



DOI: 10.54631/VS.2022.61-105389

ПЕРВЫЕ ШАГИ АВАНГАРДНОГО ИСКУССТВА В ХАНОЕ 1990-х И РЕФОРМЫ ДОЙ МОЙ

Йола Ленци¹

Аннотация. Социальные последствия вьетнамских экономических реформ *Дой мой* (Обновление), объявленных в 1986 г., детально изучены. Однако этого нельзя сказать о влиянии изменений, вызванных этими реформами, на художественную жизнь 1990-х годов. В данной работе предпринята попытка показать первые шаги вьетнамского авангарда, порвавшего с господствующим в стране художественным направлением. Задача статьи с помощью художественного и источниковедческого анализа выявить влияние на развитие искусства экономической и социальной жизни Ханоя 1990-х, а также проследить параллели с современным искусством Юго-Восточной Азии. Вьетнамский авангард открыл новый вектор развития искусства в стране, который, будучи абсолютно самобытным художественным явлением, обогатил искусство XX в.

Ключевые слова: Вьетнам, глобализация, искусство Вьетнама, искусство Юго-Восточной Азии, авангард, реформы *Дой мой*, урбанизация.

Для цитирования: Ленци Й. Первые шаги авангардного искусства в Ханое 1990-х и реформы *Дой мой* // Вьетнамские исследования. 2022. Т. 6. № 1. С. 73–85.

Дата поступления статьи: 22.07.2021

Дата поступления в переработанном виде: 19.02.20

Принята к печати: 04.03.2022

Введение

На VI съезде Коммунистической партии Вьетнама в 1986 г. было объявлено о начале реформ *Дой мой* (Đổi Mới, Обновление), призванных преобразовать плановую экономику страны в рыночную с сохранением достижений социалистической системы [Beresford 2006]. К 1995 г., после снятия торгового эмбарго США и вступления Вьетнама в АСЕАН, в стране появились импортные товары, стал развиваться частный бизнес. Историки искусства сходятся в том, что экономическая открытость изменила художественное пространство Ханоя, распахнувшего двери для международного капитала [Taylor 2009: 133; Huynh-Beattie 2006: 277]. А что же само искусство? Одни исследователи отмечают только умеренную эволюцию живописи 1990-х [Nguyễn Quân 2008: 11–12; Taylor 2012; Bùi Thị Thanh Mai 2014], другие – продолжающийся застой в искусстве, объясняя его контролем со стороны государства и отсутствием иностранных образцов [Huynh-Beattie 2006: 275; Taylor & Corey 2019: 25]. Но требуется ли стремлению к новаторству политическая свобода? Должны ли художники, изобретая новые формы, полагаться на иноземные образцы? Разве

¹ Ленци Йола, канд. искусствоведения, преподаватель, Наньянский технологический университет, Сингапур, Школа гуманитарных наук. ORCID: 0000-0002-0953-010X. E-mail: iolalenzi7@gmail.com; iola.lenzi@ntu.edu.sg

что некоторые, но приверженцы генеральной линии редко становятся во главе перемен. Пока главные живописные течения умеренно эволюционировали, в художественной жизни Ханоя 1990-х вдруг возникло множество эстетически и концептуально оригинальных и современных произведений искусства, достойных быть представленными на выставках современного искусства в Европе и Азиатско-Тихоокеанском регионе [Lenzi 2020: 2].

На основе новейших исследований в статье представлен анализ первых шагов авангардного искусства в Ханое 1990-х, прежде не привлекавших внимания учёных, и предпринята попытка ответить, что повлияло на его появление в отсутствие иностранных примеров, как оно пробивалось во времена, не ведавшие Интернета, существуя на обочине художественного мейнстрима. Начиная с хозяйственных изменений на местах, происшедших во вьетнамской деревне в 1980-е годы [Kerkvliet 2005], экономическое развитие, подстегнутое реформой *Дой мой*, привело к стремительным переменам: из нищей страны Вьетнам превратился в страну с доходом около среднего уровня [Thoburn 2009: 1–2]. Резкий подъем содействовал не только росту благосостояния, но и вызвал изменение социальной городской сферы [Beresford 2006: 204–208] – в статье показана связь нового искусства с этими переменами. Тема вьетнамских новаций 1990-х широко освещается в различных научных трудах: эти исследования помогают понять, как художники, воспользовавшись образами и парадигмами *Дой мой*, пришли к неофициальному, выходящему за институциональные рамки искусству. Это авангардное творчество аналогично тому, что происходит в художественной жизни Таиланда, Индонезии и Сингапура, вписываясь таким образом в историю современного искусства Юго-Восточной Азии. Поскольку вьетнамское современное искусство возникло вне связи с какими-либо зарубежными примерами, его появление объясняют в том числе способностью народов ЮВА к эндогенному художественному новаторству. В статье содержится обращение к художественным традициям Вьетнама, дается характеристика современного искусства, а также прослеживаются его истоки и их связь с *Дой мой*, – все, что позволяет вписать вьетнамский авангард в историю искусства ЮВА.

