

До Ань Туан

ВЬЕТНАМСКАЯ СКУЛЬПТУРА В ПЕРИОД ОБНОВЛЕНИЯ СТРАНЫ (1986-2000 ГОДЫ)

В статье рассматривается процесс развития вьетнамской скульптуры в период обновления и глобальных реформ в стране (1986-2000 гг.). Автор изучает ориентационно-ценностные изменения в истории страны, которые дали импульс развитию абстрактных стилистических направлений в искусстве. Существенной частью работы является материал о специфике духовного освоения и оценки вьетнамскими мастерами мировой художественной практики. Анализируются произведения скульптуры, созданные как ведущими мастерами, так и молодыми художниками.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/12-4/14.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2015. № 12 (62): в 4-х ч. Ч. IV. С. 66-70. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/12-4/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Резюмируя вышесказанное, проведя анализ творчества Малютина, приходим к выводу, что С. В. Малютин, номинально являясь членом «Союза русских художников» и отчасти – передвижником, воплотил в своём творчестве уникальную форму органичного произрастания и поступательного развития в творческом социуме. С. В. Малютин, с одной стороны, поддерживал принципы «Союза русских художников», опиравшегося на традиции, о чём свидетельствует достоверность и «настоящность» произведений художника, а с другой стороны, на грани талантливого эпатажа, «играл» с этими традициями, и предельно их расширяя, тем самым осваивал новые области мастерства в живописи и новые способы донесения авторского образа до зрителя-современника. Подобные особенности чрезвычайно характерны для творчества мастеров «Союза русских художников» и особенно талантливо проявлены одним из наиболее ярких и полноценных его участников.

Список литературы

1. **Абрамова А. В.** Жизнь художника Сергея Малютина. М.: Изобразительное искусство, 1978. 272 с.
2. **Бакшеев В. Н.** Воспоминания. М.: Издательство Академии художеств, 1963. 128 с.
3. **Бенуа А. Н.** Александр Бенуа размышляет... М.: Советский художник, 1968. 752 с.
4. **Гольянец Г. В.** С. Малютин. Избранные произведения. М.: Советский художник, 1987. 152 с.
5. **Грбарь И. Э.** Моя жизнь. Этюды о художниках. М.: Республика, 2001. 496 с.
6. **Дягилев С. П.** Несколько слов о С. В. Малютине // Мир Искусства. СПб., 1903. № 4. С. 157-192.
7. **Журавлёва Л. С.** Талашкино. М.: Изобразительное искусство, 1989. 208 с.
8. **Илюшин И. С.** В. Малютин. М.: Издательство Государственной Третьяковской галереи, 1953. 52 с.
9. **Лапшин В. П.** Союз русских художников. Л.: Художник РСФСР, 1974. 424 с.
10. **Михайлова С.** Выставка «Сергей Малютин. Мир художника» // Край Смоленский. Смоленск, 2012. № 2. С. 3-4.
11. **Рыбченков Б. Ф., Чаплин А. П.** Талашкино: альбом. М.: Изобразительное искусство, 1973. 176 с.
12. **Сахарова Е. В.** Василий Дмитриевич Поленов. Письма, дневники, воспоминания. М. – Л.: Искусство, 1948. 536 с.
13. **Сутормин В. Н.** По обе стороны Арбата, или Три дома Маргариты. М.: Центрполиграф, 2015. 542 с.
14. **Тенишева М. К.** Впечатления моей жизни. М.: Молодая гвардия, 2006. 450 с.

CREATIVE WORK BY S. V. MALYUTIN IN THE CONTEXT OF ACTIVITY OF “THE UNION OF RUSSIAN PAINTERS”

Grushevskaya Natal'ya Alekseevna

*I. Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture
grshvs@yandex.ru*

The article examines creative work by Sergey Vasilyevich Malyutin, his architectural, decorative and applied, theatrical and pictorial works in the context of the activity of “The Union of Russian Painters”. The researcher emphasizes Malyutin’s pictorial discoveries, his creative principles and ideological attitudes, the correlation of continuity and innovation in them. Some of Malyutin’s pictorial works are analyzed due to the author’s skills of the professional qualified easel painter.

