

# Джулия Чи Жань. Смысл стиля: постмодернизм, демистификация и диссонанс в китайском авангардном искусстве после событий на площади Тяньаньмэнь

CHI ZHANG J. THE MEANING OF STYLE: POSTMODERNISM, DEMYSTIFICATION, AND DISSONANCE IN POST-TIANANMEN CHINESE AVANT-GARDE ART // MYTH, MEANING, AND PERFORMANCE: TOWARD A NEW CULTURAL SOCIOLOGY OF THE ARTS / ED. BY R. EYERMAN AND L. MCCORMICK. BOULDER: PARADIGM PUBLISHERS, 2006. P. 51–79.

*Анна Чистякова\**

**Аннотация.** Джулия Чи Жань обращается к анализу китайского авангарда, в частности, трансформации художественного стиля, произошедшей после 1989 года. Она подчеркивает, что существующие в современной социологии искусства подходы редукционистские, так как объясняют культуру через внешние по отношению к ней явления экономики и политики. Применительно к авангарду (искусство ради искусства, искусство в очень большой степени автономное) подобные подходы неправомерны. Для анализа китайского авангарда Чи Жань предлагает альтернативный подход — (культур)социологию, ориентированную на смыслы. В центре внимания автора оказывается социальный и культурный смыслы стиля и тех трансформаций, которым он подвергся в связи с событиями на площади Тяньаньмэнь. Как считает Чи Жань, стиль должен пониматься не только как набор изобразительных приемов, но и как средство передачи видения современности художником. В случае с китайским авангардом трансформация стиля отражала глубокие структурные изменения и в китайском обществе, и в самом авангарде, который утратил свою автономию под давлением маркетизации и рынка. Согласно Чи Жань, в китайском искусстве сложилась ситуация, в которой авангард являлся и авангардом (стилистически и символически), и одновременно не авангардом (из-за потери автономии). Эту ситуацию она характеризует как символично-прагматический диссонанс. Через преодоление диссонанса формируется дискурс аутентичности, который приводит к расколу китайского авангарда на аутентичный, по-прежнему сохраняющий автономию, и неаутентичный, эту автономию утративший.

**Ключевые слова.** Авангард, китайское современное искусство, стиль и его смысл, стилевой переход, символично-прагматический диссонанс, автономия культуры.

Авангард как культурное явление особого рода привлекал внимание многих социологов, занимающихся проблемами культуры и искусства. Подходы к пониманию и оценке этого направления различны, но в большинстве своем они имеют серьезный недостаток: объяснение культуры строится посредством обращения к явлениям других порядков (экономического, политического и др.). Так, Пьер Бурдьё отрицал саму

---

\* **Чистякова Анна Андреевна** — студентка факультета социологии ГУ-ВШЭ, участница исследовательской группы по культурсоциологии Центра фундаментальной социологии ИГИТИ. Email: [aplblack\\_29\\_12@mail.ru](mailto:aplblack_29_12@mail.ru)

© Чистякова А., 2010

© Центр фундаментальной социологии, 2010

возможность существования «автономного искусства», подчеркивая погруженность художника в социально-экономический контекст и зависимость его работ от этого контекста. Сторонники парадигмы «производства и потребления культуры» утверждают, что культурный продукт в виде произведения искусства представляет собой результат влияния преимущественно прагматических факторов. Подобные подходы доминируют в современной социологии искусства, но могут применяться не всегда (как показывает Джулия Чи Жань<sup>1</sup> в своей работе), поскольку они игнорируют автономию культуры и искусства и фактически отрицают ее возможность.

В рамках этой логики выбор художником стиля предопределен вкусом его потенциальных покупателей или почитателей. Однако при таком подходе авангард не поддается адекватному социологическому описанию, так как он не ориентирован на публику или покупателей и его стиль слишком необычен и непонятен широкой аудитории. Представители Франкфуртской школы (например, Теодор Адорно) считали, что авангард исключен из общественной тотальности и воспроизводится в сфере искусства благодаря культурной индустрии в эпоху развитого капитализма. Авангард фактически реализовал принцип «искусство ради искусства», что наделяет его максимальной степенью культурной автономии: он не обусловлен внешними обстоятельствами. В то же время он является движением не только культурным, но и социально-политическим.

Как отмечает Чи Жань, применение термина «авангард» по отношению к китайскому современному искусству спорно и неоднозначно: несмотря на то, что художники прибегали к изобразительным приемам, заимствованным из традиции европейского авангарда, используемые символы были традиционно китайскими. Китайский авангард (в рамках второй волны китайского модернизма<sup>2</sup>) зародился в 1970-х годах в социалистическом государстве, которое Чи Жань называет авторитарным. Официальными стилями в нем были социалистический реализм и неотрадиционализм<sup>3</sup>, а все другие оставались «вне закона». Но часть художников, не поддерживавших существующий режим, отказывались работать в рамках официальных стилей, так как, во-первых, это означало бы пропаганду социализма, против которого они выступали, и во-вторых, стили предполагали лишь ограниченный набор изобразительных средств. Кроме того, реализм любого рода воспринимался этими художниками как своеобразный пережиток прошлого и поэтому виделся непригодным для выражения их представлений о китайской современности. Они стремились привнести в китайское искусство что-то новое, западное, протестное, передовое — авангард был воплощением этих идеалов.