Импульс начала 1990-х

После 1956 г. художники Демократической Республики Вьетнам (Северного Вьетнама) писали образы крестьян и рабочих, следуя канонам соцреализма. Импрессионизм и абстракционизм, напоминавшие о французском колониальном правлении, стали табу. Реформы *Дой мой* в какой-то степени ослабили контроль в сфере культуры, особенно после краха коммунизма в Европе и событий на площади Тяньаньмэнь в 1989 г. [Abuza 2001: 17–18]. Уже к концу 1980-х ханойские художники-реформаторы Нгуен Куан (р. 1948) и Данг Тхи Кхюэ (р. 1946) выступали за отступление от канонов соцреализма в живописи. В 1984 г. Буй Суан Фай (1920–1988) выставил свои ханойские пейзажи, явно не отвечающие идеям соцреализма, которые он никогда не признавал². Как в деревне, так и в культурной жизни стремление к переменам было вызвано индивидуальной активностью, шедшей из низов [Kerkvliet 2005: 240], что обуславливало и насущную необходимость проведения реформ. Обновление вьетнамского искусства, таким образом, выглядело органичным. Но это было не новаторство, а скорее, возвращение к вьетнамской

² Выставка живописи Буй Суан Фая проходила в Ханое с 22.12.1984 г. по 22.01.1985 г.

живописи XX в. в стиле модерн. Это старомодное, но технически виртуозное и изысканное направление живописи поддерживали иностранные дилеры [Huynh-Beattie 2006: 275]. Важно отметить, что оно, будучи востребованным на международном рынке, пользовалось и официальной поддержкой, о чём свидетельствуют изданные во Вьетнаме альбомы. Один из них дает понять, что эти анахроничные абстракции и пейзажи воспринимались как вполне «реформистские» и отвечавшие мейнстриму 1990-х.

Тем не менее отдельные художники, отрицавшие прежний мейнстрим, восприняли сопровождавшийся противоречиями процесс *Дой мой* как содержание нового искусства, сделав социальные перемены материалом для творчества, подобно своим единоверцам из других стран Юго-Восточной Азии. Авангардистами-первопроходцами были Ву Зан Тан (1946–2009), рисовавший мультики для государственных студий и живший в годы перестройки (1987–1990) в СССР, где его работы выставлялись официально³, а также молодые студенты Ханойской высшей школы изобразительных искусств Чыонг Тан (р. 1963), Нгуен Ван Кыонг (р. 1972), Нгуен Куанг Хюи (р. 1971) и Нгуен Минь Тхань (р. 1971)⁴. Относясь к разным поколениям, отличаясь уровнем образования и социального положения, но будучи одинаково независимыми, они собирались в «Салоне Наташа», который Ву Зан Тан с женой открыли в 1990 г. по возвращении в Ханой [Asia Art Archive 10.05.2021]. Это также была первая во Вьетнаме частная галерея. К 1995 г. «Салон Наташа» превратился в магнит, притягивавший художников-авангардистов, которые обсуждали там невидимые внутренние следствия реформ и пытались через образы и парадигмы нового Ханоя найти свежие визуально-концептуальные средства для выражения сложности момента.

Новые времена — новое искусство

Исторические перемены повлияли на превращение вьетнамского модерна в разновидность современного искусства.

Определение современного искусства

«Современное искусство» не как период, а как глобальное направление контекстуально означает современный передовой художественный опыт, который переходит от принципа «искусство для искусства» к многополярному миру [Smith 2011: 82]. Современное искусство ЮВА мультимедийно, подчинено содержанию и связано с социальными вопросами [Clark 1998: 290–291; Turner 2005; Lenzi 2011], порой оппозиционно [Lenzi 2014]. Мои трансрегиональные исследования выявили существующие в ЮВА формально-концептуальные методы, связанные с локальным контекстом и обращённые к социально-политической действительности. Несмотря на национальные особенности, анализ художественных произведений показывает общность стратегий, присущих всему региону начиная с 1970 г. Это служит доказательством того, что в ЮВА искусство модерна переходит в разряд современного по мере интеграции эстетики в концептуальные формы, призванные критически отражать действительность [Lenzi 2014]. К основным характеристикам искусства ЮВА, осваивающего коллективную реальность

³ Например, в Доме советско-вьетнамской дружбы, культурном центре, кинотеатре (Москва, 1988); в Пензенской картинной галерее (1990).

⁴ Также нонконформистами были Динь Тхи Тхам Поонг, Ле Хонг Тхай и др.

после 1970-х, можно отнести повествовательный принцип, концептуальную форму точных метафорических сопоставлений, эстетическую привлекательность, обращение к известным (местным) материалам, средствам и иконографии; использование публичного пространства. Ханойский художественный авангард имеет общие черты с современным искусством ЮВА, каким оно предстает в исследованиях, начиная с 1990-х годов. Таким образом, он неотъемлемая часть дискурса о современном искусстве ЮВА, в котором эстетика наделена критической функцией, привлекая внимание аудитории к современному состоянию общества.

В Ханое переход к современному искусству был связан с городскими изменениями в результате *Дой мой*. Анализ произведений показывает, как, в отличие от мейнстримовой живописи, авангардное искусство использовало знакомые (или местные) материалы и особенности, чтобы привлечь внимание аудитории к сложным вопросам современности, меняя их восприятие и вовлекая зрителей в актуальный диалог.