Key words and phrases: Malyutin; “The Union of Russian Painters”; painting technique; creative principles; painting; sketches; Talashkino.

УДК 7; 18:7.01

Искусствоведение

В статье рассматривается процесс развития вьетнамской скульптуры в период обновления и глобальных реформ в стране (1986-2000 гг.). Автор изучает ориентационно-ценностные изменения в истории страны, которые дали импульс развитию абстрактных стилистических направлений в искусстве. Существенной частью работы является материал о специфике духовного освоения и оценки вьетнамскими мастерами мировой художественной практики. Анализируются произведения скульптуры, созданные как ведущими мастерами, так и молодыми художниками.

Ключевые слова и фразы: эпоха реформ; скульптура; традиции в искусстве; метод социалистического реализма; европейские художественные направления XX века; новые направления в скульптуре Вьетнама.

До Ань Туан

*Московский государственный академический художественный институт имени В. И. Сурикова
lshirshova@rah.ru*

ВЬЕТНАМСКАЯ СКУЛЬПТУРА В ПЕРИОД ОБНОВЛЕНИЯ СТРАНЫ (1986-2000 ГОДЫ)®

В 1986 г. во Вьетнаме начались глобальные реформы. Экономическая система, основывавшаяся на государственных субсидиях, постепенно перешла на рельсы рыночной экономики. Этот переход стал важной вехой для истории вьетнамского общества, в результате был решен целый ряд острых общественных и социальных проблем. В том числе это дало толчок развитию искусства. Художественное сознание постепенно

менялось, чтобы соответствовать требованиям новой действительности и сохранить вьетнамские художественные традиции для взаимодействия с разными художественными направлениями, которые продолжали влиять на вьетнамское искусство в процессе его интеграции в общемировой контекст. Теперь художники могли выбирать свой путь в искусстве в соответствии со своими эстетическими взглядами. Развивалась система профессионального художественного образования. Хорошо известно, что значение творчества художника невозможно определить вне культурного контекста эпохи. Все возраставшее разнообразие стилевых направлений в изобразительном искусстве выявляло многообразие творческих позиций, остроту суждений о художественных задачах времени мастерами различных поколений.

В изучаемый период произведения скульпторов старшего поколения, выросших во время войн с французами и американцами, имели в основном характер социалистического реализма: крепкие, устойчивые композиции, соразмерные, лапидарные объемы. Молодежь же искала новые пути. Разнообразие в стиле изображения и в выражении объемов позволяет назвать этот период самым оживленным и развитым из всех, какие только знала вьетнамская скульптура до этой поры.

После проведения экономических, политических и социальных реформ Вьетнам широко распахнул двери для общения и кооперации со странами в своем регионе и всем внешним миром. Культура и искусство начали меняться, а в скульптуре возникли новые творческие течения, пришедшие из развитых стран. В период с 1986 по 2000 гг. появляются новые для Вьетнама изобразительные направления, такие как сюрреализм, экспрессионизм (возник и получил развитие в Европе в конце XIX – начале XX в.) и искусство инсталляции (сформировалось в первые годы XX в. в Европе, быстро развивалось в 1960-1970 гг.). Самыми влиятельными среди вьетнамских художников оказались импрессионизм и кубизм, возникшие в европейском искусстве более ста лет назад и к рассматриваемому периоду потерявшие актуальность на Западе, которые стали новой формой выразительности и оказались весьма популярными, особенно среди молодых художников и скульпторов. Эти направления имели противоположные композиционные подходы и стили изображения. В трудах вьетнамских искусствоведов установилась традиция данными понятиями (импрессионизм и кубизм) обозначать стилистические тенденции, связанные с более абстрактными, обобщающими подходами в трактовке скульптурной формы. Автор придерживается этой терминологической традиции. «Композиция в импрессионизме и кубизме обычно обладает характером личной свободы, что выражается через условную расстановку объектов. Стиль изображения простой, изобразительные и анатомические элементы и пропорции человеческого тела, как правило, не соблюдаются. С другой стороны, он требует взаимодействия между элементами произведения и движений в пространстве, явленных через работу с объемом и выразительность материалов» [2, с. 175].

