя та відсутності будь-яких офіційних виставок експериментального мистецтва у Китайській мистецькій галереї, що закінчився тільки у 1989 році виставкою "Китай/Авангард".

Подальший розвиток нових напрямків сучасного мистецтва, як-от перформанс, інсталляція, концептуальне мистецтво, відеоарт, дає знати про увагу митців та глядачів до таких творів. Щоправда, більшість китайської глядацької аудиторії не вважає останні такими, що можуть збагатити національне мистецтво, та все ж віддають належне творам contemporary art.

Нове китайське мистецтво синтезує поновлення стародавньої культури та авангардизм. До середини дев'яностих років китайські митці відійшли від тематики Культурної революції та перейшли до осмислення проблем сучасності. Гостро постала проблема так званого "суспільства споживачів", що стало чи не основною темою багатьох митців. Це привертало увагу міжнародної спільноти до розвитку мистецтва у Китаї, і згодом китайські митці завоювали неабияку прихильність у світі. Китайське мистецтво стало цінуватись не лише у художньому плані, а й у матеріальному. Роботи китайських митців зацікавили десятки міжнародних виставок, галерей, приватних колекціонерів. Така увага до китайського мистецтва за кордоном не могла залишити китайську владу байдужою. Починаючи з 2000 року китайська влада активно почала фінансувати розвиток мистецтва, що робить і до цього часу.

Для подальшого розвитку сучасного мистецтва велике значення має "Сучасна художня виставка у Гуанчжоу", яка відображає взаємовідносини ринкової економіки, відповідної ідеології із світом мистецтва у конкретних історичних умовах та складним психологічним станом інтелігенції. Надалі стала постійною "Сучасна художня виставка у Шанхаї", що демонструє високий рівень інтернаціоналізації, коли китайські митці не тільки демонструють власні твори на Заході, а й вводять західне мистецтво до Китаю, визначаючи критерії ціннісної системи для китайського мистецтва.

Із середини 90-х років масова культура стає визначальною тенденцією у світовому масштабі, спонукаючи митців до творчості на комерційних засадах. У 1996 році у Китаї виникло так зване "Мистецтво без смаку", яке демонструвало прагнення народу до розкриття морального аспекту після жорсткого диктату конфуціанства та естетичного смаку доби Мао. Це мистецтво задовольнило естетичний смак нуворішів з узбережної частини Китаю, а також підкреслило вплив масової культури на психологію людини.

Масова культура є продуктом культури промислової, отже, масове виробництво і стандартизація певним чином нівелює особистість. Відсутність смаку – засадничий принцип масової культури й водночас її характе-

ристика. Масова культура вельми приваблива для народу, надаючи можливість отримати радість через споживання та розваги.

Не людина створює та використовує речі, а речі формують та використовують людину, перетворюючи її на гібридний суб'єкт – "людиноріч". Ця трансформація яскраво відображена у сучасному мистецтві як Заходу, так і Сходу. Консюмеризм (споживання, залежність від купування речей) – явище нове, тому сприймається загострено, але індивідуалізм Заходу накладає негативний відбиток на такі зміни у дійсності, східне ж світосприйняття допомагає митцеві зафіксувати та описати їх. Зацікавленість у світі мистецтвом Сходу можна пояснити як зростанням китайської економіки, що детермінує розвиток мистецтва, так і історично усталеною традицією для митця глибоко досліджувати етичні та філософські категорії за допомогою мистецького виявлення.

Зауважимо, що певний флер кон'юнктури є невід'ємною частиною сучасної культури Китаю – скажімо, тема Мао Цзедуна або нецінності індивідуума, що втілюється за допомогою масштабності або багаточисельності у арт-об'єктах, викликає у західного реципієнта інтелектуальний або емоційний шок, і тому ці об'єкти користуються попитом та набувають матеріальної цінності.

З позиції естетичного смаку й культурної тенденції сучасності образ Китаю в авангардному мистецтві не тільки демонструє певну ідеологію, а і є образом перетворення країни з аграрної на ринкову. Цей образ контрастує з тим, що формували митці 80-х років. Можна погоджуватися з позицією деяких мистецтвознавців щодо кон'юнктури сучасного китайського мистецтва, але не будемо забувати, що дехто з митців та письменників був ув'язнений по-справжньому китайською владою або змушений емігрувати.

Одним з найвідоміших митців Китаю, чия творчість припала до душі багатьом поза межами його країни, є Ай Вейвей.

Народився Ай Вейвей 28 серпня 1957 року в Пекіні. Батько художника – видатний китайський поет Ай Цин (1910–1996) – з кінця п'ятдесятих років утримувався на засланнях і не друкувався до реабілітації в 1978 році. Протягом шістнадцяти років роботою Ай Цина була чистка сільських громадських вбиралень.

З 1958-го по 1978 рік Ай Вейвей жив у Сінцзяні, а у 1978 році поступив в Пекінську кіноакадемію, де навчався анімації. Став в 1980 році одним із засновників арт-групи "Зірки", наступного року йому довелося тікати до США через переслідування з боку влади. З 1981-го по 1993 рік жив у США, переважно в Нью-Йорку, де вчився у мистецькій програмі "Парсонс". Найбільше враження на митця в американському мистецтві справили поп-арт і концептуалізм. У 1993 році повернувся в Китай через вхоробу батька.

Ай Вейвей здійснив власне розслідування обставин Сичуанського землетрусу 2008 року. Публікував у своєму блозі імена загиблих дітей і відомості про корупцію в будівельному бізнесі, які не потрапили в офіційну статистику, внаслідок якої в перші хвилини катастрофи зруйнувалися десятки погано побудованих шкіл. Ай Вейвей був жорстоко побитий поліцією за те, що спробував виступити на суді в підтримку правозахисника, який виступив з матеріалами, що викривали злочини сичуанської адміністрації.

Ай Вейвею було заборонено залишати Китай, а його майстерню в Шанхаї знищили за вказівкою місцевої влади. У 2011 році в пекінському Центрі сучасного мистецтва Улленса (УССА) скасували проведення першої у країні великої ретроспективи Вейвея.

У березні 2011 року було оголошено про переїзд Вейвея до Берліна у зв'язку з політичними репресіями, а у травні цього ж року Королівська академія у Великобританії надала Ай Вейвею титул почесного академіка.

3 квітня 2011 р. в пекинському аеропорту перед посадкою в літак, на якому Ай Вейвей збирався вилетіти в Гонконг, художника було заарештовано двома поліцейськими, які заявили Ай Вейвею, що у художника з'явилися "інші справи" і він нікуди не полетить. Також на час обшуків на кілька годин було затримано дружину художника Лю Цин і вісім його співробітників, обшукали будинок, студію та галерею художника. Поліція вилучила комп'ютери та інші цифрові пристрої. З 4 квітня запити з ім'ям художника в китайських інтернет-пошуковиках були заблоковані.

З вимогою звільнити Ай Вейвея 4 квітня виступили представники світової арт-спільноти, серед яких директор Галереї Тейт Ніколас Серота, скульптори Ентоні Гормлі й Аніш Капур, близький друг Ай Вейвея Олафур Еліассон. 5 квітня США зажадали від Китаю негайно звільнити художника і дисидента Ай Вейвея.

Офіційно було оголошено, що його звинувачують в економічних злочинах і несплаті податків. Однак його арешт відбувся у межах заходів з придушення повстання в Китаї. З поширенням Жасминової революції, натхненної повстаннями на Близькому Сході, в комуністичній країні почали заарештовувати письменників, активістів, блогерів та інших дисидентів. Світова спільнота визнає, що вплив Вейвея вийшов за межі світу мистецтва, митець критикує державний комуністичний лад Китаю й активно висловлює власну позицію на Twitter, що відзначає присутність художника в соціальних мережах.

У 2011 році Ай Вейвей займав 11-ту позицію рейтингу, у якому він піднявся з 43-го рядка (у 2009 році). Одним з найбільш значущих проєктів художника тоді стало "Соняшникове насіння", яке було представлено в Галереї Тейт у Турбінному залі. На підлогу зали були висипані близько 100 мільйонів насіннячок соняшнику, зроблених з порцеляни, по яких ходили відвідувачі. Митець не зупиняється у творчих пошуках й гостро реагує на сучасні виклики (тема біженців тощо).

У статті Г. Браїловської "Ай Вейвей – сучасний художник-дисидент" йдеться про творчий та життєвий шлях митця, автор статті серед інших висловлювань художника пропонує наступне: "Я знаю, хто я. І кожний день це демонструю у моїх творах. Мабуть, тому я не боюся загубити власну стежку..." – так характеризує свою творчість Ай Вейвей [3].

У сучасному китайському мистецтві багато лакун, незвичності, радикальних рішень, воно нагадує підлітка, який за літо переріс свого тата. Але можна з упевненістю сказати, що мистецтво активно розвивається, а не знаходиться у стагнації.

Ще один всесвітньо відомий сучасний митець Китаю – Чжан Хуань. У творчому житті Чжана Хуаня знайдеться багато паралелей з траєкторією розвитку альтернативного мистецтва у сучасному Китаї. Це дозволяє пояснити, чому китайське образотворче мистецтво викликало таку зацікавленість на Заході.

Дитинство Чжана Хуаня, як і більшості відомих художників сучасного Китаю, припало на Культурну революцію, коли освіта, мистецтво були протиставлені поняттю "культурної" людини. Цей період дуже вплинув на формування сучасного мистецтва, і з кінця 80-х рр. Чжан Хуань намагається висловити своє відчуття світу через перформанс, головним учасником якого стає його тіло.

У 60-х роках у Америці та Європі формується так зване "концептуальне мистецтво", головною метою якого стає передача ідеї – тобто матеріали та засоби йдуть

на другий план, і важливим стає не ЯК, а ЩО. Сила мистецтва полягає в ідеї, таким чином, воно звертається не до емоційного, а до інтелектуального осмислення.

У 1993 р. Чжан Хуань збирає навколо себе близьких за духом художників та засновує спільноту East village. Прагнення втілити ідеї західного концептуального мистецтва приводить китайського митця до створення його першої роботи, яка привернула увагу, – "12 метрів квадратних". Фото було зроблене під час відомої акції, коли Чжан Хуань просидів перед громадською вбиральною, обмазавшись медом та риб'ячим жиром. Так він хотів нагадати суспільству про те, що 12 квадратних метрів – це площа громадської вбиральної, якими кожного дня користується велика кількість людей. Він просидів там близько години, весь обліплений мухами. Таким чином він задекларував фізичний терпечі і страждання як сенс власного мистецтва перформансу.

У перформансі під назвою "65 кг" Чжан Хуань був закутий у кайдани і підвішений до стелі у своїй спальні. Його кров скапувала на гарячу металічну тарілку, яка знаходилася на підлозі, а три лікаря в білих халатах чекали. Присутні могли споглядати не лише похмуру, жахливу сцену, але і чути звук, як капає кров, і відчувати її запах.

Після 1995 року він влаштовує масштабніші перформанси і залучає до них більше учасників. Наприклад, "Додати 1 метр до безіменної гори", де автор з іншими дев'ятьма учасниками оголені лягали один на одного та формували піраміду на вершині гори, або "Підняти рівень води у ставку", де художник і 40 учасників зайшли в ставок, щоб підняти рівень води.

Отже, у 90-х роках Чжан Хуань висловлював свої ідеї здебільшого за допомогою власного тіла. Його образи часто викликають жах, навіть відразу, але саме через них він демонструє те, що відбувається навколо нього.

Його виставки не розуміли і не сприймали, тому і забороняли, отже, 1998 року Чжан Хуань виїжджає до США. Якраз у цей час у світі зростає інтерес до сучасних китайських художників. Він співпрацює з різними галереями та музеями по всьому світу. З часом він з художника загадкової східної країни перетворився на художника міжнародного рівня, а його ім'я входить в число визначних концептуалістів світу.