Новое в концептуальных методах

В начале XX в. вьетнамская живопись развивалась в стиле модерн, вьетнамско-французский гибрид, сплавивший техники и жанры европейской живописи маслом на полотне с вьетнамской эстетикой. Вьетнамцы увидели возможности этой формы живописи, особенно когда к ней обратились известные художники, своим новым искусством превосходившие ремесленников, механически копируя картины. К 1990-м годам живопись модерна, которой традиционно обучали и занимались во Вьетнаме, делала попытки обратиться к сложным аспектам *Дой мой*. Некоторые искусствоведы [Taylor 2012; Vũ Thị Thanh Mai 2014] предполагают, что этот процесс обрёл новое дыхание в самом начале 2000-х, как только вьетнамские художники смогли познакомиться с современными зарубежными течениями, когда страна полностью открылась и подключилась к цифровой связи. В этом убеждены почти все исследователи. Однако несмотря на полузакрытое положение Ханоя, художественное новаторство возникло уже в 1990-е, о чём свидетельствует присутствие картин, созданных в эти годы, на выставках современной живописи, организуемых по всему миру. Это наводит на мысль, что художники, первыми выступившие с новыми формами живописи, каждый по-своему реагировали на меняющиеся обстоятельства, независимо от иностранных веяний⁵. Ву Зан Тан, Чьонг Тан,

⁵ До открытия Вьетнама в 1990-е годы некоторые ханойские художники получили образование в восточноевропейских странах, где они приобретали знания о современном искусстве, а иногда и о современных стилях живописи. Например, Фунг Куок Чи (1957 г.р.), который учился в московском Суриковском училище в 1980–1986 гг.; Нгуен Куан (1948 г.р.) – художник, получивший математическое образование в Восточной Германии; Ле Тхонг (1961 г.р.), закончивший Киевский государственный художественный институт и сейчас преподающий во Вьетнамском университете изящных искусств. Их модернистские картины, возможно, оказали влияние на некоторых художников в Ханое. Тем не менее анализ произведений искусства, созданных в Ханое в 1990-х годы, которым посвящена эта статья, не обнаруживает никакой эстетической или тематической связи с модернистскими работами вернувшихся художников или других лиц. Вместо этого авангардные работы ханойских мастеров 1990-х годов демонстрируют новый критический и концептуальный эстетический язык, связавший не поддающимся описанию нитями с вьетнамским Обновлением творчество Ву Зан Тана и других художников, создававших современное искусство на его ранней стадии [Lenzi 2020: 290-297; 139 (прим. 375)]. Наш анализ показывает, что точно так же, как после воссоединения Севера и Юга в 1976 г. южные стили живописи, которые сами находились под влиянием американского искусства 1960–1970-х годов, проникли в

Нгуен Ван Кыонг и некоторые другие воспринимали такие новые городские явления, как мопеды, автомобили, караоке, СПИД, яркие упаковки товаров, скорость, противоречия между городом и деревней и многое другое, как объекты отечественного современного искусства, призывающего зрителей отреагировать на ханойскую действительность 1990-х годов. Эстетически-концептуальное построение произведений, их размещение и демонстрация явились новаторскими в силу изменившихся видов коммуникации и взаимоотношений внутри самой зрительской аудитории. Более того, деление азиатского искусства модерна на низкое и высокое было отвергнуто, и произведения, если они не были продуктом утилитарного ремесла, приобрели силу воздействия – главное качество современного искусства ЮВА [Lenzi 2014].

К 1995 г. такие художники, как Данг Суан Хоа и другие из «Группы пяти» («Gang of Five») возвестили о начале обновления искусства живописи в Ханое. Но их экспрессионистические пейзажи и абстракции, хотя и порвали с соцреализмом, ещё не обрели ни критической функции, ни концептуальных основ, типичных для авангарда. В данном контексте вьетнамское современное искусство привлекло всеобщее внимание, лишь когда в 1996 г. в Австралии на Втором Азиатско-Тихоокеанском триеннале современного искусства (ART2) Ву Зан Тан выставил серии *Монстры, дьяволы и ангелы* (1992–1996) и *Чемоданы паломника* (1996–2009). В этих сериях можно было увидеть выброшенные упаковки сигарет и фотопленок наряду с этикетками из модного магазина. При этом они были не нарисованы, а представляли собой просто мусор (в серии *Чемоданы*, например, выставленный под стеклом уличных витрин ханойских магазинов) – самые банальные предметы превратились в художественные образы (рис. 1).



Рис. 1. Ву Зан Тан. Чемоданы паломника. 1996 г.
Смешанная техника с текстом, часть серии.
Фото: Ж.Л. Моризо

художественный мир Ханоя, ранний авангард в современном искусстве Ханоя для развития нового языка опирался на местные социально-эстетические сдвиги, а не на южный формализм [Lenzi 2020: 30–33].