Абстрактное стилистическое направление получило распространение во Вьетнаме не впервые, поскольку в период оккупации (1954-1975 гг.) его черты уже проявлялись в таких произведениях художников Юга, как «Зубр» (1972 г., железный сплав) Чыонг Динь Куе, «Следы войны» (1970 г.) Фам Ван Ханга, «Композиция» (1970 г., медные гильзы) Май Чынга. Это позволило создать яркие характерные произведения, отражающие стиль скульптуры района Намбо (на юге Вьетнама). После освобождения страны в 1975 г. было мало художников, продолжавших это направление, среди них, например, Чыонг Динь Куе с его произведениями «Танк» (1978 г.) и «Портрет девушки» (1983 г.) из железа. Особо стоит отметить скульптора Ле Конг Тхана, о котором уже шла речь, с его работами «Лежащая женщина», «Будущая мать» и «Женщина» (2000 г.). Однако во время войны и после освобождения страны считалось, что импрессионизм и кубизм имеют слишком свободный, индивидуалистический, буржуазный характер, поэтому они не получили достаточного внимания; в качестве адекватного художественного направления признавался только социалистический реализм.

Стилистические тенденции импрессионизма и кубизма, в отличие от предыдущего периода, когда они применялись лишь в очень узком кругу и оказывали влияние только на юге Вьетнама, а потому были непопулярны и не развивались, теперь получили распространение. В первые годы периода обновления (1986-2000 гг.) стилистические направления реализма, сюрреализма, экспрессионизма и искусства инсталляции, а также импрессионизма и кубизма широко влияли на эстетическое и художественное сознание не только тех, кто непосредственно участвовал в творческом процессе, но и тех, кто управлял этим процессом. «Постепенно они освобождались от формализма и художественных штампов и начинали стремиться к реальным ценностям, к личной свободе, где нет никаких ограничений классового устройства, политики или религии» [10, с. 129].

В прежние времена во вьетнамской культуре всегда преобладало какое-то одно художественное направление. Так было в начале XX в. с распространением французской культуры, затем долгое время доминировал соцреализм. Однако при вступлении Вьетнама в новый период открытия и интеграции (1986-2000 гг.) в страну одновременно проникло множество европейских художественных направлений, но на этот раз вьетнамская скульптура не находилась под воздействием какого-то одного стиля. Это объясняется двумя следующими причинами:

- **во-первых**, современные европейские течения попали во Вьетнам одновременно и сразу широко распространились, к чему многие были не готовы. Поэтому вьетнамские художники не имели достаточного времени для того, чтобы глубоко воспринять некоторые европейские художественные ценности, будучи настроены весьма консервативно;

- **во-вторых**, европейский модернизм плохо согласовывался с культурой и художественным мышлением вьетнамского народа. Поэтому он не мог оказать на вьетнамскую скульптуру 1986-2000 гг. значительного влияния. В это время вьетнамская скульптура не следовала какому-то определенному направлению, она формировалась, скорее, на совокупности разных художественных направлений и стилей, которые накладывались на особенности художественного сознания вьетнамцев. В результате во Вьетнаме возник свой специфический скульптурный язык. Этот период во вьетнамской культуре получил название периода «свободной реалистической скульптуры».

К 1990 г. государственное управление художественной деятельностью постепенно сменило курс, и теперь развитие художественного процесса было тесно связано с потребностями развития общества. Государство стало инвестировать в художественную сферу, помогая развивать эту отрасль. Такая культурная политика открыла скульпторам того времени новые возможности, позволила периоду «свободной реалистической скульптуры» стать важной вехой в истории развития вьетнамской скульптуры и получить высокую оценку на мировой арене.

С наступлением периода 1990-2000 гг. реалистическая скульптура продолжала укреплять свои позиции и совершенствоваться путем синтеза двух изобразительных подходов, применявшихся прежде: традиционной декоративной храмовой скульптуры и соцреалистической скульптуры 1945-1986 годов. В результате этого сформировался новый скульптурный стиль, который условно можно назвать «вьетнамской современной скульптурой эпохи реформ». Произведения этого нового скульптурного направления обладали свободным характером и подвижной композицией, на которую повлияло искусство инсталляций. Данному направлению присуща образность и метафоричность, линии и формы крайне условны. Они движутся вверх и вниз, назад и вперед и переплетаются друг с другом. Такой изобразительный подход связан с импрессионистическим принципом неопределенности. Объемы в таких произведениях всегда тесно взаимодействуют друг с другом и выражают многомерные движения в пространстве. Подобный изобразительный подход характерен, например, для произведений «Война и мир» (1993 г., металл) До Тоана, «Деревенская душа» (1995 г., бронза) Ань Туана, «Счастье» (1997 г., дерево) Фан Жа Хыонг, «Взгляд дракона» (2000 г., композит) Нгуен Фук Тунга, «Женщина» (2000 г., камень) Ле Конг Тхана.

