

Изобразительное искусство последних десятилетий XX столетия отмечено необычайным разнообразием — это настоящий «коллаж» из самых разных направлений, традиций, творческих поисков. Сборник «Направления современного искусства в мире», изданный в Париже в 1982 году, насчитывает до 110 направлений, группировок, школ: «Новые дикие», «неоэкспрессионизм», «дикое искусство», «неистовая живопись», «гиперманьеризм», «постсюрреализм», «орнаментальная живопись», «свободная фигурация», «культурная живопись» и т.д.

Такое стилистическое разнообразие обуславливает определенные трудности в систематизации и дифференциации художественных практик этого периода. Тем не менее, несмотря на акцентируемую в художественных практиках тенденцию персонализации, между рядом направлений и течений прослеживается определенная общность как с точки зрения формально-языковых отношений, так и в целях и задачах, которые ставят перед собой художники.

Речь идет о процессе формирования общих творческих тенденций, связанных с акцентированием онтологических, «традиционных» характеристик изобразительного искусства. Дело в том, что актуальные художественные практики, начиная со второй половины XX века, двигались в направлении все большего концептуального абстрагирования и нивелирования территории «традиционного» изобразительного искусства и искусства вообще, где основной акцент ставился на создание искусства «чистых идей», автономных от пластического воплощения. Социальные, философские, идеологические, политические позиции в искусстве неоавангарда стали приоритетными [1].

Поэтому возникновение многочисленных направлений, обращенных к языкам, методологиям «традиционного» искусства, стало реакцией на идеологию неоавангарда, редуцирующей онтологическую сущность изобразительного искусства.

Изобразительное искусство вновь заняло свою собственную позицию, обретя свой собственный специфический язык. Приоритеты расставляются в пользу самоценности живописи: цвет и формальная структура произведения вновь становятся главными качествами живописи, обретается этика сделанности, воссоздается материальность искусства, его экспрессивный уровень, что восстанавливает профессиональный статус художника и его традиционную идентичность. Необходимо отметить, что художники отнюдь не отрицают принципы концептуального искусства, а понимают их как функцию

создания семантической многозначности, свойственной в целом художественным практикам искусства эпохи постмодернизма. В их творчестве «идея» и «пластика» вновь обретают органичную целостность.

Об актуальности традиционных изобразительных видов, форм и техник заговорила целая волна молодых художников. Среди них прочные позиции на мировой художественной сцене заняли немецкий неоекспрессионизм, представленный «Новыми дикими» (Ансельм Кифер, Маркус Люперц, Йорг Иммендорф, Зигмар Польке, Карл Хедике), итальянский трансавангард (Сандро Киа, Энцо Кукки, Франческо Клементе, Миммо Паладино), американский граффитизм (Жан-Мишель Баскиа, Кейт Херринг) и французская «Новая субъективность» (Жерар Гарутс, Жан-Мишель Альберола).

Объединяющей чертой творчества представленных художников становится постмодернистская концепция «музея искусств», основанная на идее использования широкого диапазона художественных приемов, форм и методов искусства предшествующих эпох. Художники отказываются от любых жестких рамок самоидентификации, от выбора между той или иной традициями. Стилизация традиционных изобразительных языков, использование различных творческих приемов от традиционного реализма до абстракционизма, всевозможные парафразы с творчеством великих художников, смысловая многозначность становятся главными чертами творчества художников нового поколения. По словам итальянского теоретика Акилле Бонито Оливы: «Художники трансавангарда поняли, что культура, культурная ткань не только развивается и растет вверх, но и распространяется вниз... Художники отказываются от какой-либо приоритетной точки зрения, используя исторические языки прошлого без иерархий, окончательно размывая все различия и оппозиции» [2;42].

Такой принцип эклектизма воспринимается не негативно, а рассматривается как «новая поэтика», идея которой создание метаязыковой сущности, некоего интернационального стиля, свойственного эпохе глобализации, где стираются национальные различия и границы, и представляет пространство для постиндустриального «суперискусства» [2;145].

Вот почему существует точка зрения, объединяющая весь спектр возникших в 1980-е годы направлений, под термином «постмодернизм», артикулирующим позицию интернационального художественного пространства. Однако, ни о какой конкретной языковой гомогенности говорить не приходится. Дифференциация европейской ситуации связана с географической и культурной спецификой регионов, зависит не просто от общественно-политической ситуации в каждой из стран, но определяется также особенностью

национальных традиций, что выражается в выборе предпочтений исторических языков прошлого, хотя по формальным признакам «языкового диапазона» прослеживается определенное сходство. С формальной точки зрения (художественных приемов, форм, языковой ориентации) можно также провести определенные параллели между представленными направлениями и тенденциями, возникшими в середине 1980-х гг. в отечественном художественном пространстве. Однако использование термина «постмодернизм» по отношению к отечественной художественной культуре и к представленным художественным направлениям выше вопрос довольно спорный.

Дело в том, что использование термина «постмодернизм» в стилистическом аспекте уязвимо своим широким терминологическим подходом, так как под его эгидой объединяются все возникшие во второй половине XX века художественные направления от поп-арта до концептуализма, что делает термин абсолютно лишенным какого бы то ни было конкретного содержания. Термин «постмодернизм» необходимо в первую очередь понимать как определенный художественный код, мировосприятие современной действительности и также как методологию для анализа современных художественных практик.

В этой связи, наиболее объективным с точки фиксации существенных характеристик, представленных художественных направлений, нам видится использование термина «трансавангард», маркирующего сугубо эстетическую позицию. Первоначально термин «трансавангард» (от лат trans -сквозь, через и фр. *avant-gard* — впереди идущий; в дословном переводе с итальянского «выходящее за пределы авангарда», «поставангард») использовал для описания деятельности группы молодых итальянских художников теоретик, профессор Римского университета Акилле Бонито Олива. Впоследствии в своей книге «Сон искусства: между авангардом и трансавангардом» Акилле Бонито Олива пришел к более широкому толкованию трансавангарда. Для него трансавангард — это, в первую очередь, отказ от казавшегося прежде неизбежным выбора между той или иной традициями, отказ от авангардистского пафоса новизны, связанного с установкой на языковой эксперимент, и вообще отказ от любых жестких рамок самоидентификации художника, отстаивающие при этом принципы традиционной эстетики и традиционного понимания природы искусства. Объединяющей чертой является также и то, что основной акцент в своих творческих поисках художники ставят на формально-языковой разработке художественного произведения; поиски идут преимущественно в области формы и пластических средств художественной выразительности.

Конечно же, трансавангард в международном аспекте представляет собой весьма сложное, внутренне противоречивое единство, складывающееся из

неоднородных составных частей, в котором, однако, существенные различия между отдельными его проявлениями не отменяют общие (объединяющие их) характеристики, систему взглядов и поэтики. Художники трансавангарда связаны общностью не собственно стилистических, но онтологических, эстетических оснований, в основе которых «коллажный» принцип мышления, стиливая эклектика и игровой характер творчества.

Литература

1. Андреева, Е. Ю. Проблема живописи около 1980 года//Рассказы о художниках. История искусства XX века. — СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. — С. 199—233.
2. Бонито, О. А. Искусство на исходе второго тысячелетия/Пер. с итал. Г. Курьева//Художественный журнал (Классика современности). — М., 2003. — 217 с.