Непривычные по форме, эти серии привлекли посетителей непритязательностью представленных на них предметов, которые, будучи изъятыми из обыденного контекста, придавали искусству социальную значимость. Множественность значений, предлагающих миллион толкований, – вот главное, что присуще аллюзивным основам, отличавшим эти серии от стандартной живописи. Вместо полотна и красок, наличия обязательного смысла либо произвольных дадаистских объектов, *Монстры* и *Чемоданы*, намеренно используя такие социальные предметы, как выброшенные упаковки сигарет и уличные прилавки, создавали многозначное искусство, «говорящее» со зрителями на своем языке. Западные сигареты «Мальборо» были тогда новинкой в Ханое, а местным брендом были «Винитаба», поэтому один лишь вид сигаретных упаковок говорил о новых вкусах и возможностях во Вьетнаме эпохи глобализации. Подобно соблазнительным псевдоценникам, высмеивавшим потребительский ажиотаж, охвативший страну, такие художественные объекты сами превращались в «товары массового потребления», которые продаются, но доступны немногим, что заставляет критически взглянуть на реформы *Дой мой*. С тех пор как отвергнутый ранее капитализм приветствовался во Вьетнаме эпохи глобализации, эти произведения побуждали пристально проанализировать возникшие идеологические противоречия. Сумки торговцев, использованные для *Чемоданов паломника*, тоже обретали значимость, напоминая о прежде незаконной уличной торговле. Согласно одному авторитетному мнению, «продажей на улице зарабатывают на жизнь... жители Ханоя, которые чувствуют, что имеют право на свое скромное место в общественном пространстве... торговое предпринимательство и повседневная политика образуют податливую смесь уступчивости и сопротивления со стороны подчинённых» [Turner, Schoenberger 2012: 1029]. Каков был замысел работы Ву Зан Тана? Из дискуссий, интервью [Were 1997] и самих произведений вырисовывается его цель – сделать искусство частью динамичной, сложной жизни. Своей новой многозначной конструкцией, столь непохожей на традиционную живопись, эти произведения начала 1990-х словно негласно вопрошают о возможности свободы во Вьетнаме периода глобализации.



Точно так же, через функциональность и ассоциативность, *Скатерти (Nappes)* (1995) Чьонг Тана, состоящие из осязаемых, подсказанных контекстом предметов, ликвидировали отчуждение зрителя от произведения [Vui, Phạm 2012: 31]. Красочные *Скатерти* художник написал для вечеринки в ресторане, во время которой произведение изменялось с каждым новым пятном от еды [Там же: 31] (рис. 2).

Рис. 2. Чьонг Тан. Скатерти. 1995 г.
Акриловая краска по ткани, часть серии.
Фото: Йола Ленци

Созданное для конкретного места и события, но подходящее для множества событий и любого пространства произведение напоминает инсталляцию. Именно смешение искусства и функциональности (высокого и низкого искусства)

превращает его в произведение современного искусства ЮВА, поскольку скатерти, эта воплощённая повседневность, заставляют пользователей рассматривать изображения на них, приобщаясь к происходящим во Вьетнаме переменам: мобильности, выбору, сексуальной свободе. Не так давно представленные на выставке *Скатерти* продолжают притягивать к себе посетителей, которые украдкой глядят формально-функциональную ткань, подтверждая тем самым, что материал может вовлечь посетителей в общение⁶.

Нгуен Ван Кыонг также использовал материалы из арсенала «низкого» искусства, которые обрели критическое звучание, так как органически включены в жизнь вьетнамского общества. *Фарфоровый дневник* (1999–2001), над которым Кыонг работал в старинной деревне Батчанг (на родине вьетнамского фарфора), состоял из 80 фарфоровых ваз с рисунками, показывающими изнанку Вьетнама эпохи глобализации: разбитных девиц из ночных баров, алчных бизнесменов, обездоленных крестьян. Фарфоровые вазы занимают значимое место в культуре Вьетнама благодаря своим ритуальным и бытовым функциям, и потому они оказались самым подходящим материалом для *Фарфорового дневника*, выставляя на всеобщее обозрение шокирующие образы, появившиеся в результате *Дой мой*: проявления сексуальной свободы и капиталистических отношений [Lenzi 2013: 132]. *Фарфоровый дневник* не декларировал какой-либо позиции, но, новаторски используя материал и иконографию, представил открывающийся Вьетнам (оказавшийся слишком сложным для обычной подражательной живописи) и отразил его образы на новом визуальном языке всем понятной критики (рис. 3).



Рис. 3. Нгуен Ван Кыонг. Фарфоровый дневник. Фарфоровые вазы с полихромной ручной росписью, часть серии из около 80 шт. 1999–2001 гг. Фото: Йола Ленци

Эти примеры, равно как и другие с использованием денег, пианино, часов и т.д. в качестве арт-объектов, свидетельствуют, что авангардное искусство развернуло нетрадиционную систему образов, материалов и средств, связанных с жизнью 1990-х годов. Эти компоненты, носящие социальную окраску, через ассоциативный ряд обеспечивали эстетически-концептуальное восприятие неосязаемых, трудных для изображения сторон реформы, таких как капиталистические отношения, потребительская культура, коррупция и возможность выбора. Но художники-авангардисты не оставляли и живопись, поэтому не стоит считать, что появление новых форм и материалов было направлено против неё. Изменения, происходящие повсеместно, действительно потребовали и нового критического языка в

⁶ Автор наблюдал это на выставке современного искусства в Сингапуре (2018).

искусстве, который бы сделал отношение художественное произведение – зритель интерактивным, в отличие от традиционной созерцательной живописи.