Таким образом, «вьетнамская современная скульптура эпохи реформ» сформировалась в 1990-е годы. В ее основу легли три основных скульптурных направления: реалистическая скульптура, которая, в свою очередь, является совокупностью разных европейских художественных направлений конца XIX – начала XX в. (как было показано выше); вьетнамская декоративная храмовая скульптура (носящая черты традиционной вьетнамской скульптуры до XIX в.); и соцреалистическая скульптура (возникшая и получившая развитие во Вьетнаме под влиянием китайской и советской скульптуры в 1945-1986 гг.).

С появлением новых художественных направлений, пришедших из Европы, творческая деятельность в стране активизировалась. Спустя всего три года после начала реформ (1986-1989 гг.) в Ханое маленькая группа молодых художников организовала выставку под названием «Начало нового дня». «Если прежде большая часть произведений на выставках была выполнена в стиле социалистического реализма, то в первые годы после реформ на выставках начинают появляться сочетания многих разных форм выражения одновременно. <...> Следование образцам, угодным государству, постепенно уходило в прошлое, поэтому искусство становилось все ближе к людям. Оно больше не навязывало нравственные и политические взгляды, как это было прежде» [4, с. 148].

После 1986 г. социалистический реализм начал постепенно сдавать позиции, уступая место скульптуре реформенной эпохи. Уже в 1990-е гг. скульптурный стиль эпохи реформ стал быстро развиваться и широко распространяться. Эти процессы были ярко отражены на общегосударственной выставке 1993 г., где были представлены 234 произведения, отобранные из более чем 500 работ со всех уголков страны.

Скульпторы на данном этапе условно подразделяются на три основные творческие группы.

- **Представителями первой**, самой малочисленной группы, являются скульпторы старшего поколения, выросшие во время войн с Францией и Америкой (до 1975 г.), большая часть их произведений созданы в стиле социалистического реализма. Они обладают крепкими, устойчивыми композициями, соразмерным, стандартным стилем изображения, мощными, полными и гладкими объемами и выполняют пропагандистскую роль. К таким произведениям можно отнести «Клоуна Чео» (1991 г.) Хонг Нгока, «Молитву о дожде» (1990 г.) и «Рисовую бумагу из деревни Чамп» (дерево) Динь Ру.

- **Второе направление** представляют некоторые художники, которые получили фундаментальное образование на родине, и те, которые ездили на обучение в социалистические страны. Основная тенденция их творчества – возвращение к корням традиционной народной культуры. Их произведения созданы в народном стиле, хранящем черты декоративной храмовой скульптуры до XIX века. Произведения этих авторов имеют простые композиции, объемы и линии, используемые в них, обычно мягкие, нежные и изящные, а пропорции тела скульптуры носят условный, символический характер. Некоторые из таких произведений: «Молитва» (терракота) Нгуен Вьет Хынга, «Сельский праздник» (1990 г., дерево) Хыа Ты Хоая, «Бонг» (1993 г., медь) Нгуен Хай Нгуена. Они отражали свежий и искренний взгляд их авторов на мир, который был расцвечен яркими красками вьетнамской культуры.

- **Третье направление** – это содружество, в которое входило большинство молодых художников и скульпторов, некоторые из них вернулись во Вьетнам по окончании обучения за границей (после 1975 года) из таких стран, как Великобритания, Франция, Австралия, США и Нидерланды, где искусство развивалось в современном модернистском и постмодернистском направлениях. Они обладали пониманием и широким взглядом на современные европейские художественные направления, интересовались новыми художественными направлениями и создавали свои произведения с условными, символическими композициями, простыми изобразительными приемами, но с разнообразными и сложными конструкциями объемов, которые хорошо взаимодействовали между собой и были способны выразить многомерные движения в пространстве. Именно эта группа художников на базе сочетания современной вьетнамской скульптуры, традиционной храмовой скульптуры и скульптуры социалистического реализма создала ту самую вьетнамскую современную скульптуру эпохи реформ.