Останні роки митець від перформансу перейшов до скульптури. Цього художника звать майстром метаморфоз і нетрадиційним буддистом. У той час як інші Будді поклоняються, Чжан Хуань відтворює його зображення в сталі і попелі, коров'ячій шкірі й глині, деревині та інших матеріалах, з якими працює. Зазначимо, що попіл для своїх скульптур він роками збирає по храмах Шанхая і Тибету – попіл з ламп і курильниць, який пахне ладаном і традиційними ароматами буддистських храмів. Це матеріал, на думку художника, у якому міститься сила молитов і святих духів, пил смерті і відродження, а також надії, сподівання і бажань сотень людей, які приходять до Будди, щоб поклонитися.

Використовуючи релігійні мотиви, він прагне показати духовне через тілесне. Буддизм з його храмовою музикою, скульптурою і філософією є одною з головних тем його останніх робіт.

Його скульптура "Голова з попелу та з великими вухами" складається з великої масивної голови з імітованого попелу та сталі. Витвір митця наголошує на щасті й удачі у буддистській релігії, це нове, незвичайне бачення релігії митцем, з того аспекту, який не звикли бачити зазвичай люди.

12 травня 2010 р. в Сан-Франциско відбулося офіційне відкриття об'єкта публік-арту – мідної скульптури Будди. Пам'ятник являє собою триголову фігуру. Висо-

та скульптурної композиції становить 8 метрів, а вага – 15 тонн. Пам'ятник встановлювали напроти будівлі мерії міста Сан-Франциско, мідний Будда – наймасштабніше творіння Чжан Хуаня.

Втім, крім релігійних скульптур, є у автора менш пафосні, але не менш загадкові – наприклад, віслюк, що намагається залізти на невизначеного виду й призначення конструкцію, або незграбний гігант, також зроблений з коров'ячої шкіри, розташований посеред галереї. Іноді здається, що автор прагне просто епатувати публіку, а може – він дає запитання, відповіді на які немає.

"...Як листя падає на землю, щоб годувати її, китайська культура живить коріння моєї творчості. І коли я повернувся в Китай, я відчув ще сильніше традиції батьківщини й духовності, знайшов нове натхнення й атмосферу для творчості. Наприклад, мені дуже подобається попіл від спалювання старих дерев'яних вікон і дверей в храмах у Шанхаї і навколо нього. У моїх роботах я використовував такі золи, а також традиційні китайські матеріали, як коров'яча шкіра. Традиція є органічною нації, і переконання – її дух. Мій обов'язок – відродити традиції і згадати предків..." [12].

Отже, можемо визначити особливості розвитку китайського сучасного мистецтва як прагнення перших після завершення Культурної революції митців максимально відрефлексувати її плин та наслідки. Також 80-ті роки для китайського мистецтва були ознаменовані прагненням позбутися нівелювання особистості, чим був характерний період правління Мао Цзедуну. Надалі мистецькі тенденції набувають розмаїття: комерційна складова й деяка часточка кон'юнктури проглядають у творах мистецтва китайських авторів, але прагнення самовисловлення у різний спосіб свідчить про прогресивні вища, характерні для мистецтва.

Велику роль у формуванні нового китайського кінематографу зіграла так звана "п'ята генерація" режисерів, чия творчість помалу виводила на екран проблематику, невідому за часів Культурної революції та перших років правління Ден Сяопіна. Найвідомішими представниками "п'ятої генерації" кінорежисерів Китаю є Чжан Імоу, Чень Кайге, Тянь Чжуанчжуан.

Тянь Чжуанчжуан першою короткометражною "Наш куточок" (1980) дав знати про нову генерацію китайських режисерів, вона стала їхнім маніфестом. У фільмі "Один і вісім" (1983) оператором був Чжан Імоу.

Кінострічка "Синій паперовий змії" (1993 р.), яку по-тайки вивезли з КНР та продемонстрували західному глядачеві, дає змогу зануритися у часи Культурної революції. За неї режисерів було заборонено знімати кіно протягом 10-ти років. Серед фільмів, які відносно нещодавно зняв Тянь Чжуанчжуан, – "Майстер го" (2006), "Воїн та вовк" (2009) – історичний бойовик, у якому органічно поєднуються підкреслено романтична легенда про жінку-вовка і бойовий дух давніх китайців. Чжан Імоу та Чень Кайге є антиподами, у статті "Чжан Імоу і Чень Кайге: Інь і Ян китайського кіно" Євген Кремньов зазначає: "Стриманий та поміркований "Інь" Чжана Імоу та яскравий і рвучкий "Ян" Ченя Кайге прекрасно ілюструють сучасний китайський кінематограф" [11].

Чень Кайге, колишній хунвейбін, вже у перших кінострічках "Жовта земля" (1985) та "Великий народ" (1987) переймається долею конкретної людини з її трагедіями та звичаями. Людини, про яку у китайському мистецтві надовго забули у процесі боротьби за щастя усього народу. Оператором його картин був Чжан Імоу, який перебував на "перевихованні" у селі під час Культурної революції. "Проблема "п'ятого покоління" кінорежисерів полягала у тому, що на Заході їх хотіли бачити неконформі-

стами, в іншій формі вони були просто нецікавими, а вдома до їхньої творчості ставилися з острахом саме через надлишковий для китайського глядача неконформізм", – вважає Є. Кремньов. Чень Кайге вирішив звернутися до творчості, яка ламає стереотипи, й зняв кінострічку "Прощавай, моя наложнице" (1993 р.) – історію кохання двох акторів Пекінської опери. Кінострічка завойовувала світовий успіх, це надихнуло режисера на зйомки кінофільму "Місяць-спокусник" (1996).

Великим успіхом користується і фільм Ченя Кайге "Імператор та вбивця" – масштабна історична драма.

Творчий шлях Чжана Імоу був іншим: у 90-х роках, як і Чень Кайге, не зрадивши власному стилю, знімав про людей, які ставали дзеркалом покоління, а ситуації, у яких вони діяли, – виміром людського характеру, дрібного й великого у ньому. Перший фільм Чжана Імоу "Червоний гаолян" (1987) демонструє пристрасть автора до інших цінностей – його цікавлять ідеї та тенденції, а персонажі цікаві скоріше як архетипи, аніж живі люди: "Цзюй Доу" (1990), "Запали червоний світильник" (1991), "Цю Цзюй звертається до суду" (1992).

Драматична стрічка "Жити" (1994), кримінальна драма "Шанхайська тріада" (1995), соціальна картина "Ні одного втратити не можна" (1999), прекрасні фільми 2000 р. "Дорога додому" і "Щастя на годину" про побут міста або села не мали великого успіху ані у Китаї, ані на Заході.

У 2000-х роках екрани захоплює кіно в основному комерційне і з використанням комп'ютерної графіки. Чжан Імоу підкорює світ новим фільмом, знятим у жанрі "уся". "Уся" – чисто китайський стиль про мандрівних майстрів кунг-фу, які вміли бігати по верхівках дерев та літати над водоймищами. Це фільм "Герой" (2002). Згодом у тому самому жанрі "уся" він зняв "Будинок літаючих кинджалів" (2004) і "Прокляття золотої квітки" (2006).

Чень Кайге відповідає кінострічкою "Присяга" (2005) у дусі такого собі китайського фентезі на ґрунті азійської міфології.

2008-го Чжан Імоу став офіційним постановником церемонії відкриття й закриття Олімпійських ігор у Пекіні. Чень Кайге повертається до кіно про осіб та долі, знімає кінострічку "Мей Ланьфан" – про легендарного актора Пекінської опери. Після 2010 року Чжан Імоу знімає кіно "Під квітами бояришника" – любовну мелодраму, "Квіти війни" – військову драму про протипонський рух опору, у 2014 році вийшов на екрани його фільм "Повернення" про людину, яка повертається після ув'язнення під час Культурної революції.

Чень Кайге зняв кінострічку "Жертвоприношення" (2010) – за п'есою "Безбатченко з родини Чжао", історичний фільм про всиновлення придворним лікарем немовляти імператорського роду й свідому втрату власного сина та дружини.

Отже, можемо зазначити, що творчий доробок вищезгаданих режисерів, представників "п'ятої генерації", збільшується, а художні прийоми, що їх беруть до уваги Чжан Імоу та Чень Кайге, стають розмаїтшими.

Подальший розвиток кінематографу у Китаї продовжують представники так званої "шостої генерації" режисерів. Китайський кінематограф сучасності демонструє зосередженість не на індустріальних мегаполісах, таких як Пекін або Шанхай, а на невеличких поселеннях, де проживає бідна частина населення Китаю. У статті "Урбанізоване покоління – китайське кіно та суспільство у трансформації" Чанга Жена йдеться про певні тенденції, що їх виявлено у творчості китайських кінематографістів з 1990-х років: "Представники "шостої хвилі" китайського кінематографу демонструють трансформацію власних уподобань та можливостей. Молоді кінематографісти роблять кіно, що привертає увагу в країні та за

кордоном. Більш ніж шістьдесят молодих режисерів працюють "за межами" державних студій та виявляють вибухову творчу енергію – це безпрецедентне явище в історії кіно Народної Республіки Китаю.

Ці кінострічки значно відрізняються від попередніх у політичних поглядах, цінностях та художньому сприйнятті. Камеру націлено на повсякденну реальність китайського міського життя замість мелодраматичних оповідань. Предмет, стилістика взаємопов'язані з швидкою модернізацією та розшаруванням суспільства.

Автори прагнуть вирішити широкий спектр проблем, характерний для соціуму: інвалідність, алкоголізм, психічні розлади, проституція, злочинна діяльність, богемний стиль життя, становище мігрантів – неповний перелік тем, які хвилюють молодих китайських кінематографістів.

Існує прагнення за допомогою документального принципу кінооповідання максимально наблизити глядача до загостреного сприйняття реальності" [17].

Цзя Чжанке – основна фігура "шостої генерації" китайського кіно, до якого належать режисери, відомі з 1990-х років. Їхня кар'єра зазвичай розпочиналася з незалежних, малобюджетних та андерграундних кінострічок. Цзя Чжанке отримав "Золото лева" у Венеції за фільм "Натюрморт" (2006), "Золотого ведмеда" у Берліні на міжнародному кінофестивалі отримала його кінострічка "Чорне вугілля, тонкий лід". Серед фільмографії режисера так звана "Шанхайська трилогія" – "Кишеньковий злодій", "Платформа" та "Невідомі задоволення". Останній фільм Чжанке – альманах історій про персональний громадянський опір у сучасному Китаї "Доторк гриха" – отримав у Каннах приз за найкращий сценарій у 2013 р. На батьківщині кінострічка була заборонена.

Ван Бін – режисер-документаліст. Автор статті "Ван Бін. Національна галерея постісторії" А. Василенко зазначає: "Амбівалентні, відверто критичні картини Ван Біна відображають глибокі структурні зміни китайського суспільства, оголюючи трагічні наслідки Культурної революції та курсу "політики реформ і відкритості". Його кінострічки не отримують офіційного схвалення, ігноруються в Китаї, але колишня "розкіш" остракізму відносно сучасної художньої практики в країні тепер епізодична" [4].

Серед кінострічок Ван Біна – "Район Тесі: на захід від залізниці", дев'ятигодинний фільм про загибель промисловості, що не знадобилася у нових умовах.

"Спогади Фенмін" (2007) – кіно про журналістку Хе Фенмін, яка після 1957 року, коли Мао дав гасло "Нехай квітнуть 100 квітів, нехай змагаються 100 шкіл" та виявив мільйони інтелектуалів, що щиро бажали дискутувати з владою, зазнала репресій. Хвиля терору, фізичне винищення та переміщення інтелігенції до таборів праці увійшли в історію Китаю як Культурна революція.

Уся дія в кінострічці локалізована у квартирі журналістки, яка разом із чоловіком пройшла всі тортури Культурної революції.

Ще один фільм Ван Біна "Канава" є екранізацією роману Яна Сінхуї, у якому йдеться про Великий китайський голод (1958–1962) на матеріалі одного з в'язниць таборів на північному заході Китаю.