Новые художественные языки изобретал не только ханойский авангард. С 1970-х годов по всей ЮВА независимо друг от друга художники остро реагировали на начавшиеся перемены, отыскивая в повседневной городской жизни материал для создания произведений с критической направленностью. Знакомство с этими произведениями показывает, что поиск конкретных выразительных форм, через социальный ассоциативный ряд несущих критический смысл, как метод художественного выражения после 1970 г. был присущ всему современному искусству ЮВА [Lenzi 2014]. Филиппинское искусство 1980-х и индонезийское 1970-х годов использовали объекты, служившие поводом для социальной критики и расширения гражданской ответственности. Харсоно и Дж. Супангкат, представители индонезийского движения «Новое изобразительное искусство» («Gerakan Seni Rupa Baru», GSRB), в 1975 г. создали работы *Пистолет (Paling Top)* и *Кен Дедес*, использовав игрушечные пистолеты и копию скульптуры яванской царицы Кен Дедес, тем самым наводя зрителей на размышления о спорных социальных вопросах. Визуальные языки авангардного искусства ЮВА, отказавшегося от традиционных приёмов живописи, отвечали особенностям регионального контекста, когда граждане искали больше возможностей для выражения своего мнения. Мало кто из художников имел возможность путешествовать, и поэтому они имели весьма слабые представления о западном современном искусстве. Харсоно уверял, что термин инсталляция был неведом в Индонезии 1970-х, когда он впервые объединил предметы для создания произведения с концептуальным подтекстом [Там же]. Если в Индонезии вышеупомянутые приверженцы новых форм художественного выражения бросали вызов академическому сообществу и социальным устоям, то вьетнамский авангард не отвергал живопись и не противостоял официальному искусству, но скорее занимался новаторством как внутри, так и вне соответствующих институтов [Lenzi 2020].

В дополнение к появлению новых объектов художественного выражения *Дой мой* также способствовало возникновению новых способов представления произведений искусства, спланировав город и его жителей.

Представление авангардного искусства

Выставки 1990-х годов носили закрытый характер, представленные на них полотна могли видеть только приглашённые зрители. Но художники-авангардисты придумали альтернативные способы представления своего творчества в общем городском пространстве, инсталлируя работы в публичных или относительно публичных местах, посещаемых рядовыми жителями Ханоя. Это позволило искусству вступить в прямой диалог с согражданами. «Моё творчество было для всех, и ради этого все мы экспериментировали», – говорил Кыонг⁷. Скатерти Чыонг Тана были необычны как своим материалом, так и появлением в ресторанах, где многие пользовались ими по назначению. В 1995 г. его уличные баннеры недолго украшали фасад одного ханойского здания, выставляя причудливые образы на обозрение всем ханойцам, а не только избранным посетителям эксклюзивной галереи. Используя общественное пространство, еще более настойчиво привлекал анонимных зрителей к соучастию Ву Зан Тан. Устроившись в окне

⁷ Из письма Нгуен Ван Кыонга автору. Ханой, 16.12.2014.

своего выходящего на улицу «Салона Наташа», одновременно студии, жилья и галереи, он творил искусство на глазах у прохожих, наглядно демонстрируя всем собственный художественный метод. Вероятно, Тан видел своё творчество частью городской жизни, занятием, столь же необходимым рядовым горожанам, как работа торговцев, наводнивших тротуары Ханоя. Это подтверждают и его слова: «Моя работа – это часть улицы с её повседневной публикой и неоднозначностью» [Were 1997: 39]. Так, в 1998 г. художник наполнил улицу звуками, придав им статус художественного творения. Что касается материальных объектов, то в 1990-х появилась серия *Деньги* из рисованных купюр для использования в торговле. Однако лучшим примером убеждённости художника в необходимости новых способов демонстрации и восприятия творчества, показавшим эксперименты современного искусства во Вьетнаме, стала его инсталляция-перформанс *Кадиллак-Икар* (1999–2000). Созданная в Калифорнии в 1999 г., где художник недолгое время работал по программе «Artist in Residence» фонда «Pacific Bridge Arts», инсталляция представляла собой кадиллак модели 1961 г., который Тан совместно с Ле Хонг Тхаем превратил в объект искусства, уже без «плавников» и окрашенный в золото, для выставки *RienCarNation*. Кинорежиссер Николас Брукс вынашивал план отправить *Кадиллак-Икар* по морю во Вьетнам и там снять фильм об этом автомобиле в действии, но план не реализовался: вьетнамские таможенники конфисковали мотор. Это не обескуражило Тана; он погрузил *Кадиллак-Икар* на грузовую платформу и повёз свое творение по улицам столицы (рис. 4).

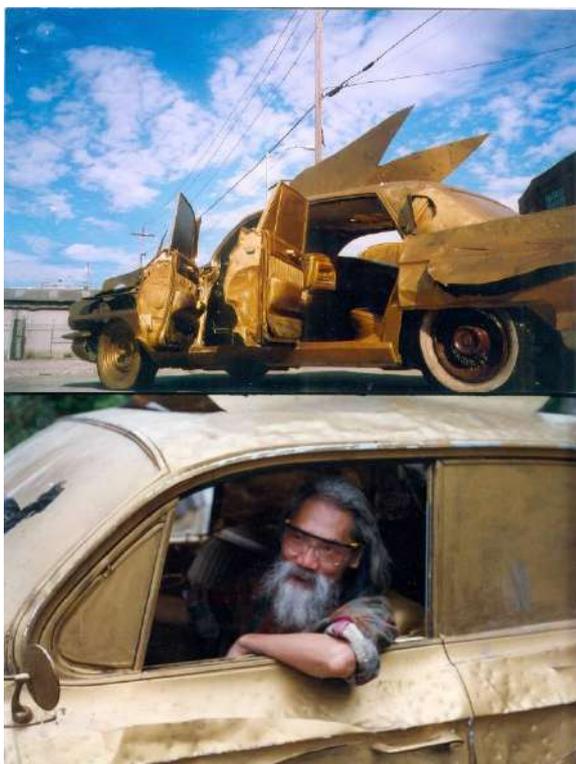


Рис. 4. Ву Зан Тан. Кадиллак-Икар. Инсталляция 1999 г. Окленд, Калифорния, резиденция Pacific Bridge; перформанс на улицах Ханоя, 2000 г.
Фото: Наталья Краевская