Произведение «Война и мир» (1993 г.) До Тоана является одним из образцов стиля эпохи реформ. Его композиция весьма свободна и обладает естественными объемами, символически наполнена. Произведение

состоит из пяти бомб. В самом низу в горизонтальном положении установлена бомба длиной 100 см. По бокам стоят две бомбы высотой по 120 см, прижатые друг к другу. Наверху к ним присоединен еще один, разорвавшийся с одного бока, снаряд. Он установлен параллельно бомбе внизу. Автор говорит, что такая композиция основывается на непрерывном эмоциональном подавлении: бомба накладывается на бомбу – такая идея помогает зрителям сильнее прочувствовать разрушения, трагедию и ужас войны.

Если Фам Ван Ханг в произведении «Доблестная мать», следуя канонам социалистического реализма, использовал фрагменты гильз и пуль, то До Тоан обратился к другому, но близкому материалу – обломкам бомб как вспомогательным средствам выразительности. Соединение целых бомб и их обломков не имеет четкой заданной формы, как в «Доблестной матери», или тождественных объемов, как в «Пространстве воспоминаний» (1991 г.) Чан Хоанг Ко. Обломки в «Войне и мире» создают объемную подвижную композицию, которая отсылает внимание зрителей к прошедшему времени и пространству.

Помимо этого, рядом с другими бомбами автор установил еще мину высотой 80 см. Она плотно соединена со всей конструкцией благодаря фрагментам обломков бомб. Они изгибаются вокруг центральных снарядов снизу вверх, создавая вокруг них движение. На двух вертикально стоящих бомбах также находятся небольшие обломки, которые отклоняются друг от друга. Они напоминают листья, пробивающиеся среди огромных, холодных и безжизненных боеприпасов. «Эта идея выражает стремление к жизни человека, который сумел выжить в войне» [3, с. 327]. Если ранее в работах в духе социалистического реализма средства выразительности были направлены на то, чтобы вдохновить людей на служение и самоотверженность, то выражение объемов в импрессионизме и кубизме отражало личные переживания творца. По поводу своего произведения, носящего столь личный характер, автор замечает: «Несмотря на жестокость войны, нас всегда окружает жизнь. Иногда она рождается в самых мрачных и неприветливых местах. Этот образ близок реалиям недавней войны» [7, с. 43]. В самой верхней части произведения До Тоан использовал большой обломок снаряда, который отклоняется в правую сторону, движение объемов внезапно останавливается и меняет направление, поэтому произведение выглядит менее жестким и суровым. В этом месте зрители как бы выходят из состояния разрушительной войны, пробуждаются и возвращаются к нормальной жизни.

Успех До Тоана состоит в том, что он сумел соединить несочетаемое, претворить в жизнь невозможное. Объемы в его произведении являются метафорой жизни. Они воздействуют ассоциативно, а потому сильнее, чем привычные объемы в искусстве. Они совершенно чужды и стилю социалистического реализма. Никогда прежде личные воззрения художников не выражались так свободно, как в этот период.

К стилю скульптуры эпохи реформ относятся работы таких мастеров как Май Чынг, Чыонг Динь Куэ, Ле Конг Тхань, Фан Жа Хыонг. Последний автор выбирала темы, близкие к простой свободной жизни, «раскрывающие личные, интимные чувства между людьми» [8, с. 32]. Любовь матери к своему ребенку выражается в произведении «Счастье» (1997 г., дерево), которое изображает беременную женщину, стоящую на коленях. В этой скульптуре автор использовала простые символические объемы. Если скульптуры Ле Конг Тхань и Чыонг Динь Куэ приблизились к абстрактным формам под влиянием абстрактной скульптуры Генри Мура и Дэвида Смита, то абстрактность работ Фан Жа Хыонг родилась, скорее, из традиционной скульптуры и народного творчества. В этом произведении образ женщины, готовящейся стать матерью, впервые строится с использованием языка объемов под воздействием идеи инь – ян (выпуклые и вогнутые объемы противопоставляются). «Это напоминает структуру объемов в мире движений и произведения европейского импрессионизма в конце XIX века. Однако на самом деле этот образ вдохновлен вьетнамской храмовой скульптурой» [1, с. 114]. Фан Жа Хыонг впервые использовала образы восточной философии для раскрытия смысла произведения, сочетая их с современным европейским языком объемов. Ее успех открыл новое направление и увеличил разнообразие в произведениях скульптурного творчества в этот период.