Кінострічка "Три сестри" (2012 р.) – хроніка далекої гірської провінції, яку бачать самотні діти, чії батьки поїхали заробляти гроші до мегаполісу. У 2014 році вийшов на екрани кінофільм Ван Біна – "Доки безумство нас не розлучить" – про закриті психіатричну клініку. На думку А. Василенка, "герой Ван Біна – сучасна людина, байдужа до закликів діяти, що приймає фатальність власного буття. Китайський режисер створює виразний, позбавлений екзальтації образ постісторичного

часу й простору, який навряд чи найближчим часом втратить свій страшний апокаліптичний сенс" [4].

Ван Сяошуай – ще один представник "шостої генерації". Його кінодебют "Дні" (1993) – оповідання про родину молодих художників, чие життя складається трагічно. У 1997 році його кінофільм "Заморожений" був відзначений премією у Роттердамі на кінофестивалі. Ця вельми радикальна стрічка вразила навіть "розбещених" європейців, що вже казати про Китай! У 1996 р. Ван Сяошуай починає зйомки кіно про молодь, психологічні проблеми перехідного періоду реформ, розгубленість маленької людини перед державною машиною та глобальними змінами "На узбіччі раю". Проблемам протиріччя між особистістю та суспільством присвячені ще дві його кінострічки – "Пекінський велосипед" (2001) та "Шанхайські мрії" (2005). Нещодавно вийшов фільм Вана Сяошуая "Червона амнезія" (2014), трилер, який має усі переваги й елементи кращого китайського кіно.

Ім'я режисера Чжана Юаня також безпосередньо пов'язано з "шостою генерацією", і, як зазначає С. Анашкін, він є визнаним лідером і вважається дисидентом кінематографу КНР. З початку 90-х він знімає "незалежне кіно" – про матерів-одиначок, панків, геїв, алкоголіків... Щоправда, репресій, які могли зламати Чжану Юаню кар'єру, не було" [2]. На відміну від Цзяна Веня, якому після фільму "Дияволи на порозі" 5 років забороняли знімати.

У фільмі "Маленькі червоні квіти" (2006) йдеться про дітей від 3-х до 6 років та дитячий садок, де вони перебувають. Режисер підкреслив нівеляцію індивідуальності та колективістську систему виховання, яка ще зберігається у КНР. У 2012 році Чжан Юань зняв кінодраму "Пекінські фільми".

Якщо спробувати прослідкувати особливості процесу розвитку китайського кінематографу, то варто зазначити кардинальні зміни, що настали у мистецтві кіно останніми десятиліттями. Позбувшись обмежень, що їх накладала політика Мао Цзедуна на китайське мистецтво ХХ століття у цілому та на кінематограф зокрема, митці отримали можливість більш вільного та розмаїтого висловлення як за змістом власних творів, так і за формою.

Хочемо долучити міркування щодо особливостей китайського кіно. Як зазначає у дипломній роботі "Взаємовпливи європейської та азійської зображувальних традицій на прикладах знакових фільмів останніх років" випусниця операторського відділення МШК Тетяна Колядко: "Хоча кінематограф Китаю з візуальної точки зору використовує ті ж структурні побудови, що і кіно у всьому світі, можна виокремити особливості зображувальних стратегій саме китайських кінострічок. У першу чергу – це переосмислення європейської та американської традиції вбік посилення естетизації кадру і "концентрації" драматургічного змісту, закладеного у тому чи іншому зображувальному рішенні. Утім, з огляду на композицію та монтаж більшість візуальних стратегій китайських кінематографістів опирається на універсальні всесвітні принципи, вони переробляють, деталізують та посилюють їх протягом кількох десятиліть розвитку кіно Китаю.

Наприклад, китайські фільми мають довші за продовженістю плани, ніж аналітичні монтажні склейки з рухом та збільшенням, також порівняно статична камера – теж характерна ознака китайського кіно. Підкреслимо, що китайський стиль формувався під впливом традиційного живопису сувоїв, отже, кадр у китайському кіно є розтягнутий, зумисно "порожній" й тому менш "антропоморфний" та більш поетичний" [5].

Таким чином, якщо "п'ята генерація" кінорежисерів Китаю спочатку прагнула передати події та трагедії ча-

сів Культурної революції, то з плином часу вони перейшли до інших тем та жанрів. Режисери "шостої генерації" звернулися до соціальних проблем, місцем дії у їхніх стрічках є невідомий Китай – невеличкі поселення або міста, а сюжети мають відношення до молоді, психологічних проблеми перехідного періоду реформ, розгубленості маленької людини перед державною машиною та глобальними змінами. Їх цікавить повсякденна реальність китайського міського життя, соціуму, проблеми, які взаємопов'язані з швидкою модернізацією та розширенням суспільства.

Також варто додати, що специфікою візуального ряду китайських кінострічок є прагнення естетизації кадру і концентрації драматургічного змісту, закладеного у тому чи іншому зображувальному елементі.

Сучасний світ прагне бути світом без кордонів, принаймні прогресивна частина людства. Без сумніву, такі тенденції не можуть пройти непоміченими для розвитку культури, котра поступово стає універсальною, уніфікованою, і дедалі складніше визначити специфічні риси мистецтва кожної країни окремо. Звісно, це у значній мірі стосується і Кореї.

У дисертації В. М. Маркова "Мистецтво Республіки Корея другої половини ХХ століття" (М., 2003 р.) йдеться про шлях Кореї у ХХ столітті, яка звільняється від 35-річної колоніальної залежності у 1945-му, створює нову державу у 1948-му, переживає громадянську війну у 1950–1953 роках та квітневу революцію у 1960-му, здійснює прорив до нових технологій у 1970–1990-х, успішно модернізуючи життя та переробляючи досягнення й практичний досвід світової художньої культури. Коли країна вийшла на шлях модернізації та кардинальної зміни устрою суспільства, практично єдиним ресурсом, що його мала молода республіка, були люди – працелюбні, дисципліновані, звичні до важких умов та водночас – допитливі й жадібні до знань й, найголовніше, здатні спиратися на власні духовні традиції.

У дусі новаторських течій мистецтва працюють художники Нам Гван, Лі Санпом, Пен Квансік, Пак Сутин, Ю Єнгук, Лі Джунсон. Західні впливи виявлялися в абстрактному імпресіонізмі (інформель), шляхом якого пройшли Кім Хвангі, Пак Нехьон, Пак Субо, Кім Чхонйоль. Митці Со Чжонсан, Сін Чженам, Лі Суннам працюють у найрізноманітніших напрямках, від дадаїзму до гіперреалізму.

Представники корейського сучасного мистецтва скульптури – Кім Гьонсин, Кім Йонхак, Чон Санбом, Квон Чжінгю, Мун Сін, Чхе Чжонтхе, Хан Егю, Пак Чунбе, Чхон Гівон, Кім Чойон, Пак Сувон, Сон Ільсан, Ян Йонбан, Лім Чонбе. Загальні тенденції у корейській сучасній скульптурі, на думку В. Маркова, такі: переоцінка нових форм відповідно до національного духу, духовність змісту твору та традиційні архетипи, створення нових форм, що виникають у процесі синтезу західної та східної скульптури.

Синтезують національні риси та європейський живопис Кім Гічхан, Пак Нехьон. Знайдено місце і для традиційних мистецьких шкіл: живопис сансухва (гори – води), хвачжохва (квіти – птахи), жанр портрета, а також живописна методика хва (простий малюнок) та муніхва (розмиви тушшю) продовжують існування у сучасному мистецтві Південної Кореї.

Загальні тенденції розвитку корейського живопису, на думку В. Маркова, такі: орієнтація на західні школи живопису, пов'язані з новаторськими течіями, орієнтація на розвиток традиційних методів, інтеграція західної та східної шкіл.

Представлені у корейському мистецтві новітні види сучасної творчості: інсталяції, енвайронмент, перформінг,

відеоарт, віртуальне мистецтво. В інсталяції та відеоарті пропонують власний погляд на світ Хан Йончжин, Лі Сунтек, Чхе Чжеун, Кан Ікчун, Чхон Сучон. Варто додати, що ставлення до природи у корейського народу надзвичайно шанобливе, тому нові види мистецтва, що опановують простір, виникають і користуються популярністю. Це згаданий вже енвайронмент та геореалізм.

Популярним у Кореї є Пек Намчжун, засновник відео мистецтва. Неординарний майстер, що вдало синтезує традиції східного мислення та високотехнологічні досягнення електроніки у своїй творчості, відомий і за межами Кореї. Загалом, арт-відео, цифровим технологіям, віртуальному світові як важливим гілкам сучасного мистецтва належить важлива роль у розвитку корейського мистецтва у цілому.

Спогади про насилля та знущання над корейськими жінками під час японської окупації викликають у багатьох митців бажання висловити своє невдоволення та біль, що травмує душу. Більш того, зростає кількість витворів мистецтва, створених саме жінками. Таким чином з'являється мистецька течія WOMAD, що підкреслює більшу мобільність жінки та вільне висловлення її внутрішнього світу. Корейська сучасна дівчина відрізняється від дівчат попередніх поколінь – освіта та певна внутрішня свобода надає більше можливостей для самореалізації, і у мистецтві відбивається ця тенденція.

Корейське мистецтво сучасності доводить, що науково-технічна революція та домінуюча авангардна складова масової культури у цілому не можуть витіснити остаточно традиційну художню творчість. Також важливою для сучасних корейських митців та публіки є активація цілісного світобачення з його доаналітичним образним сприйняттям дійсності, здатністю споглядання як важливої форми духовної діяльності. Так, корейський маляр Лі Кванха поєднує геометричну абстракцію та класичне корейське мистецтво, синтезуючи абстрактну конструкцію та фактурність живопису у дусі традиційного для кераміки рельєфного ліплення або відповідної символіки – журавель, гори, квітка лотосу, бамбук або качка-мандаринка як символ кохання.

Корейський митець Джі Йонгхо створює зображення фантастичних та реальних тварин зі шматочків автомобільних шин. Він розробив унікальну техніку, яка дозволяє так природно передавати рух. Виставки його відбуваються з 2004 року, а вчився він у Сеулі та Нью-Йорку. Свої роботи він зве "мутантами", пояснюючи, що гума виробляється з природного соку рослин (каучуку) білого кольору, а у процесі виробництва колір змінюється на чорний. Його ж творчість дозволяє мутацію убик прекрасного. Метою робіт Джі Йонгхо було прагнення привернути увагу суспільства до надмірного захоплення геною інженерією та погіршення екології, але зацікавилися його творчістю якраз компанії – виробники автошин у якості нестандартної реклами. Скажімо, його гумову акулу на аукціоні було продано за 145 000 \$.

Вражаючими для глядача є скульптури південнокорейського митця Чоя Ксоанга, що їх створено з полімерної глини, яка дозволяє передати обличчя або частини тіла людини із жахаючою схожістю. Найвідомішим є цикл, який помилково у російськомовній критиці потрачували як відтворення проблем населення Північної Кореї. Кожна зі скульптур є гіперреалістичною версією людини, у якої або тільки очі є на обличчі, або тільки рот чи вуха, або перебільшено великі руки. Насправді митець назвав цю серію "Аспергер", як існуючий та описаний педіатром Гансом Аспергером синдром у дітей, що виявляється у порушенні розвитку соціальної взаємодії та стереотипному репертуарі зацікавленостей та занять. Так скульптор вирішив передати за допомогою

мистецтва обмеженість деяких представників людства, що не обов'язково викликана синдромом.

Південнокорейський мистецтвознавець Гі Сонхе зазначив, що хоча робота Чоя викликає наше захоплення з його надзвичайно реалістичною манерою, вона іноді може здаватися песимістичною, тому що певні аспекти нашого життя і часу продемонстровано за допомогою патологічних характеристик. Але мистецтво Чоя змушує нас уважніше подивитися на нас самих та оточуючий світ.

У Південній Кореї створено парк Love-land, де з 2002 р. випускники Сеульського університету пропонують власні скульптури на тему сексуальності, хоча це і є явищем, суперечливим для традицій, тому до 18 років відвідини парку заборонені, а старшим відвідувачам дозволено знаходитися на його території вдень 40 хвилин, а ввечері – 50 хвилин.