---

<sup>1</sup> Джулия Чи Жань, преподаватель социологии и антропологии Университета Иллинойса.

<sup>2</sup> Автор выделяет три основных периода развития китайского модернизма. Начало каждого из них она связывает с определенным переломным событием в истории Китая: первый (1920-е годы) — с окончанием Второй опиумной войны и ее последствиями для китайского общества, второй (1970-е годы) — с пиком эпохи Мао Цзэдуна, третий (1990-е годы) — с произошедшим в 1989 году на площади Тяньаньмэнь.

<sup>3</sup> Имеется в виду использование традиционного китайского стиля в искусстве для изображения современности.

Таким образом, выбор западного стиля китайскими художниками — не просто выбор эстетических средств. Он был ответом официальному искусству, идеологически обусловленному и художественно ограниченному, — искусству, работающему по госзаказу. С одной стороны, это была попытка развивать искусство в Китае в новом направлении, с другой — попытка выразить понимание окружающей действительности, отличное от официального.

Из европейского авангарда китайские художники заимствовали прежде всего художественные приемы и название, которое стало символом преемственности традиций европейского и китайского авангарда. Обращение к западному стилю означало признание западных ценностей и идей либерализма, однако символическим референтом искусства оставалась китайская современность. Через средства *западного* модернистского стиля художники пытались передать свое видение настоящего и будущего *Китая*. Выбор между модернизмом и реализмом символизировал еще и выбор между двумя вариантами проекта модернизации Китая: первым был переход к западной демократии, воспринимавшейся как человеческое, рациональное и живительное состояние развития общества; вторым — китайский социализм, воспринимавшийся как полная противоположность первого. При этом «западное» и «китайское» фактически противопоставлялись как *сакральное* и *профанное*.

Джулия Чи Жань подчеркивает, что стилистические решения рассматривались китайскими авангардистами как осмысленные средства представления ими китайской современности. В данном случае стиль и его средства оказываются своеобразной знаковой системой («язык модернизма»). Смыслы, о которых говорит Чи Жань, производны именно от нее, а не от внешних явлений, не от социального контекста. Изменение социального контекста приводит к изменению стиля, и лишь опосредованно — к изменению производимых им смыслов. Это и произошло в Китае в описываемый в статье период. Автор подробно рассматривает работы художников двух эпох (до 1989 года и после), показывая смысл стиля в каждой из них.

1989 год стал, по мнению Джулии Чи Жань, поворотной точкой в истории современного искусства Китая, когда произошел стилистический переход. События на площади Тяньаньмэнь изменили политическую обстановку в стране с продемократической (при официальном лидерстве Ху Яобаня) на жестко авторитарную. Почти столь же резким был и поворот в сторону демократии через несколько лет.

До 1989 года художники-авангардисты сознательно и бессознательно идеализировали Запад, вызывающий у них ассоциации свободы, демократии, прав человека и романтической любви. Заимствованный у западного модернизма стиль символизировал все «хорошее», все то, чего Китаю не хватало. Авангардисты считали, что искусство может изменить общество, а западный образ жизни — спасти Китай. Поэтому обращаясь к западным приемам, они пытались восстановить и очистить (*purify*) разрушенную индивидуальность.

В доказательство своих выводов Чи Жань анализирует некоторые произведения китайских авангардистов. Например, работа Ксу Биня (*Xu Bing*) «Книга с небес» (*A Book from the sky*) представляет собой длинный свиток с портретами [несуществующих] китайцев, они все похожи внешне, а их лица не выражают эмоций. Это рабочие эпохи маоизма, бездумно выполняющие поставленные перед ними задачи. По словам

автора, это не только нигилистическое выражение представлений художника о *потерянной истории* (*wasted history*), но и его политических взглядов. Используя средства модернизма и китайские символы, Ксу Бинь предлагает критику жестокости маоизма.

Еще одна работа — инсталляция Ву Шанжуаня (*Wu Shanzhuan*) «Нанесенный на камни» (*Painted over Rocks*) — имеет как местные, так и международные корни: у рядового китайца красная краска на камнях сразу пробуждает образы пропагандистских плакатов времен культурной революции, но техника рисования на камнях заимствована у европейских и американских экспрессионистов. Художник, таким образом, использует сугубо западные приемы, чтобы передать негативное отношение к событиям китайской истории.