Для изображения шеи женщины автор использовала объем цилиндрической формы. На нем располагается половина шарового объема срезом вверх, обозначающая голову, а нижней частью присоединяется к цилиндру. На срезе автор изобразила глаза, нос и рот условными и непропорциональными выпуклыми и вогнутыми объемами. Сзади к голове присоединен маленький шаровой объем, изображающий волосы. Если в 1954-1970 гг. на юге Вьетнама в оккупированных районах Май Чынг и Фам Ван Ханг успешно применяли в своих работах стилизованные и символические объемы, то в творчестве Фан Жа Хыонг появился новый фактор: более сильный и смелый способ выражения, который она применила при создании образа тела героини. Для изображения верхней части тела от плечей до живота автор использовала объем в форме равнобедренной трапеции. Широкое основание направлено вверх, к нему присоединяется шея. Пространство в области груди и живота оставлено полым, поэтому верхняя часть тела обретает легкость и воздушность. Помимо всего, этот способ формообразования преследует еще одну цель: поскольку центр брюшной части вырезан, по бокам остаются два длинных объема, которые изображают руки. В области грудной клетки присоединены два эллиптических объема, обозначающие женскую грудь. «Хотя эти объемы весьма символичны, они выражают идею женственности и плодородия, которая соотносится с общим языком объемов тела скульптуры» [6, с. 137]. На месте живота автор использовала круглый полный объем – шар. Это центральная часть произведения. Руки героини словно обнимают этот шар, что отражает связь между матерью и ее будущим ребенком, стремление защитить его.

Также в стиле эпохи реформ создал свое произведение «Деревенская душа» автор Ань Туан. Оно сходно с работой «Счастье» в идее изображения объемов, но отличается от нее по содержанию. В нем автор исследует скрытые мотивы реальной жизни, носящие черты традиционной восточной культуры. Если в своей работе «Клоун Чео» автор Хонг Нгок использовал образ клоуна для выражения настроения через взаимодействие между абстрактными и лаконичными объемами, то в произведении «Деревенская душа» (1995, бронза) Ань Туан изобразил женщину, стремясь рассказать историю о самых простых вещах, которые существовали прежде, но ушли

из повседневной жизни. Это произведение открывает зрителю, что «язык объемов в любой школе и при любых обстоятельствах будет привлекательным и эффектным, если скульптор умеет раскрыть его суть» [9, с. 48].

В произведении «Деревенская душа» изображена девушка. Треугольный объем обозначает ее голову, которая расположена к телу под углом. Основание треугольника имеет более выпуклый объем по сравнению с вершиной, чтобы верхняя часть головы как бы отдалялась в восприятии зрителя и постепенно сливалась с фоном. Ниже автор провел контрастную линию, которая начинается в правой части фигуры и удлиняется до середины. Эта линия разделяет тело девушки на два объема. Оба объема более узкие внизу и расширяются кверху. Если в произведении «Счастье» Фан Жа Хьонг использовала объемы с полостями для создания верхней части тела матери, чтобы соединить тело и руки в одном блоке, то в произведении «Деревенская душа» Ань Туан соединяет вместе верхнюю часть тела и ноги, что создает образ, напоминающий сидящую девушку. Очевидно, что при работе над этим произведением автор использовал и рационально соблюдал стиль скульптуры эпохи реформ с его символическими, взаимодействующими объемами и многомерными движениями. Помимо изображения сидящей девушки, зрители могут увидеть в этом произведении образ еще одной девушки. Ее волосы образованы треугольным объемом и собраны на одну сторону, открывая полное лицо с двумя равномерными объемами, которые символизируют скулы. Подчеркнутая линия, которая разделяет лицо пополам, используется для обозначения длинного носа. Эта линия заканчивается вогнутым закрученным по спирали объемом, символизирующим рот. Два маленьких треугольника по бокам обозначают глаза.