У статті "Корейське сучасне мистецтво у світі" професор університету у Андонзі, арт-критик Сео Сонг зазначає: "Участь Кореї у мистецьких виставках неухильно зростає. Хоча жодна країна не може повністю звільнитися від наслідків глобальної економічної кризи, корейські художники демонструють гарні результати в художніх виставках по всьому світу. У 2010 році 24 вітчизняних галереї взяли участь у 10 зарубіжних художніх виставках, показавши світові прогрес у корейському сучасному мистецтві. Корейський міжнародний арт-ярмарок (КМФР) відбувся у Сеулі, претендуючи на провідні позиції в Азії аналогічно таким заходам в Мельбурні, Гонконзі, Шанхаї, Тайбеї та Сингапурі. Збір матеріалів, які розкидані по всьому світу, є вражаючим досягненням, їх було занесено у цифрову базу даних, яка дає уявлення про корейських митців, що беруть участь у зарубіжних виставках. Подібно до того, як країна здивувала світ рівнем її інформаційних технологій, Корея дивує ще і значним прогресом у мистецтві. Але це моє переконання, що корейське мистецтво ще недооцінюється в порівнянні з мистецтвом сусідніх країн, в основному за рахунок відсутності інформації. Корейське мистецтво має потенціал, щоб рости набагато вище на міжнародній арені" [16].

Отже, можна відзначити, що корейське сучасне мистецтво є вельми розмаїтим як за формою, так і за сенсом, що його бере до уваги митець, працюючи над тим чи іншим твором.

Велику увагу приділяють сучасні митці синтезу новаторських течій та орієнтації на розвиток традиційних методів, фактично демонструючи інтеграцію західної та східної шкіл. Дивуючи світ науково-технічним прогресом та неперевершеними прикладами розвитку будівництва машин й електронних пристроїв, корейське сучасне мистецтво дає високотехнологічним досягненням електроніки значний масштаб. Загалом, як уже зазначалося, арт-відео, цифровим технологіям та віртуальному світові як важливим гілкам сучасного мистецтва належить важлива роль у розвитку корейського мистецтва у цілому.

Корейське мистецтво сучасності доводить, що науково-технічна революція та домінуюча авангардна складова масової культури у цілому не можуть витіснити остаточно традиційну художню творчість. Якщо більшість мистецьких творів сучасності прагнуть підкреслити власну неприналежність до певної країни або народу, маючи на меті виявити загальнолюдські ідеї та програми, безперечно, є митці, які зумисно підкреслюють власну причетність до культури країни, де народилися. Одною з характерних рис сучасного корейського мистецтва є демонстрація у творчості приналежності до культури рідної країни. Перш за все, це вплив традицій конфуціанства, буддизму разом з болючими спогадами війни та довготривалої колонізації Японією. Можна від-

значити простоту, впорядкованість, гармонію кольорів та форм як невід'ємні риси корейського сучасного мистецтва, але сьогодні додає виявлення індивідуальності митця, що полягає у нестандартних мистецьких формах. Прагнення перейти від традиційно-умоглядного, споглядального сприйняття глядачем арт-об'єкта до емоційного впливу можна також зазначити як новітню рису корейського пластичного мистецтва.

Мистецтво Північної Кореї, у свою чергу, має певні відмінності від розглянутого вище південнокорейського. Протягом правління Кім Ир Сена на Півночі живопис був дозволений тільки у соціалістично-реалістичному дусі, також активно розвивався друк пропагандистських плакатів. Свого часу Кім Ир Сен у патріотичному маніфесті "Три хартії об'єднання Батьківщини" затаврував усе західне мистецтво разом із радянським. Принципи, що їх беруть до уваги сучасні митці Північної Кореї, мало чим відрізняються від попереднього часу.

Для подальшого розвитку видів та жанрів північнокорейського мистецтва було створено творче об'єднання "Мансуде" – фактично великий завод для виробництва мистецьких творів, який розташовано на величезній території у Пхеньяні. Праця митців ґрунтується на принципі колективізму: цех вишивальниць картин (у якому працюють 170 майстринь), цех корейського живопису (скоріше, графіки), цех монументального живопису, мозаїки, олійного живопису тощо. Талановитих творчих осіб для "заводу мистецтв" відбирають за допомогою спеціальної комісії, яка складається із заслужених та народних діячів мистецтв КНДР.

Через замкненість системи, характерної для Північної Кореї у цілому, характеризувати тенденції мистецтва доволі важко. Завдяки статтям російських мистецтвознавців та їхнім фото корейських мистецьких творів, що їх було демонстровано на виставці під назвою "І під льодом тече вода" у Москві у 2012 році, можна зробити певні висновки. Технічна досконалість творів – як вишитих картин, так і намальованих – вражає, тематика – краєвиди Північної Кореї, квіти та традиційна для соц-реалізму доби Радянського Союзу.

Як свого часу для Радянського Союзу, так і для Північної Кореї найважливішим з мистецтв є мистецтво кіно. Тенденції абсолютно відповідні – пропаганда культури особи керманіча й героїчна боротьба корейського народу за комуністичні ідеали та щасливе майбутнє, яке не настає уже для кількох поколінь.

Нагадаємо, що режисеру-документалісту Віталію Манському було дозволено зняти кінострічку на території Північної Кореї. Назва кінофільму – "У променях сонця", 2016 рік.

Традиційна культура Кореї формувалася під впливом трьох віровчень. Конфуціанство надало чіткий моральний кодекс, розумну регламентацію поведінки, буддизм – шанс стражденим пережити містичний досвід – сьогочасна відповідь на метафізичні пошуки індивіда. Шаманізм – сукупність спонтанних технік екстазу – взяв посередництво у контакт з темним боком реальності, мав справу із практичною магією, з ірраціональними духами підсвідомості. Безперечно, еволюція від традиції до сучасності характеризується у кіномистецтві Кореї певними новаторськими тенденціями.

Велика кількість кінострічок, що знімаються у Кореї, фактично поділяється на два напрямки – кіно для жінок (мелодрами) й для чоловіків (пригодницьке). У відсотковому співвідношенні гостросюжетні та жалісні кінофільми змінювали позиції – залежно від еволюції смаків, соціальних змін та вікового складу глядацької аудиторії. Чоловіче кіно на перетині тисячоліть стає скоріш призначеним для підлітків, жіноче – орієнтоване на дівчат,

які ще не узяли шлюб. Мелодрама для старших дам оперувала перипетіями родинних стосунків, але протягом часу аудиторія стає молодшою, тому цей жанр трансформується у романтичну комедію про кохання у юнацькому віці. Цікаво, що сучасні молоді дівчата у Кореї вирізняються рисами, непритаманними їхнім старшим співвітчизницям.

Процес тісного знайомства з корейськими, китайськими та японськими кінострічками викликає роздуми про серйозні розбіжності в етнічному психотипі далекосхідних народів. Відчутна несхожість еталонних характерів. Як зазначає у статті "Насильство як спосіб комунікації. Сучасне корейське кіно" [1] С. Анашкін: "У Китаї ядро узагальненого образу – хоч селянина, хоч чиновника або торговця – формують цінності виваженого прагматизму. Герой японського кіно – персонаж, що опирається усіляким негараздам. Йому властиві підліткові, по суті, програми – орієнтація на піднесений лицарський романтизм, і як наслідок, – естетизація абстрактного героїзму, суїцидальних ігор, мазохістська насолода стражданням та власною приреченістю.

У південнокорейських картинах культ маскулітності висловлено набагато слабше, суб'єктом активної дії часто є персонаж жіночої статі – мати або дружина героя. Жінки і зав'язують, і розривають фабульні вузли. Чоловіки ж підсвідомо чекають від них вольових рішень та доленосних вчинків. Самопожертва – прагматична, зачарування смертю чуже корейцям. Якщо герой кінострічки змушений вдаватися до самопожертви, він робить це в ім'я реальної мети або людини, уникаючи прославляння моральних абстракцій".

Архетип позитивної героїні корейський кінематограф запозичив з анонімного твору – "Повісті про вірну Чхун Хян" (датується XIX століттям) і численних її фольклорних перероблень. У сюжеті бере гору конфуціанський ідеал доброчесної жінки, кохання якої виявляється у відданому та беззастерезному служінні обраному чоловікові. Та у 60-х роках кінострічки стають іншими по відношенню до характеристик головної героїні. Після війни багатьом жінкам треба було самотужки – удовицям або солдатським матерям-одиначкам – заробляти на життя та годувати дітей. Емансипація йшла всупереч патріархальним моральним установам, тому у корейському кіно цей соціальний феномен інтерпретувався різним чином: образ незалежної жінки набував то позитивних, то негативних характеристик.

"Тип розпався на два амплуа, і обидва вони не зникли з екрану й у наші дні. Тепер мало кого дивують вільні стосунки або громадянський шлюб. Жінка у новому корейському кіно є у двох іпостасях – як об'єкт жадання для представників протилежної статі і як активно діючий суб'єкт, що самостійно визначає власну лінію поведінки... Особливості фільмів останнього десятиліття – в актуалізації декадентського міфу про фатальну жіночність... Вірогідно, у феміністській концепції героїнь відбилися далекі відголоски архаїчних практик екстазу. Відомо, що у корейському шаманстві завжди домінувала слабка стать. Сильні духи вселяються саме у жінок", – зазначає С. Анашкін у статті "Насильство як спосіб комунікації. Сучасне корейське кіно" [1].

Треба зауважити, що для сучасного жіноцтва у Кореї відкрилися нові можливості і слабка стать навіть бере реванш – час від часу у пресі з'являються відомості про випадки побиття чоловіків жінками. С. Анашкін вважає, що це є певною сублімацією для жінок, які у давні часи могли знущатися над підлеглими – служницями, конкубінами тощо. Саме про такі події йдеться у костюмній драмі Ім Квон Тхека "Сурогатна мати" (1987).

Кіно для чоловічої глядацької аудиторії також знало змін останніми роками. Якщо раніше у кінострічках корейських митців віталася у першу чергу підкреслена брутальність, то зараз на часі синтез сентиментальності та суворості у таких жанрах, як гангстерські драми і навіть фільми жажів.

Змінюються пріоритети морального вибору, характерні для героїв гангстерських фільмів: якщо у 60-х роках злочинна група виглядала єдиною родиною, то у 90-х та пізніше ця група схожа на тоталітарну корпорацію. Очільник її – людина егоцентрична, прагне всеохоплюючої влади та грошей, і у протистоянні з ним вступає одинак-месник, для якого право особистого вибору, людська гідність, протистояння зі злом стають пріоритетними ("Гркота та солодкість життя", 2005, режисер Кім Чіун, або "Брудний карнавал", 2006, режисер Ю Ха).

Сплески агресії – на думку С. Анашкіна – вагомий елемент кіно пригодницьких жанрів, яке знімається у Кореї останнє десятиліття. Насильство інтегровано у концепт фільмів активної дії. Такими можуть бути локальні переробки американських вестернів, давніх легенд про непереможних воїнів, комедії про кримінальні події, бандитські драми, кінострічки про фантастичні події: катастрофи, вторгнення чужорідних істот тощо.

"Тип амбівалентних героїв – гарні хлопці з руками у крові – позначився у ранніх кінострічках Кім Кідука. Як самоук, режисер вибудовував власний творчий імідж. Фабули його фільмів ("Крокодил", "Острів", "Поганий хлопцев") базувалися на сюжетних схемах кримінальної драми, а центральними персонажами були бандити й жінки легкої поведінки... Та Кім Кідук наділяв маргіналів позитивними характеристиками – силою почуття, вмінням кохати обранця щиро й віддано. Парадокс полягав у тому, що засобом для виявлення чистих емоцій ставали акти насильства... Інколи герої спрямовували агресію на самих себе – різали плоть, трансформуючи душевні страждання у фізичні" [1].