Такой перформанс с огромным золотым кадиллаком, едва помещавшимся на узких улочках, изумил Ханой, где автомобили всё ещё были редкостью, произвёл шок как символ американской культуры потребления. Лицеизреть всё это стало возможным благодаря *Дой мой*. Тан использовал игру слов: в Икаре улавливалось английское car (автомобиль); также напомнил о древнегреческом мифе об Икаре, который, являясь аллегорией опрометчивого тщеславия, ассоциировался с надеждой воспользоваться плодами капитализма, приход которого радостно приветствовали, несмотря на то что совсем

недавно – в течение жизни одного поколения – праздновали победу над ним. Появившись на оживлённых улицах, *Кадиллак-Икар*, материальное воплощение понятного критичного языка современного искусства, вызывал у всех сложные и противоречивые мысли и представления.

Нгуен Ван Кыонг также экспериментировал со средствами передвижения, создавая звуковые перформансы из колёсных спиц мопедов⁸. Мопеды стали эмблемой азиатской урбанизации конца XX в., поэтому мопеды «Хонда» Кыонга словно символизировали открывающийся мобильный Ханой и перемены, вызванные *Дой мой*, – эту связь впоследствии изучали социологи [Hansen 2015]. Но ещё больше, чем мопеды, местную публику привлекали настенные «всплывающие окна» Кыонга (рис. 5).

Рис. 5. Нгуен Ван Кыонг. Художник рисует фреску в Доме мировых культур. Берлин, 1999 г.

Фото: Наталья Краевская

Один из таких муралов (огромных настенных изображений) – *Дай этому название* (1998), украшавший все поверхности пространства коммерческого Ханоя, словно окружал публику, покончив с отстранением искусства от зрителя. Плотная композиция произведения, включавшая образы (в натуральную величину) бизнесменов с акульими головами, девиц из караоке, шприцев (символа кампании против наркотиков и СПИДа), крестьян и многого другого, буквально погружала зрителей в проблемы Ханоя 1990-х. Рассказывая множество историй сразу, ошеломляющие «окна» живописали потрясения Вьетнама периода глобализации: сексуальную свободу, насилие, конкуренцию, алчность. *Дай этому название* словно ожидало ответа, призывая зрителей хоть как-то «окрестить» увиденное изображение и тем самым найти своё место в нарративе реформ *Дой мой*. Произведение призывало к участию и критическому диалогу. Этот типичный для ЮВА эстетический прием (англ. play), порой трактуемый как игра (англ. play), вовлекавший зрителей в болезненные темы, смягчал риск эксперимента [Lenzi 2016]. Художественный посыл Кыонга, включавший выразительную форму, место представления и название произведения, действовал эффективно: его временное творение еще долго продолжало оказывать влияние, как впоследствии подтверждалось в печати [Vũ & Phạm 2012: 17]. *Дай этому название* – произведение понятное, даже несмотря на передачу трудных для изображения явлений, оно стало частью современного искусства прежде, чем сам термин «современное искусство» вошел в художественную жизнь Вьетнама.



Такие перформансы, как *Кадиллак-Икар* и *Дай этому название*, напрямую ставили неудобные вопросы о жизни во Вьетнаме, о вьетнамском обществе периода глобализации непосредственно перед рядовыми гражданами на городских улицах или деревенских площадях, как например, в случае перформанса *Буйвол*, созданного Чыонг Таном и Нгуен Куанг Хюи в 1996 г. в деревне Моктяу. Во Вьетнаме 1990-х такой эстетический шаг был беспрецедентен; лишь художник Динь К. Ле, получивший образование в США, применил подобный прием в своих *Повреждённых генах* (1998), место которым нашлось на одном из

⁸ Перформанс 1995 г. «Звонок мопеда», совместно с Тилем Шонхерром.

сайгонских рынков⁹. Методы, использовавшиеся Ву Зан Таном, Чыонг Таном, Нгуен Ван Кыонгом, Нгуен Куанг Хюи и Нгуен Минь Тханем, сходны с методами Танг Да Ву, Харсоно, Аманды Хенг, Васана Ситтхикета, Ли Вена и других художников ЮВА, которые после 1970-х годов разрабатывали глобальные новаторские эстетико-концептуальные приёмы, отвечавшие региональному контексту. Названия для данного художественного направления во Вьетнаме не существовало, но новаторские методы авангардистов Ханоя, такие как представление своих работ в общественных местах массовой аудитории, отвечали местным условиям и вовлекали рядовых зрителей в те или иные социальные парадигмы, поощряя к действию, что являлось главной отличительной чертой современного искусства ЮВА¹⁰.