После событий 1989 года режим ужесточился, и отношение власти к искусству авангарда стало еще более нетерпимым, чем раньше. Многие художники вынуждены были отказаться от своих взглядов или уйти в подполье. Их работы было запрещено выставлять на публике. Но 1989 год показал, что изменение существующего порядка необходимо. Постепенно запреты были сняты, выставки авангардистов официально разрешены (что, кроме всего прочего, позволило возродиться сообществу), проведены экономические реформы. Либерализация китайского рынка и интеграция Китая в мировую экономику привели к тому, что население страны (в том числе и в особенности художники-авангардисты) увидело другое, гораздо менее привлекательное, лицо Запада, следствием чего явились его демистификация и десакрализация. Китайский авангард вырос из своих наивных идеализаций и стал более рефлексивным как по отношению к Западу, так и по отношению к себе. Стиль стал более индивидуалистичным, более циничным, более обособленным от идеологической приверженности. Таким образом, от модернизма художники перешли к постмодернизму.

Наступило время критики нововведений, привнесенных с Запада. Так, на картине Ху Дземина (*Hu Jiemin*) «Плот Медузы» (*Raft of Medusa*) изображена группа молодых китайцев, веселящихся и выпивающих на плоту, сделанном из бутылок *Pepsi* и *Coca-Cola*. Подобные работы, по мнению Чи Жань, свидетельствуют, что символы западной цивилизации становятся объектом для сарказма. Китайские художники обеспокоены и возмущены изменениями в китайском обществе, произошедшими под влиянием Запада. Видеоролик Янь Фудоня (*Yang Fudong*) «Семеро китайских интеллектуалов в бамбуковом лесу» (*Seven Chinese Intellectuals in a Bamboo Forest*) представляет собой постмодернистский пересказ (*renarration*) содержания известной находки археологов под Нанкином, где семеро китайских мудрецов-затворников веселятся в бамбуковом лесу. В Китае эти семеро мудрецов были символом интеллектуалов. Однако Янь Фудонь показывает их как избалованных, гедонистически настроенных молодых людей, которые выросли в условиях обильного «промывания мозгов» и невероятной скуки. Они носят одежду известных западных брендов и используют самые современные технологические новинки. Их главная цель — выглядеть так же, как герои массмедиа, они не думают, не имеют собственного мнения. Это видео, как и многие другие работы того времени, пронизано иронией над распространением западных способов мышления в *китайской* культуре. Подобное преклонение перед западным образом жизни предстает как новая утопия, призванная заменить старую, социалистическую.

И сами авангардисты, и авангард не смогли избежать влияния Запада в ином отношении. Маркетизация Китая, приход в страну западных коммерческих агентов, изменение политического климата — все это привело к появлению рынка произведений искусства. У художника появилась возможность выгодно продать свою работу и прославиться на Западе. Многие художники не смогли устоять перед искушением и начали создавать то, что потом можно было бы успешно продать. Основными покупателями их работ были европейцы и американцы, которым нужны были только работы определенного плана. Джулия Чи Жань приводит сформулированный Жу Ки (*Zhu Qui*) «западный рецепт приготовления китайского блюда»: «...западные покупатели предпочитают работы, которые кажутся политическими, модными, сексуальными, антиправительственными и психопатическими, в сочетании с некоторыми традиционными китайскими элементами, приправленные щепоткой постмодернизма». Китайские авангардисты изменили свой стиль, чтобы соответствовать этим требованиям.

Складывается ситуация, которую Джулия Чи Жань называет *символико-прагматическим диссонансом*. Китайский авангард теряет свою автономию, оказывается зависимым от внешних факторов и ориентированным на покупателя. Запад становится для него прагматическим ресурсом, но в связи с десакрализацией и демистификацией символическим образцом он больше не является. Авангард уже не автономен в своем содержании, хотя формально остается авангардом. Его прагматическая составляющая приходит в диссонанс с символической. Авангард разрушается изнутри. Одним из следствий этого является стилистический переход от модернизма к постмодернизму, в котором отражается как разочарование художников в произошедших изменениях, так и стремление части из них зарабатывать своим искусством. В некоторой степени стилистические трансформации становятся попыткой преодоления символико-прагматического диссонанса.

Средством такого преодоления служит дискурс аутентичности (*discourse of authenticity*): часть авангардистов, которые не хотели или не могли выгодно продавать свои работы на Западе, начали выражать свое недовольство действиями коллег, работающих ради денег. Так, картина Хонь Лея (*Hong Lei*) «*After Song Dynasty Zhao Ji „Loquat and Bird“*» выполнена в традиционном китайском стиле: цветы и птицы, однако все птицы на картине мертвы. Их тела перед цветущими пионами и орхидеями — китайскими символами процветания и спокойствия — выражают негодование художника по поводу «продажности» китайского современного искусства, потерявшего свою независимость от западных покупателей. Следствием этого стал внутренний раскол китайского авангарда на аутентичный, все еще автономный, и неаутентичный, утративший автономию, стоящий в оппозиции к первому.

Таким образом, анализируя китайский авангард и наблюдаемый в нем стилистический переход, Джулия Чи Жань показывает связь социального контекста, транслируемых им стиля и смыслов и, как следствие, необходимость применения в социологии искусства нетрадиционных, ориентированных на смысл подходов. Это касается не только авангарда как наиболее автономного вида искусства, но и любого искусства. Оно является символической (знаковой) системой, и игнорировать это — значит игнорировать одну из его главных особенностей.