Варто додати, що тема каліцтва й насильства як засобу знайти власний шлях для героїв кінофільмів Кім Кідука не преривається й дотепер. Так, у стрічці "Пієта" (2012) сюжет сформовано саме довкола фізичного насильства. Зазначимо, щасливим виключенням у фільмографії режисера є кінострічка "Порожній будинок, або Ключка №3" (2004). Це неймовірно романтичне, практично німе кіно із сюрреалістичною атмосферою. І, безперечно, неочікуваним для глядачів став фільм-сповідь Кім Кідука "Аріран" (2011).

Трагедія Кореї, розділеної навпіл, не може не хвилювати кіномитців. Якщо у попередні десятиріччя у південнокорейському кінематографі культивували образ ворога-північнокорейця (шпигун, убивця тощо), то у 90-х роках відбулася певна трансформація. Жителі Північної Кореї перетворилися на молодших нерозумних братів. Так, у фільмах "Дикі звірі" Кім Кідука, "Корейський півострів" Кан Усока з'являються представники Північної Кореї, яких не презентують запеклими ворогами.

У передмові американського професора Адама Хартцела до книги Хіанджін Лі "Сучасне корейське кіно – ідентичність, культура, політика" йдеться, поміж іншим, і про сучасний стан речей у кінематографі Північної та Південної Кореї. Для наочності беруться до прикладу дві кінострічки південнокорейських режисерів – "Ширі" Кан Джегю та "JSA" Пан Чханука. Якщо перший фільм присвячений боротьбі південнокорейських сил безпеки із бойовиками з Північної Кореї, які мають здійснити терористичну операцію, то другий фільм дає картину вірогідного глобального конфлікту між обома Кореями через постріли в Об'єднаній зоні безпеки.

Ось що зазначає Адам Хартцел: «"Ширі" (1999) був фільмом у стилі американських блокбастерів, опираючись на конфлікт у Південній та Північній Кореї. Наступного року вийшов фільм "JSA (Об'єднана зона безпеки)" (2000), присвячений тій самій темі, і обидві кінострічки мали величезний касовий успіх... Лі завершує свою книгу, повторюючи розбіжності у зображенні життя між двома Кореями, але дає послання на конфуціанські цінності, які можуть посприяти нівелюванню конфлікту у майбутньому» [14].

У статті І. Сукманова "Математичний імпресіонізм" йдеться про деякі тенденції у сучасному корейському кінематографі. На думку автора статті, фільми корейського кінорежисера Хон Сансу гранично прості і прозорі, й водночас їхня «"формалістична" одноманітність виявляє чуттєвість, що дає невимовну насолоду глядачеві. Задоволення здебільшого раціональне та умовне – ви насолоджуєтесь простим відпрацьованим прийомом, за допомогою якого автор збуджує у Вас зацікавленість банальностями повсякденного життя» [13]. Хон Сансу не експортує східну екзотику, до певного часу його твори були у затишку кінострічок Вонга Карвая. Прекрасним прикладом сучасного корейського кіно є його фільм "Ха-ха-ха" (2010).

Кан Усук – корейський Спілберг, а його кінострічка "Сільмідо" нагадує "Врятувати рядового Райана" або, скоріше, "Брудну дюжину".

Пак Чанвук – один з найвідоміших режисерів Кореї. "Олдбой" (2003), "Співчуття пану Помста" (2002) та "Співчуття пані Помста" (2004) – трилогія про помсту, де всі бажають помститися один одному.

Пон Чжунхо – корейський режисер, автор блокбастеру "Господар", який мав великий успіх на батьківщині та за її межами. "Спогади про вбивство" (2003) – детективний трилер, який вважають кращим після "Олдбоя".

Кім Чжіун почав з чорної комедії "Тиха родина". Останній фільм – трилер "Я бачив диявола". "Історія двох сестер" (2003) – фільм жаків, створений на кшталт складної та вражаючої конструкції, яка примушує глядача добряче працювати мізками під час перегляду.

Лі Чжунік спеціалізується на історичних картинах, екзотичну середньовічну візуальність використовує у дусі місцевого класика Ім Квон Тхека. "Король та Блазень" (2005) – найкасовіший фільм, історія XV ст. про комедіанта, у якого закохується король.

На Хонджин – послідовник старших режисерів, які зняли "Олдбой" і "Спогади про вбивство" та на початку 2000-х вважалися "ною хвилею". На сьогодні Пак і Пон – метри-класики. На Хонджин зняв фільми "Переслідувач" (2008) – кримінальний сюжет про пошуки маніяка, та "Жовте море".

Лі Чхандон знімає складні для пересічного глядача фільми про людей у боротьбі зі зовнішніми обставинами та внутрішніми фрустраціями. Такою є стрічка "Поезія" (2010). Лі Чхандон отримав прекрасну освіту й два роки був міністром культури. За його каденції було збережено квоту на імпорتنі фільми у прокаті, яка була встановлена за 30 років до того. На сьогодні квоту скасували, але на індустрію корейського кіно це не вплинуло.

Юн Чжон Бін. Його кінострічка "Гангстер без імені" (2012) створена нібито про мафію. Уважний глядач помітить у фільмі цитати зі стрічок Скорсезе і Копполи, але автор, якому ще 33 роки, зняв стрічку не про осіб, не про мафію, а про те, як нездара, користуючись складними людськими стосунками, робить кар'єру у кримінальному суспільстві.

Корейські дорами – загальна назва для телевізійних серіалів корейською мовою. Їх відокремлюють від американських телевізійних шоу та мильних опер, оскільки

вони мають ряд відмінностей. Сьогодні дорами популярні не лише в Кореї, а й у усьому світі.

Корейські телесеріали знімають, користуючись сценаріями з різноманітною тематикою та форматами. Зазвичай у корейській драмі йдеться про кохання, стосунки батьків та дітей або і про те, і про інше одразу. Корейські телесеріали інколи перебільшують та занадто драматизують сюжет, що, безсумнівно, і надає їм своєрідного "шарму", оскільки так виявлено важливу рису менталітету корейців – в корейському суспільстві страждання є важливою частиною життя, адже історично корейці пережили безліч труднощів.

Телесеріали на історичну тематику розповідають про події при королівському дворі або дворянство, де шляхетні та непохитні чоловіки стають жертвами всесильного кохання, але бути із коханими вони не можуть через соціальні причини. Кохання "бідної" та "багатого" чи "аристократа" та "селянки" (або навпаки) досить популярне у корейських дорамах; як правило, чим більше страждання у телесеріалі, тим більше глядачів він приваблює.

Інші ж телесеріали розповідають про сучасність, але що цікаво, колізії залишаються ті самі – нерозділене кохання, суворі батьки і неслухняні діти тощо, змінюється лише час оповіді. При цьому прихильники цих серіалів – молоді люди.

У корейській сучасній культурі серіали є важливою складовою з кількох причин. По-перше, враховуючи їх популярність, кіноіндустрія є прибутковою та щедро фінансується корейським урядом. По-друге, корейці – досить патріотична нація, тому власні серіали вони просто обожають; по-третє, серіали власного виробництва чи не найкраще відображають особливості культури, поведінки, сприйняття кохання. Оскільки чимало американських телешоу заперечують культурні рамки виховання корейців – тому корейські серіали так популярні серед корейців будь-якого віку; і, нарешті, серіали показують сучасні тенденції життя корейців, все, що турбує націю чи викликає захоплення, – з'явиться у корейській драмі. Це стосується і моди, стилю – актори є ідеалом краси для корейців.

Отже, можемо зазначити, що сучасне корейське кіно поділяється на два напрями: кіно для жінок – мелодрами, й для чоловіків – пригодницьке. На сьогодні пригодницький жанр орієнтований переважно на підлітків, а жанр мелодрами трансформувався з проблем, цікавих жіноцтву середнього покоління, в бік молодіжної аудиторії, тому скоріше наблизився до романтичної комедії.

Творчість кінорежисерів, таких як Кім Кідук, відкриває глядачеві складність та неоднозначність вчинків і характерів героїв, відверті сцени, каліцтво й насильство, якими сповнені його кінострічки, шокують. Та метою режисера є прагнення відшукати найпотемніші куточки людської душі і через виразні візуальні образи виявити таємниці людського буття.

Трагедія Кореї, розділеної навпіл, не може не хвилювати кіномитців, останніми роками відбулися зміни південнокорейської позиції у виявленні ставлення до жителів Північної Кореї. Якщо у попередні десятиріччя у південнокорейському кінематографі культивували образ ворога: північнокореєць міг бути або шпигуном, або вбивцею, то тепер жителі Північної Кореї сприймаються й презентуються у кінострічках інакше, не уособлюючи виключно негативні риси.

У корейській сучасній культурі серіали-дорами є важливою складовою, яка відбиває характерні риси телеаудиторії, такої як ставлення до традиційної спадщини, особливості стосунків – як у родині, так і у соціумі. Дорами надзвичайно популярні як у Кореї, так і за її межами, існують як історичні, так і сучасні теми та

сюжети, розмаїття яких задовольняє смаки представників будь-якого віку.

Сучасне пластичне мистецтво Японії посідає почесне місце серед азійських країн, чия культура цікавить шанувальників у інших країнах світу. Так, наприклад, Литко Ікемура, яка понад 20 років живе у Німеччині, поєднує у творчості японські традиції та європейський мистецький космос, висловлює мистецьку позицію у питанні про співвідношення людини і природи.

Метр сучасного японського авангарду Шьодзьо Шімамото є представником творчої групи "Гутай", яка у 50-х роках ХХ століття змінювала мистецтво власної країни, долучаючи нові виявлення і форми, зокрема "happening" та "action painting", де важливий не кінцевий результат, а процес творення. Музей сучасного мистецтва у Лос-Анджелесі після грандіозної виставки визнав Шімамото одним з найвидатніших митців ХХ століття, разом з Джексоном Поллоком, Луціо Фонтана та Джоном Кейджем.

Шімамото працював разом з Йоко Оно, Девідом Боуї, а тепер у співпраці з конструктором атомної бомби, що її було кинуте на Хіросіму у 1945 році, Бенном Портером працює над творенням живої картини. Вона буде формуватися протягом 100 років – один приватний порт у Японії подарував їм місце та встановив підйомний кран, з якого раз на рік художник та конструктор скидають бомби з фарбою. "Через сто років ми отримаємо величезну картину-символ, картину-метафору, картину-пам'ять", – зазначає Сімамото.

Термін "Superflat" винайшов японський митець Такаші Муракамі для пояснення нової візуальної мови, що нею наразі активно користуються молоді художники на чолі з ним. Він вважає, що для реалії японського малюнка й живопису важливим є відчуття площини, на відміну від західного мистецтва. Муракамі працює як художник, скульптор та дизайнер, створюючи різноманітні версії техно-кічу та користуючись зображеннями елементів персонажів манга та аніме. Щоправда, трагедія на Фукусимі не залишила Такаші Муракамі байдужим – він узявся за цикл "Архати", глибина і дидактика якого легко сприймаються через яскраве колористичне й незвичне лінійне рішення.

Серед учнів вищезгаданого митця варто відзначити Казукі Умезаву, котрий створює цифрову візуалізацію аніме-персонажів, користуючись різнофактурними зображеннями. Надзвичайно розмаїті твори художника вражають сяючою абстракцією та відображенням предметного світу.

У різних техніках, практиках та напрямках сучасного мистецтва працюють Кохей Сано, Масаші Хаттори, Мотохіро Хонда, Коудзі Моріоко, Йошінорі Андо, Ю Ханабуша, Томоко Мікамі, Наояя Тераяма, Такахіро Ішії та багато інших талановитих митців.

Мотохіро Одані – скульптор, матеріалом для власних робіт обрав сталь, армований пластик та парафін. У його скульптурах, фото- і відеотворах змішано людину, тварину й футуристичну анатомію. Пошуки фізичної та духовної досконалості, межі реальності та міфології надають концептуальним творам Мотохіро Одані скрупульозності й водночас відчуття руху. Автор скульптур зазначає, що прагне передати у статичних скульптурах динаміку, швидкість та перевтілення, надихаючись творчістю Умберто Боччони.