Ханой 1990-х годов мог гордиться лишь немногими пространствами для нетрадиционного или большого искусства, поэтому инсталляции, муралы и звуковые перформансы поневоле демонстрировались в общественных зонах. Однако и ход *Дой мой* требовал художественных форм с новыми функциями наряду с формально-концептуальными изменениями, это также повлияло на инклюзивную публичную форму презентации. *Дай этому название* и *Кадиллак-Икар*, помогая переосмыслить новшества глобализации, обретали значимость в публичных местах.

Анализ политического ландшафта и материального мира Ханоя периода глобализации определяет общественное пространство как конкурирующие зоны, где соприкасаются интересы бизнеса, государства и граждан, причём последние вторгаются в общественное пространство ради своего рода самоутверждения, иногда создавая конфликтную ситуацию, сталкиваясь с государством [Thomas 2001; Kurfürst 2012: 101–103]. Такая перспектива придаёт смысл произведениям художников авангарда, которые не только формулировали, но и использовали в своём творчестве новые противоречия между личным и общественным, заставляя задаться вопросом: а что дальше? Открытость и доступность были повсюду. В начале 2000-х социальные географы столкнулись с борьбой жителей Ханоя за городское пространство, но десятилетием раньше работы Ву Зан Тана, Нгуен Ван Кыонга и Чыонг Тана заполнили город, сила их влияния заключалась в возможности внести критический настрой непосредственно в публичную зону и таким образом ответить на острые вопросы времени [Lenzi 2020: 130–137].

Реформы *Дой мой* изменили всё и для всех. Так считали художники-авангардисты, применяя в своём творчестве элементы окружающей действительности, хорошо знакомые и притягивающие внимание публики, иными словами, противоречия *Дой мой* послужили темой, драйвером и материалом для нового направления в искусстве. Идея, что социальные перемены являются питающей силой художественного новаторства, находит поддержку в трудах, посвящённых последствиям *Дой мой*, например, факту превращения общественных зон в площадку для выяснения отношений между гражданами и государством, «чреватому противоречиями и аномалиями» [Thomas 2001: 306]. В Ханое и ЮВА в целом современное

⁹ Исследование не доказывает, что работы Динь К. Ле оказали влияние на ханойский авангард. Динь вернулся жить во Вьетнам в 1997 г., когда современное искусство в Ханое уже возникло, он выставлялся в Хошимине, где редко бывали ханойские художники-авангардисты, и, наконец, художники, рассмотренные в статье, создавали работы, вдохновлённые и обусловленные местными контекстуальными сдвигами в Ханое, не связанными с произведениями Диня 1990-х годов.

¹⁰ Некоторые оспаривают принадлежность Ву Зан Тана и Нгуен Ван Кыонга к мировому авангарду, поскольку они ничего не знали о трендах Нью-Йорка [Taylor & Corey 2019: 25].

искусство, возвращаемое художниками-авангардистами, отличалось способностью критического вовлечения публики, отвергая при этом только созерцательную роль зрителей, присущую традиционному искусству, и было неразрывно связано с социальными изменениями конца XX в. Эти взаимосвязи, в целом наблюдаемые в разных странах Азии, но имевшие свои национальные отличия, стали содержанием изменений начиная с 1990-х годов.

Заключение

Несмотря на разные биографии и способы художественного выражения авангардистов Ханоя, произведения Ву Зан Тана, Нгуен Ван Кыонга, Чыонг Тана и их коллег, созданные в 1990-е годы, соизмеримы по эстетике диалога, тестирующего социальные новации реформ «Обновление» *Дой мой*, – в отличие от традиционного искусства их работы не повествуют и не описывают, а ставят вопросы. Будучи лишь частицей визуального искусства Вьетнама 1990-х, эти произведения, порвавшие с традиционным отчуждением зрителя от художественного произведения и делением искусства на высокое и низкое, использовавшие концептуальные стратегии и вступавшие в критический интерактивный контакт со зрителем, знаменовали собой начало экспериментов современного искусства Вьетнама.

Новаторский художественный язык мог появиться только при расширении пространства вьетнамского искусства. Во Вьетнаме 1990-х произошло мощное изменение парадигмы, которое породило в том числе новые эстетико-концептуальные связи, соединив искусство и жизнь. Спустя полвека войны и изоляции социальные перемены, вызванные реформами, дали толчок новшествам, в том числе на улицах Ханоя: его жители сменили велосипеды на мопеды «Хонда», а сигареты «Винатаба» на «Мальборо». У приверженцев авангарда не было художественных образцов, так как несмотря на открытие страны, знакомство с современным мировым искусством состоялось лишь в самом начале 2000-х годов. Тем не менее обещания и противоречия, заложенные в *Дой мой*, послужили толчком для новых творческих поисков, даже в условиях существовавшего политического контроля. Это подтверждает факт, что индивидуальный художественный ответ на окружающую действительность является ключевым условием обновления выразительных средств. Авангардистов было мало, они не были объединены в какие-либо группы, но, создавая произведения, идейно соответствующие эпохе перемен, сумели перенаправить вьетнамское художественное творчество в русло поиска современных форм. Более того, разработав самостоятельную концептуальную эстетику, они разрушили мнение, что новаторство азиатского искусства неизбежно должно исходить из западных образцов, как в случае заимствования традиционной европейской живописи. Вьетнамское современное искусство демонстрирует способность к самообновлению и вправе занять одно из главных мест в истории искусства Юго-Восточной Азии после окончания холодной войны.