Если в произведениях Чьонг Динь Куе присутствует подвижность в способе изображения объемов с сильными линиями и естественность шероховатых объемов, а в произведении «Счастье» Фан Жа Хьонг использовала символические объемы, противопоставленные мягкому способу их выражения, то Ань Туан в работе «Деревенская душа» обратился к особому способу компоновки. Произведения, созданные на юге Вьетнама в период оккупации в импрессионистском и кубистском стиле, сделаны из какого-то одного материала (железо, медь, дерево, алюминий). А произведение «Деревенская душа» Ань Туана – экспериментальное, и автор в нем комбинирует медь, бамбук и терракоту. «Такое сочетание создает мощное взаимодействие материалов, а не противопоставляет их. Все вместе они помогают выстраивать гармоничную композицию, которая представляет собой соединение трех начал: искусства, культуры и жизни» [5, с. 64]. Это одно из новаторских произведений в стиле современной вьетнамской скульптуры. За него автор получил награду на выставке на юге Вьетнама в 2004 году.

Культурный обмен посредством художественных выставок и различных творческих мероприятий в послереформенные годы (1986-2000 гг.) создал благоприятные условия для быстрого развития стиля современной вьетнамской скульптуры. Возникло много новых имен молодых авторов с независимым мышлением. Их способы творческого выражения противоречили эстетическому воззрению предыдущего времени, но постепенно были приняты обществом. Пропать между традиционным и современным искусством становилась все меньше. Это стало очевидно, и произведения «Огонь молитвы» (1995 г., дерево) Нгуен Куанг Шанга, «День возвращения» (1998 г., синтетический материал) Нгуен Вьет Хынга, «Ждем Вас» (2000 г., медь) Май Тху Вана являются тому подтверждением.

Список литературы

1. **Двадцатилетнее обновление вьетнамского искусства (1986-2006)** / Художественный институт Вьетнама. Ханой: Искусство, 2007. 360 с.
2. **Нгуен Куан.** Вьетнамское искусство XX века. Ханой: Искусство, 2010. 388 с.
3. **Нгуен Минь Чиен.** Художественная критика: в 2-х т. Ханой: Художественное издательство, 2002. Т. 1. 528 с.
4. **Нгуен Фи Хоань.** Вьетнамское искусство. Хошимин: Издательство г. Хошимин, 1984. 427 с.
5. **Проблемы искусства:** сб. ст. / Институт изобразительных искусств. Ханой: Искусство, 1997. 124 с.
6. **Современная скульптура Вьетнама:** сб. ст. / отв. ред. Жан Хьонг Ву, Хань Чынг, Цуань Нгунун, Туи Чан. Ханой: Искусство, 1997. 140 с.
7. **Современные художники Вьетнама:** сб. ст. / отв. ред. Уи Хюин Хью. Ханой: Искусство, 1999. 258 с.
8. **Тхай Ба Ван.** Контакт искусств. Ханой: Изд-во Института искусств Ханоя, 1997. 488 с.
9. **Фам Конг Тхань.** Композиция в монументальном искусстве. Ханой: Культура, 1997. 187 с.
10. **Фам Минь Дык.** Вьетнамская культура в контексте культуры Юго-Восточной Азии. Ханой: Наука и общество, 2000. 314 с.

VIETNAMESE SCULPTURE IN THE PERIOD OF THE COUNTRY RENOVATION (1986-2000)

Do Anh Tyan

Moscow State Academic Art Institute named after V. I. Surikov

lshirshova@rah.ru

The article examines the process of the development of Vietnamese sculpture in the period of renovation and global reforms in the country (1986-2000). The author studies the orientation and value changes in the history of the country, which gave impulse to the development of abstract stylistic movements in art. An essential part of the work is material about the specificity of the spiritual mastering and evaluation of world art practice. The works of sculpture created both by leading masters and young artists are analyzed.

Key words and phrases: epoch of reforms; sculpture; traditions in art; method of socialistic realism; European art movements of the XX century; new movements in sculpture of Vietnam.