Авангардна японська мисткиня Яйой Кусама народилася у 1929 році, але її вік не стає на заваді у створенні об'єктів сучасного мистецтва. Її твори широкі, домі та популярні як у Японії, так і поза її межами. Головним мотивом є малюнки "у горошок", якими вкрито інсталяції, колажі, картини й незвичні скульптури Яйой

Кусами. Різнокольоровий "горошок" став візитівкою японської мисткині.

Японський художник Теппеї Канеодзі здатний перетворити банальний вжитковий предмет на твір мистецтва. Його скульптури та інсталяції – це художні еклектичні структури найрізноманітніших і химерних форм, які складаються зі звичайних предметів повсякденного використання – іграшок, пластикових пляшок, карт, ножиць, гілок, дерев'яних виробів, посуду, журнальних вирізок. Найчастіше автор користується технікою колажу. Це дає можливість підкреслювати різнофактурними матеріалами виразність певної форми, що її задумав митець.

Відома японська художниця Тіхару Сіота створює незвичні інсталяції, обов'язковою складовою яких є використані нитки, через що її роботи нагадують павутиння. Одна з її робіт зветься "Ключ, для якого було потрібно 50 000 ключів, сотні мотків червоної пряжі і два старі човни". Художній задум полягає в тому, щоб в черговий раз нагадати людям про зв'язок усього суцього, про непередбачувані переплетення людських долі і про важливість спогадів, які зберігаються в серці кожного. "Працюючи над проектом, мисткиня розмірковувала і про власне життя, спогади чужих людей перетиналися з історіями її власного. Вона сподівається, що такі ж почуття будуть у глядачів, які побачать цю інсталяцію" [10].

Можемо зазначити, що японське пластичне мистецтво поєднує автохтонні традиції та європейські мистецькі принципи. Значну увагу приділяють митці питанням співвідношення природи і людини, що відображено у творчості прихильників синтезу японських традицій та західного розмаїття форм. Неабияку увагу приділяють сучасні митці Японії новітнім технологіям – відеоарту, 3D-живопису, інтерактивним інсталяціям та інсталяціям-гібридам.

Споглядальність японського кіно, де акцент зроблено на візуальний ряд, а глибинний сенс передається художніми образами, свідчить про природний синтез синтоїзму та майстерності у творчості більшості японських кінорежисерів. Разом із споглядальністю японські режисери велику увагу приділяють тиші – мовчання героїв принципове та змістовне. Це – данина дзен-буддизму, великій Порожнечі, яка є ґрунтом Всесвіту. Також жоден японський фільм не може бути уповні японським за відсутності міфологічних алюзій. Кінематографісти Японії зосереджені на відображенні найдрібніших деталей, мінімум візуальних та інших спецефектів – ось їхнє гасло. Звісно, відомі імена метрів японського кіно Акіри Куросави та Ясуджіро Озу, тому спробуємо визначити певні тенденції у японській кінематографії, починаючи з режисерів "нової хвилі".

Японська "нова хвиля" – рух молодих кінорежисерів, що взяли у 60-х роках ХХ століття за незвичні доти сюжети – проблеми японської молоді, післявоєнна атмосфера гнітючості, критика тодішніх суспільних реалій.

Неабияке значення для подальшого розвитку японського кінематографу з тільки йому притаманними рисами мав розвиток "пінку ейга", жанру еротичного кіно. Появу цього жанру пов'язують з роботою Сатору Кобаяші "Ринок плоті" (1962), але перевершив його фільм Седзуна Сузукі "Брама плоті" (1964). Як зазначає російський кінознавець Іван Денісов, "успіх цього фільму визначив нові шляхи розвитку кіно. Еротизм, який раніше було зведено у японському кіно до мінімуму, став прийнятним, більше – вигідним. У той же час сексуальна відвертість не заважала талановитим режисерам використовувати формат еротичного фільму для власних ідей та знахідок... З плином часу жанр "пінку ейга" з показу оголених красунь та швидких еротичних сцен перетворився на важливу частину

кіноландшафту Японії та допоміг відшліфувати власний професіоналізм режисерам" [8].

Представниками "нової хвилі" у японському кіно є Нагіша Ошіма, Сьохей Імамура, Сузуки Седзун, Масахіро Шінода, Йоджі Ямада, Йосісіге Йошіда.

Седзун Сузукі розвинув власний неповторний сюрреалістичний стиль з елементами "чорної комедії", зняв фільми "Молодість звіра" (1963), "Татуйоване життя" (1965), "Токійський мандрівник" (1966), "Народжений вбивати" (1967).

Сьохей Імамура – автор фільму "Легенда про Нараяму" (1983), дія якого відбувається у XV столітті в одному з японських селищ. Побут і деякі сцени вражають, може, навіть важкі для перегляду. Та основна тема – батьки, яких у певному віці діти несуть на гору Нараяма й лишають там помирати, зачаровує глибинною філософією буддійського ставлення до життя і смерті. Кінострічку "Вугор" (1997) Імамура зняв, продемонструвавши глядачеві синтез символізму й аскези, провадячи головного героя від скоєння тяжкого злочину до прагнення врятувати життя іншій людині. Розмови з єдиною істотою, що нею опікувався герой стрічки – вугрем, – надають можливість прослідкувати еволюцію свідомості людини.

Нагіса Ошіма – один з метрів японської "нової хвилі" – західному глядачеві запам'ятався кінострічкою "Імперія почуття" (1976). Цей фільм прилучає глядача до кохання, яке не має меж ні в чому – ні у стражданні, ні у болю. Фінал, безперечно, вражає пересічного глядача. Додамо, що на фестивалі у Каннах кінострічку довелося демонструвати 13 разів, що є безпрецедентним випадком: такою кількістю глядачів, що прагнули переглянути "Імперію почуття", не міг похвалитися жоден фільм кінофестивалю. Зазначимо, цю кінострічку було знято за реальною історією, яка сталася у Японії у 30-х роках XX століття. Фільм "Щасливого Різдва, містер Лоуренс" (1983) варто віднести до стрічок, обов'язкових до перегляду. Тема – концтабір для військовополонених британців у Японії. Жодної жінки – тільки чоловічий акторський склад. Важкі для перегляду сцени протягом усієї кінострічки, але фінал компенсує глядачеві душевні страждання.

Іще одним представником "нової хвилі" був Масахіро Шінода. Еротика й жорстокість, які присутні у його творчості, режисер вважав виміром людського буття, хоча у 60-х роках японське кіно було багатим на ці дві характерні риси.

Більше уваги режисера привертала давні часи, він знімав фільми про якудзу, самурайські саги. Шедевром є його кінострічка "Самогубство закоханих на острові Небесних сітей" (1969), у якому співіснують прийоми виразності середньовічного лялькового театру (для якого драматург Мондзаемон Тікамацу (XVII–XVIII ст.) писав свою п'єсу) і витонченість можливостей сучасного кіно. Фільм "Списоносець Гондза" (1986) отримав приз на Берлінале за "видатне художнє рішення". Не працює в кінорежисурі з 2003 р.

Йоджі Ямада, кінорежисер "нової хвилі". Відомим Йоджі Ямаду зробив телесеріал "Чоловікові живеться важко" (1969–1995). Головний герой – дивак Тора-сан, завжди готовий прийти на допомогу. Донедавна цей серіал вважався найдовшим в історії світового кінематографу. Знімав картини у жанрі "сьомін-гекі", де реалістично відтворено життя нижчого й середнього прошарку японського суспільства – "Родина" (1970), "Луна далеких гір" (1980). "Самурайська трилогія" (2002–2006) – кіношедеври 70-річного режисера, відзначені новизною та неповторним стилем. На честь Ясуджіро Озу зняв кінострічку "Токійська родина" (2013), римейк шедевра

"Токійська повість" (1951). У 2014 році зняв фільм "Маленький будинок".

Молоді режисери Японії. Мііке Такаші, знаний на Заході, вельми працьовитий митець – на 2008 рік його фільмографія нараховувала 78 кінострічок і телесеріалів, а перший фільм вийшов на екрани у 1993 році. Фільм жахів "Кінопроба" (1999) дає уявлення про обдарування Мііке Такаші – кінострічка спричинила втрату свідомості у деяких кінокритиків під час перегляду. Сюрреалістична природа кінострічки "Театр жахів якудза: Годзу" викликала тепле сприйняття на Каннському фестивалі у 2003 році. Фільм "Харакірі" (2011) про роніна Ханшіро (доба Едо, правління шьогунату Токугава) було знято з використанням 3Д-технологій, це перший фільм 3Д, що було взято на Каннський фестиваль. Останній фільм – "Солом'яний щит" (2015).

Хіроказу Коре-еда – на 2008 рік зняв 5 повнометражних стрічок. Успіх йому принесли "Ніхто не дізнається" (2004) – про родину, де мати залишає напризволяще чотирьох дітей, та "Після життя" (1998) – есхатологічне кіно.

Кохей Огурі. Дебют 1981 року – чорно-біле кіно "Каламутна ріка". Наступною важливою для формування власного стилю режисера стала кінострічка "Каяка заради" (1984) про трагедію кохання молодого корейця до японки та дискримінацію у суспільстві. Фільм підкреслив індивідуальний стиль Огурі з поетикою візуального ряду та вторинністю тексту. Відомим на Заході режисер став після кінострічки "Жало смерті" – екранізації роману Тосіо Сімао (1917–1986). Автор роману відмовив Нагісі Осімі та Масахіро Сіноді в екранізації, але кінострічка Кохей Огурі його вразила, отже, саме йому письменник дав дозвіл на екранізацію. Кінострічка дає тонке й багатоманітне мереживо сюрреалістичних образів та повсякденності, присутніх у романі, інтерпретоване мовою кінематографа. Музика Тошіо Хосакави, японського авангардиста, додала розвитку образній системі кінострічки. У 2015 році Кохей Огурі зняв фільм "Леонардо Фудзіта" про французького графіка й маляра японського походження.

Такеші Кітано. "Ляльки" (2002) – три історії кохання, написані Тікамацу Мондзаемоном для лялькового театру бунраку. Скоріше це живопис, який складається з трьох новел, кожна з них – витвір візуального та сценічного мистецтва. Вражає гра червоної, рожевої та білої квітки, на тлі яких розгортається сюжет фільму. Новели не пов'язані між собою, але всі вони розповідають про кохання.

Японські фільми жахів (джей-хоррор) є унікальним явищем у світовій кіноіндустрії. Вони відрізняються від західних аналогів фокусом на психологічній складовій та поступовим зростанням емоційного тиску. Крім того, велика кількість фільмів створені на основі японського фольклору або ж мають деталі, з ним пов'язані. Тому часто зустрічається тематика привидів та полтергейсту. Оповідання, виголошені перед публікою ("кайдан"), у яких йшлося про привидів, як частина культури сформувалися під час доби Едо.

З того часу як на екрани вийшов японський "Дзвінок", весь світ знає, що азійські фільми жахів лякають сильніше, ніж західні. Однак j-horror задовго до "Дзвінка" став самостійним і абсолютно самобутнім жанром. Багато фільмів зняті на ручну камеру (для ефекту псевдодокументальності), актори західному глядачеві невідомі, бюджети в десятки разів менше тих, що виділяються на римейки японських фільмів жахів в Америці, і все одно японські фільми жахів збивають з пантелику і лякають зовсім не мертвими маленькими дівчатками, а нелогічністю і буденністю надприродного. Наприклад, кінострічка "Клуб самогубців" режисера Сіона Соно (2001) є фільмом-медитацією на гостру для Японії тему

самогубства. Показник щорічних суїцидів у Японії найвищий серед розвинених країн. При цьому далеко не всі вони очевидно мотивовані: хтось вирішує звести рахунки з життям через економічні причини – так звані "еконоциди", хтось через неможливе, нерозділене кохання. У японській культурі самогубство дуже довго було овіяне романтичним флером і вважалося гідним, навіть почесним, виходом зі скрутною ситуації, в сучасній Японії до цього часу є таке поняття, як "інсекідзісацу" – "самогубство внаслідок усвідомлення своєї відповідальності". Проте фільм розповідає про інші самогубства. Що робити, коли красива і весела дівчина раптом стрибає з даху? А коли молода людина, отримавши підвищення на роботі, раптом крокує під поїзд? Адаже рідні і близькі людей, які вчинили самогубство, все життя будуть намагатися знайти причину і відповіді на питання "чому?". Серія смертей проходить по місту, і кожен день все більше набирає обертів. А поліція намагається визначити, чи справді ці всі смерті відбулися через бажання звести з життям рахунки, чи все ж таки хтось за цим стоїть. Режисер картини Сіон Соно з'являється за "Клуб самогубців" після трагічного епізоду в своєму житті: його кращий друг напав на себе руки без жодної видимої причини.