Автор благодарит рецензента за ценные и полезные замечания.

Список литературы

1. *Abuza Z. Renovating Politics in Contemporary Vietnam. Boulder: Lynne Rienner. 2001.*
2. *Asia Art Archive/Salon Natasha. URL: <https://aaa.org.hk/en/collections/search/archive/salon-natasha-archive> (дата обращения 10.05.2021)*

3. *Beresford M.* Vietnam: The Transition from Central Planning // The Political Economy of South-East Asia: Markets, Power and Contestation / eds. Rodan, Hewison, Robison. 3rd ed. Melbourne: Oxford University Press, 2006. P. 197–220.
4. *Bùi Như Hương, Phạm Trung.* Vietnamese Contemporary Art 1990–2010. Hanoi: Knowledge Publishing, 2012
5. *Bùi Thị Thanh Mai.* Nghiên cứu xác định thời gian và đặc điểm: mỹ thuật hậu Đổi Mới [Периодизация и особенности изобразительных искусств после политики обновления] // Nghiên cứu Mỹ thuật [Исследования изобразительного искусства]. 2014. No. 4. P. 6–19. (На вьетн. яз.)
6. *Clark, J.* Modern Asian Art. North Ryde: Craftsman House, 1998.
7. *Hansen A.* Motorbike Madness? Development and Two-Wheeled Mobility in Hanoi // Asia in Focus. 2015. No. 2. P. 5–13.
8. *Huynh-Beattie B.* Post Doi Moi International Reception of Vietnamese Contemporary Art // Eye of the Beholder: Reception, Audience, and Practice of Modern Asian Art / eds. Clark, Sabapathy, Peleggi. Honolulu: U. Hawaii, 2006. P. 217–287.
9. *Kerkvliet B.J.T.* The Power of Everyday Politics – How Vietnamese Peasants Transformed National Policy. Singapore: ISEAS, 2005.
10. *Kurfürst S.* Redefining public space in Hanoi – Places, practices and meaning. Berlin: LIT Verlag, 2012.
11. *Lenzi I.* Negotiating Home History and Nation. Negotiating Home History and Nation: Two Decades of Contemporary Art in Southeast Asia 1991–2011 / ed. Lenzi. Singapore: SAM, 2011. P.7–28.
12. *Lenzi I.* Lost and Found: Tracing Pre-Modern Cultural Heritages in Southeast Asian Contemporary Art // Connecting Art and Heritage / ed. Bùi Thị Thanh Mai. Hanoi: VUFA/Thế Giới, 2013. P. 117–141.
13. *Lenzi I.* Conceptual Strategies in Southeast Asian Art: a Local Narrative // Concept Context Contestation: Art and the Collective in Southeast Asia/ ed. Lenzi. Bangkok: BACC, 2014. P. 10–25.
14. *Lenzi I.* Public Play: Audience Involvement and Decoding Concept in Socially-Engaged Southeast Asian Contemporary Art // Obieg. 2016. No. 2. P. 1–10. URL: <http://obieg.u-jazdowski.pl/en/numery/azja/public-play--audience-involvement-and-the-decoding-of-concept-in-socially-engaged-southeast-asian-co> (дата обращения: 21.06.2021)
15. *Lenzi I.* The Contemporary Turn in Hanoi, Vietnam, 1989–2002: Vu Dan Tan, Nguyen Van Cuong, Salon Natasha, and Doi Moi-in-Art. PhD diss. Nanyang Technological University. Singapore, 2020.
16. *Nguyễn Quân.* Vietnamese Fine Arts in the Doimoi Period. Hanoi: Fine Arts Publishing, 2008.
17. *Smith T.* Contemporary Art World Currents. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2011.
18. *Taylor N.* Painters in Hanoi: An Ethnography of Vietnamese Art. Singapore: NUS Press, 2009.
19. *Taylor N.* What is *Đổi Mới* in Art? Southeast Asia Digital Library, Northern Illinois University, 2012. URL: <https://sea.lib.niu.edu/seadl/whatisdoimoi> (дата обращения: 03.03.2021).
20. *Taylor N., Corey P.* *Đổi Mới* and the Globalization of Vietnamese Art // Journal of Vietnamese Studies. 2019. No. 14 (1). P. 1–34.
21. *Thoburn J.* Vietnam as a role model for development. WIDER Research Paper No. 2009/30. UNUW Institute for Development Economics Research UNU-WIDER, 2009. URL: <https://www.econstor.eu/bitstream/10419/45161/1/60181276X.pdf> (дата обращения: 26.06.2021).
22. *Thomas M.* Public spaces/public disgraces: Crowds and the state in contemporary Vietnam // SOJOURN Journal of Social Issues in Southeast Asia. 2001. No. 16 (2). P. 306–317.
23. *Turner C.* ed. Art and Social Change-Contemporary Art in Asia and the Pacific. Canberra: Pandanus/ANU, 2005.
24. *Turner S., Schoenberger L.* Street Vendor Livelihoods and Everyday Politics in Hanoi, Vietnam: The Seeds of a Diverse Economy? // Urban Studies. 2012. No. 49 (5). P. 1027–1044.
25. *Were I.* Vu Dan Tan's Front Window View // *Object*. 1997. No. 2. P. 38–40.