Кінострічка "Прокляття" належить неймовірно плідному на фільми жахів режисеру Такаші Шіміцу. Він зняв не тільки оригінальний фільм "Прокляття" у 2000 році, але і його американський римейк чотири роки по тому. Це як раз той випадок, коли важко однозначно сказати, оригінал краще або американська версія, тому що обидва фільми, і з американськими акторами, і з японськими, вийшли все ж нескінченно страшними.

Вчитель початкової школи з'являється у будинку учня, щоб перевірити, чому хлопчик довго не ходить в школу, учениці старших класів приходять до школи погодувати кроликів у живому куточку... і всі гинуть. Причина – незаспокоєні душі загиблих людей, чия лють обрушується не тільки на кривдника, але і на всіх інших, хто трапляється їм. В японській міфології вони утворюють особливий вид духів – юрей. Юрей злі, здатні вбити і спотворити своїх жертв, а через те, що самі мають фізичне каліцтво, як правило, прикриваються або довгим чорним волоссям, або медичною маскою, або чимось ще. Але у "Проклятті" зло хоча б поводить себе логічно: вони нападають у місцях, де бували за життя. Своїх нещасних жертв ці духи перетворюють в таких же повних сліпої злоби духів, що поширюють прокляття все далі і далі.

Ще один приклад жанру фільмів жахів – "Історії жахів з Токіо", до створення якого прилучилися кілька режисерів. Це – збірка з п'ятнадцяти короткометражок, знятих за сюжетами як традиційних японських кайданів (оповідки про привидів), так і сучасних міських легенд, зібраних по Японії. Сюжети – дивні події, які можуть статися з людиною в звичних для неї обставинах. Зла як такого немає, є дивне, надприродне, незрозуміле. Духів багато, всі вони різні, не обов'язково тільки злі, а, скажімо, примари живуть серед людей. У всіх "Історіях жахів з Токіо" лякає не стільки саме джерело страху, скільки їх повсякденність і псевдодокументальний тон. У кожній короткометражці є інтригуюча недомовленість.

На думку російського кінокритика Олексія Гусєва, у фільмах жахів японських режисерів "...найбільш чітко виявлено ту рису східної свідомості, яка для свідомості західної завжди виглядає особливо незвично – відсутність межі між пристрасною та збоченою, саме це вразило західного глядача під час перегляду "Імперії почуття". Останнім часом ця риса набула для масового глядача особливої привабливості" [7].

Можна зазначити, опираючись на думку Івана Денісова, що сьогодення японського кіно підтримує деякі традиційні риси – прагнення передати емоційно вражаючі за змістом явища, надаючи їм гранично естетичної візуальної форми. Ось що вважає Іван Денісов стосовно кінострічок, відзнятих нещодавно: "Якщо проводити паралелі між "Зізнаннями" та знаменитими японськими фільмами минулого, то перш за все варто згадати "Расьомон" Акіри Куросави (1950), у якому подається одна й та сама історія у трактовці різних учасників, або фільм, який перевернув західні уявлення про японське кіно та підліткову жорстокість – "Королівську битву" Кіндзі Фукусакі (2000). Варто додати, що у кінострічці "Зізнання" йдеться про помсту вчительки двом підліткам, через яких загинула її донька. Витончений візуальний ряд та захоплюючий сюжет – не мета, але засіб донести до глядача нестандартні ідеї автора, від чого трилер про помсту перетворюється на серйозну драму" [9].

Манга та аніме (комікси та мультфільми Японії) займають у сучасній культурі країни значне місце. Такашаші Руміком – одна з авторів манга – є вельми замужньою та популярною жінкою; манга складає чверть усієї друкованої продукції та користується попитом у всіх верствах населення, хоча журнали, що їх друкують, орієнтуються на певну аудиторію, що породжує безліч жанрів та напрямків: від символізму або фотореалізму, від казок до філософії або шкільних підручників. "Історії у картинках" відомі у Японії з давніх-давен; їхньому поширенню сприяла складність та багатомірність писемності, отже, практично одночасно з японською прозою з'явилися перекази в ілюстраціях.

Першим варіантом манга вважають "Веселі картинки з життя тварин", сформовані буддистським священником та маляром Какою (або Тоба) у XII столітті. Це чотири сувої паперу, на яких тушшю зображено послідовність картинок із підписами про людей та тварин. Слово "манга" винайшов художник Кацушіка Хокусай у XIX столітті, означає воно "дивні або веселі картинки, гротески", але сучасні манга формувалися під впливом європейської карикатури та коміксів США, з якими Японія ознайомилася у XX сторіччі. Під час Другої світової війни влада використовувала манга як пропагандистський засіб у мілітаристському дусі, а у післявоєнний час Тажука Осаму своїми роботами зробив революцію у світі манга, відкривши їй шлях як основному напрямку масової культури.

На відміну від багатьох інших країн японська анімація є джерелом натхнення для авторів серіалів, відеокліпів тощо. В аніме можуть бути задіяні персонажі або образи неапонські – ельфи, гноми, – та ніяким чином це не загрожує національній ідентичності. Якщо мультиплікатор прагне створити "суто європейське" або "американське" аніме – йому не вдається позбавитися культури власне японської. Тому художні експерименти не руйнують національну культуру, а доповнюють та збагачують новими прийомами та ідеями.

Значну увагу сучасних японців привертають телевізійні серіали – дорами, які у Японії посідають не менш почесне місце на телебаченні, ніж у Кореї. Серіали, що їх звуть лайф-екшенами, засновані на сюжетах популярних манга, інші ж є самостійними творами із оригінальним сценарієм. Серіал в середньому складається із 10–12 серій по 45 хвилин кожна, до того ж тільки останнім часом почали знімати сіквели та наступні сезони.

Жанрова тематика найрізноманітніша. Звичайно, найбільше серіалів у жанрі "рен'ай" (про кохання), але демонструється також багато якісних трилерів, детективів, дорам про спорт тощо.

Азійський кінематограф, увібравши найкращі риси кіно Європи та США, виробив властиву лише йому естетику, що ґрунтується на особливостях східного світогляду. Як висловився Олександр Геніс, видатний російський літератор та мистецтвознавець: "Радикальна відмінність східної естетики – будь-який художній твір – емоційна ікебана, почуттєвий ієрогліф, імпресіоністська криптограма. Це – зашифрована інструкція до переживання того невербального досвіду, який дозволяє глядачеві або читачеві подолати відстань, час та культурні кордони, щоби увійти у миттєвий контакт. Незнищенна "предметність" кіно – вроджена властивість усієї далекосхідної культури, якій є чужою будь-яка абстракція...

Кіно працює з довербальною, неопосередкованою мовою реальністю. Кадр будується не з "універсальних атомів", таких, як літери нашої мови, а з готових, до речі, не нами створених, об'єктів. Кіно – утилізація вторсировини, воно має справу з матеріалом, що вже був використаний – з речами, краєвидами, людьми. Це означає, що кіно не так перетворює природу, як організує її з метою сконструювати у свідомості глядача те чи інше переживання. Режисер не описує почуття, а викликає їх" [6].

Варто зазначити, що японський кінематограф став відомим західному глядачеві раніше за китайський та південнокорейський й одразу викликав зацікавлення та розуміння відмінного принципу у творчості. Акцент зроблено на візуальний ряд, що дозволяє вивести наперед споглядальність, а глибинний сенс передається художніми образами, характерними для східного мистецтва у цілому. У кінострічках велику увагу приділяють відображенню найдрібніших деталей, певна аскеза укупі з естетизацією кадру є відбитком суто японської риси – мінімалізму як сенсу буття. Міфологічні алюзії супроводжують митців, які працюють у різних жанрах кіно – від аніме до фільмів жавів. Інколи здається, що кінематографісти Японії зосереджені на еротичі й жорстокості, та саме таким вважається багатством митцям вимір людського існування.

Висновок. Сучасні засоби масової комунікації вимагають змін в умовах взаєморозуміння людей та ускладнюють процеси взаємодії у культурологічних процесах. Діалог культур покликаний знаходити нові творчі методи, що відкриває нові обрії для розвитку художнього перетворення сучасного світу й актуалізує формування збалансованої взаємодії Заходу та Сходу, що довго сприймалися як різноспрямовані, але тепер мають виступати як такі, що доповнюють один одного. Тому ми вважаємо за необхідне ознайомитися із особливостями розвитку мистецтва та кінематографу у Китаї, Кореї та Японії як з невід'ємною складовою новаторських тенденцій у світовому масштабі.

Проаналізувавши особливості розвитку сучасного мистецтва та кінематографу у Китаї, Кореї і Японії, можна зауважити, що сучасні культурологічні процеси свідчать про спільність світоглядної свідомості країн Сходу. Сучасне мистецтво шукає нових шляхів та засобів виразності у світовому масштабі, долучаючи до вже відомих перформанс, акціонізм та медіа-мистецтво. Характерною ознакою змін у сучасному мистецтві Китаю, Кореї та Японії є прагнення використати формотворчі парадигми, знані у країнах Заходу, зберігаючи автохтонні джерела творчості. Безперечно, мистецтву кожної вищезначеної країни властиві риси, що характеризують його неповторність та самобутність. Варто підкреслити, що умови й чинники для розвитку сучасного мистецтва у Китаї, Кореї та Японії різняться – Культурна революція та комуністична ідеологія у Китаї, розподіл Кореї на Південну і Північну, поразка у Другій сві-

товій війні та технічний злет у Японії сформували сучасну культуру цих країн.

Кінематограф у Китаї, Кореї та Японії також має як спільні для цих країн, так і відмінні риси. Панестетизм характерний для східноазійського кіно у цілому, а глибокий філософський підтекст притаманний самобутнім та оригінальним кінострічкам, створеним митцями Китаю, Кореї та Японії. Водночас, як вже було зазначено, умови для розвитку кіномистецтва у цих країнах відрізнялися, що привело до появи неповторного стилю, притаманного японським, китайським та корейським кінорежисерам.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Анашкин С. Насилие как способ коммуникации. Современное корейское кино [Електронний ресурс]. / С. Анашкин // Искусство кино. – 2012. – № 4. – Режим доступу: <http://old.kinoart.ru/archive/2012/04/nasilie-kak-sposob-kommunikatsii-sovremennoe-korejskoe-kino>
2. Анашкин С. Чжан Юань: "Запрещают одно – снимаю другое" [Електронний ресурс]. / С. Анашкин // Искусство кино. – 2006. – № 10. – Режим доступу: <https://old.kinoart.ru/archive/2006/10/n10-article13>
3. Браиловская Г. Ай Вейвей – современный художник-диссидент. [Електронний ресурс]. / Г. Браиловская – Режим доступу: <http://be-inart.com/post/view/1498>
4. Василенко А. Ван Бин. Национальная галерея постистории. Портрет режиссера [Електронний ресурс]. / А. Василенко // Искусство кино. – 2015. – № 3. – Режим доступу: <https://old.kinoart.ru/archive/2015/03/van-bin-natsionalnaya-galereya-postistorii-portret-rezhissera>
5. "Взаимовлияние европейской и азиатской изобразительных традиций на примерах знаковых фильмов последних лет". Дипломная работа студентки МШК Татьяны Колядко, июль, 2016. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.cinemotionlab.com/novosti/vzaimovliyaniye-evropeyskoy-i-aziatskoy-izobrazitelnyh-tradicij-na-primeraх-znakovyh-filmov-poslednih-let-diplomnaya-rabota-studentki-mshk-tatyany-kolyadko/>
6. Геніс А. Феномен азиатского кино. [Електронний ресурс]. / А. Геніс – 2001. – Режим доступу: <https://www.svoboda.org/>
7. Гусев А. Кино XXI века: революция и перезагрузка. [Електронний ресурс]. / А. Гусев // Сеанс. – № 19/20. – Режим доступу: <https://seance.ru/articles/kino-xxi-veka-revoljutsiya-i-perezagruzka/>
8. Денисов И. "Вакамацу продакшнс" – как избавиться от иллюзий о новой волне. 25 января 2010. [Електронний ресурс]. / И. Денисов – Режим доступу: www.cinematheque.ru/post/142186
9. Денисов И. На уроках японского кино. [Електронний ресурс]. / И. Денисов – Режим доступу: <http://www.russ.ru/pole/Na-urokah-yaponskogo-kino>
10. Журавлева И. Японская художница создала инсталляцию из 50 000 ключей. [Електронний ресурс]. / И. Журавлева – Режим доступу: creativpodiya.com/posts/40764
11. Кремнев Е. Чжан Имоу и Чень Кайге: Инь и Ян китайского кинематографа. [Електронний ресурс]. / Е. Кремнев – Режим доступу: <http://www.kinokadr.ru/articles/2012/08/12/china.shtml>
12. Махмудова Ульвия. Чжан Хуань: Его вера и жизнь [Електронний ресурс]. / Ульвия Махмудова – Режим доступу: <http://www.nargismagazine.az/34023>
13. Сукманов И. Математический импрессионизм [Електронний ресурс]. / И. Сукманов. // Искусство кино. – 2012. – № 6. – Режим доступу: <https://old.kinoart.ru/archive/2012/06/matematiceskij-impresionizm-v-drugoj-strane-rezhisser-khon-san-su>
14. Hartzell Adam. A Review of Hyangjin Lee's Contemporary Korean Cinema. Identity. Culture. Politics. [Електронний ресурс]. / Adam Hartzell – Режим доступу: koreanfilm.org/hyangjinlee.html
15. Huang Rui, Ma Desheng. A Constellation of Stars: Huang Rui and Ma Desheng: Art Editors 1978–1983. / Rui Huang, Desheng Ma – Hadrien De Montferrand Gallery, 2013.
16. Korean Modern Art in the World. 27.07.2018 // KOREA FOCUS – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.koreafocus.or.kr/design2/layout/content_print.asp?group_id=103764
17. The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-First Century / Ed. by Zhang Zhen [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2001janfeb/urban.html>

REFERENCES:

1. Anashkin, S. (2012). Nasilie kak sposob kommunikacii. Sovremennoe korejskoe kino [Violence as a way of communication. Contemporary Korean Cinema]. *Iskusstvo kino*, № 4. Retrieved from <http://old.kinoart.ru/archive/2012/04/nasilie-kak-sposob-kommunikatsii-sovremennoe-korejskoe-kino>
2. Anashkin, S. (2006). Chgan Uanj "Zapreshchajut odno – snimaju drugoje" [Zhang Yuan: "One thing is forbidden – I shoot another"]. *Iskusstvo kino*, №10. Retrieved from <https://old.kinoart.ru/archive/2006/10/n10-article13>
3. Brailovskaja, G. Aj Vejvej – sovremennij hudojgnik-dissident [Ai Weiwei – contemporary dissident artist]. Retrieved from: <http://be-inart.com/post/view/1498>
4. Vasilenko, A. (2015) Van Bin. Nacionaljnaja galereja postistorii. Portret regissera [Wang Bin. National Gallery of Post-History. Director's

portrait]. *Iskusstvo kino*, № 3. Retrieved from <https://old.kinoart.ru/archive/2015/03/van-bin-natsionalnaya-galereya-postistorii-portret-rezhissera>

5. *Vzaimovlijanije evropejskoj i aziatskoj izobrazitel'nyh tradicij na primerah znakovih fil'mov poslednih let* [The interaction of European and Asian fine traditions on the examples of iconic films of recent years]. *Diplomnaja rabota studentki MSHK Tatjani Koljadko ijulj*, (2016). Retrieved from <http://www.cinemotionlab.com>

6. Genis, A. (2001) *Fenomen aziatskogo kino* [The phenomenon of Asian cinema]. Retrieved from <https://www.svoboda.org>

7. Gusev, Aleksej (2009). *Kino XXI veka: revoljucija i Perezagruzka* [21st Century Cinema: Revolution and Reloaded]. *Séance*, № 19/20. Retrieved from <https://seance.ru/articles/kino-xxi-veka-revoljutsiya-i-perezagruzka/>

8. Denisov, Ivan (2010). "Wakamatsu prodakshns" – kak izbavitsja otilluzij o novoj volne [Wakamatsu production – how to get rid of the illusions of a new wave]. *Cinemateca*. Retrieved from www.cinemateque.ru/post/142186

9. Denisov, Ivan (2011). *Na urokah japonskogo kino* [At the lessons of Japanese cinema]. *Russkij zhurnal*. Retrieved from <http://www.russ.ru/pole/Na-urokah-yaponskogo-kino>

10. Zhuravleva, I. (2015) *Yiponskaya khudozhnitsa sozdala installatsiyu iz 50 000 kluchey* [Japanese artist created an installation of 50,000 keys]. Retrieved from <https://creativpodiya.com/posts/40764>

11. Kremnev, E. (2012) *Chgan Imou i Chenj Kajge: Inj I Jan kitajskogo kinematografa* [Zhang Yimou and Chen Kaige: Yin and Yang of Chinese Cinema]. *Kinokadr*. Retrieved from <http://www.kinokadr.ru/articles/2012/08/12/china.shtml>

12. Makhmudova, Ulvia. (2020). *Chgan Huang: Yego vera i zhizn* [Zhang Huan: His faith and life]. Retrieved from <http://www.nargismagazine.az/34023>

13. Sukmanov, Igorj. (2012) *Matematicheskij impresionizm*. *Iskusstvo kino* [Mathematical impressionism]. № 6. Retrieved from <https://old.kinoart.ru/archive/2012/06/matematicheskij-impresionizm-v-drugoj-strane-rezhisser-khon-san-su>

14. Hartzell, Adam. *A Review of Hyangjin Lee's Contemporary Korean Cinema*. *Identity. Culture. Politics*. Retrieved from koreanfilm.org/hyangjinlee.html

15. Huang, Rui, Ma, Descheng. (2013) *A Constellation of Stars: Huang Rui and Ma Desheng: Art Editors 1978–1983*. *Hadrien De Montferland Gallery*.

16. *Korean Modern Art in the World*. *KOREA FOCUS*. Retrieved from http://www.koreafocus.or.kr/design2/layout/content_print.asp?group_id=103764

17. *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-First Century*. Retrieved from <http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2001janfeb/urban.html>

Надійшла до редколегії 23.11.19

T. K. Ognievaya, канд. филос. наук, доц.
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА И КИНЕМАТОГРАФИИ В КИТАЕ, КОРЕЕ И ЯПОНИИ

В статье производится анализ условий и факторов формирования современного искусства и кино в вышеупомянутых странах. Можно определить особенности развития китайского искусства как стремление первых после завершения Культурной революции художников отразить максимально ее течение и последствия. В дальнейшем тенденции искусства приобретают личностные характеристики, что свидетельствует об их прогрессивном характере. Корейское искусство современности доказывает, что научно-техническая революция и доминирующий авангардный элемент массовой культуры в целом не могут окончательно вытеснить традиционное художественное творчество. Характерной чертой современного корейского искусства является демонстрация в творчестве принадлежности к культуре родной страны. Прежде всего это влияние традиций конфуцианства, буддизма, последствий японской оккупации и разделения страны на Южную и Северную. Японское пластическое искусство объединяет автохтонные традиции и европейские принципы. Большое внимание уделяют современные художники Японии новым технологиям: видеоарту, 3D-живописи, интерактивным инсталляциям и инсталляциям-гибридам.

Кинематограф в Китае, Корее и Японии также имеет как общие для этих стран, так и различные черты. В современных кинолентах большое значение придается отображению перемен, произошедших в Китае, Корее и Японии. Стремление акцентировать визуальный ряд, что позволяет вывести на первый план созерцательность, а глубокий смысл передавать при помощи художественных образов, является характерным для восточного искусства в целом. Условия для развития киноискусства в вышеупомянутых странах отличались, что привело к появлению неповторимого стиля, присущего японскому, корейскому и китайскому кинолентам.

Знакомство с особенностями развития современного искусства и кинематографа в Китае, Корее и Японии является необходимым условием для дальнейшего диалога культур Запада и Востока в аспекте сбалансированного взаимодействия и дальнейшего художественного преобразования современного мира.

Ключевые слова: современное искусство, Китай, Корея, Япония, кинематограф.

T. K. Ognieva, PhD, Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

FEATURES OF THE DEVELOPMENT OF CONTEMPORARY CHINESE, KOREAN AND JAPANESE ART AND CINEMA

The article analyzes the conditions and factors that influenced the formation of contemporary art and cinema in China, South Korea and Japan. We can determine the peculiarities of the development of Chinese contemporary art, such as the desire of the first artists, after the Cultural Revolution, to reflect its flux and effects as much as possible. Further, artistic tendencies become diverse: the commercial component and a certain element of the state of affairs are viewed in the works of art by Chinese authors, but the desire for self-expression in different ways testify to the progressive phenomena characteristic of art.

Modern Korean art proves that the scientific and technological revolution and the dominant avant-garde component of mass culture in general cannot supplant the ultimate traditional artistic creativity. One of the characteristic features of contemporary Korean art is a demonstration of belonging to the culture of the country. First of all, this is the influence of the traditions of Confucianism, Buddhism, along with the painful memories of war and long-term colonization by Japan. One can note the simplicity, orderliness, harmony of colors and shapes as an inalienable feature of Korean contemporary art, but modern tendencies show the striving for the discovery of individuality of the artist, which manifests itself in non-standard artistic forms.

Japanese visual art combines the works of autochthonous traditions and European artistic principles. Considerable attention is paid to the issue of the relationship between nature and man, reflected in the work of adherents of the synthesis of Japanese traditions and Western variety of forms. Particular attention is paid to contemporary artists in Japan with the latest technology – video art, 3D painting, interactive installations and installations-hybrids.

Chinese cinema with the generation of directors, known as the Fifth Generation, reveals new trends. These artists initially sought to convey events and tragedies during the Cultural Revolution, but over time they turned to other themes and genres. Directors of the "Sixth Generation" paid special attention to social problems, the place of action in their films is unknown China – small settlements or cities.

Modern Korean cinema covers two large areas: cinema for women – melodrama, and for men – adventure. Today the adventure genre is oriented mainly to teens, and the melodrama genre has been transformed from the problems of the middle-aged women's interest towards the youth audience, therefore, it is more likely to come closer to the romantic comedy.

The tragedy of Korea, which is split up into two parts, worries the movie-makers. In recent years there have been changes in South Korean position in exposing North Korean residents. If the previous decades in South Korean cinema was cultivating the image of the enemy: North Korean could be either a spy or killer, but now the inhabitants of North Korea are perceived and presented in films differently, not embodying exclusively negative features.

In Japanese cinema, the emphasis is on the visual array, which allows you to bring forward contemplation and the deep meaning is transmitted by artistic images typical of the oriental art in general. In films, much attention is paid to the smallest details; certain asceticism along with the aestheticization of the frame is a reflection of purely Japanese features – minimalism as the meaning of existence.

Familiarity with the peculiarities of the development of contemporary art and cinema in China, Korea and Japan is a necessary component for further dialogue between the cultures of East and West in terms of balanced interaction and artistic transformations of the modern world.

Key words: contemporary art, China, Korea, Japan, cinema.