

ТЕНДЕНЦИИ ТРАНСАВАНГАРДА В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ И БЕЛОРУССКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КОНЦА XX в.

Статья посвящена компаративному исследованию тенденций трансавангарда в западноевропейском и белорусском изобразительном искусстве конца XX в. Направление трансавангарда предлагается рассматривать в качестве одного из методов в изучении отечественного изобразительного искусства конца XX в.

Новизна социокультурной ситуации белорусского общества последних десятилетий XX в. обусловила значительную трансформацию сферы художественной культуры. Для белорусского изобразительного искусства период конца XX в. стал качественно новым этапом, связанным с появлением новых художественных направлений и течений, возникновением новых форм организации художественного процесса, формированием основ отечественного художественного рынка. В конце 1980-х гг. возникают такие творческие объединения, как «Плюралис», «Квадрат», «Форма», «Немига – 17», «Бло», «4-63», в 1990-е гг. создаются независимые художественные галереи «Шестая линия», «Брама», «Alter Ego», «АВ», «NOVA» и, самое главное, происходит смена единого художественного стиля многообразием стилей, направлений и течений. Это и продолжение развития художественных направлений, зародившихся в 1970-е гг. (направление национального романтизма, живописно-пластического реализма), и возникновение новых художественных тенденций, основанных на реактивации художественных направлений авангарда, и также адаптация новых видов и форм постмодернистского искусства – видеоарта, арт-дизайна, искусства акций (перформенс, хэппенинг), инсталляции и т.д. Активность и напряженность художественного процесса были обусловлены также приходом в искусство новой генерации художников, как правило, начинавших свою творческую деятельность в рамках вышеназванных художественных объединений, – Игорь Кашкуевич, Людмила Русова, Алексей Жданов, Игорь Тишин, Сергей Кирющенко, Леонид Хоботов, Артур Клинов и др. Это было первое за много десятилетий поколение отечественных художников, которое работало в русле общемировых тенденций и занималось практиками, вписывающимися в концепцию «актуального искусства». Таким образом, происходила постепенная интеграция белорусского художественного процесса в мировое художественное пространство.

Структурные и художественно-стилистические изменения в сфере художественной культуры актуализировали потребность в исследовании современного белорусского искусства. Однако большинство публикаций о современном искусстве в основном носят публицистический характер. Поэтому ощутимым является недостаток фундаментальных исследований и изданий, в том числе и справочного характера, которые бы давали почву для подготовки терминологического аппарата. В этой связи вполне закономерным видится адаптация достижений западноевропейского искусствоведения в области современного искусства, особенно учитывая тот факт, что с середины 1980-х гг. начался естественный процесс интеграции и включения отечественного изобразительного искусства в мировой художественный процесс. В предложенной статье впервые в отечественном искусствоведении предлагается использовать направление трансавангарда для интерпретации комплекса явлений в белорусском изобразительном искусстве конца XX в. Обращение к данному направлению обусловлено, во-первых, тем, что радикальный и программный в своей основе трансавангардный эклектизм совпал с разнонаправленными поисками и экспериментами белорусского художественного процесса конца 1980-х гг., во-вторых, тем, что направление трансавангарда охватывает практически все западноевропейское и постсоветское художественное пространство, а, следовательно, проявление его черт можно проследить и в творчестве белорусских художников, что является новым и актуальным для отечественного искусствоведения.

Трансавангард стал определяющим направлением в развитии западноевропейского искусства конца 1970–1980-х гг. Подчеркнутая стилистическая эклектичность, возврат к

фигуративной и экспрессивной живописи, пронизанной цитатами, мифологическими реминисценциями, парафразами, связанными с творчеством художников прошлого, реабилитация традиционной формы станковой картины – то, что объединило новое поколение художников во многих странах. Экспрессивная, крупноформатная, колористическая живопись, можно сказать, заняла доминирующие позиции в художественном процессе. В Италии – это был трансавангард (Сандро Киа, Энцо Кукки, Франческо Клементе), в Германии – неоекспрессионизм (Георг Базелиц, Ансельм Кифер, Маркус Люперц, Йорг Иммендорф, Зигмар Польке), во Франции – «свободная фигурация» (Жерар Гарутс, Жан-Мишель Альберола), в Испании «новая фигуративность» (Луис Гордильо, Чема Кобо). Несмотря на то, что существуют «национальные» определения этого направления, в художественной критике в основном используется термин «трансавангард», как наиболее универсальный и обобщающий, а также наиболее четко формулирующий свое отношение к понятию авангарда.

Впервые этот термин был введен известным итальянским критиком и куратором, профессором истории искусства университета Ла Сапиенца в Риме Акилле Бонито Олива в книге «Сон искусства: между авангардом и трансавангардом» (1979) для описания деятельности группы итальянских художников – Сандро Киа, Франческо Клементе, Энцо Кукки, Николо де Мариа, Миммо Паладино. С течением времени термин стал общим определением нового европейского искусства первой половины 1980-х гг., подтверждением этому стала книга Акилле Бонито Олива «Международный трансавангард» (1982), в которой автор рассматривает трансавангард не как национальное направление, а как своего рода метапозицию по отношению к художественным стилям и направлениям, попытку обретения единого языка на базе множества разных. Сущностной константой концепции трансавангарда является критика «языкового дарвинизма» – преодоления идеи линейного, поступательного, прогрессивного развития искусства, осознание невозможности оригинального художественного высказывания, поскольку художественный язык исчерпан и истощен. В противовес модернистскому требованию все более радикальной новизны трансавангард придерживается дискурса «номадизма», предполагающего обратимость всех исторических стилей. В этой связи художник становится поистине импровизатором, не стесненным сюжетом, темой, стилем, – словом, трансавангард видит искусство одновременно безгранично разнообразным по форме. По словам Акилле Бонито Оливы: «Художники трансавангарда поняли, что культура, культурная ткань не только развивается и растет вверх, но и распространяется вниз, что ее антропологические корни обладают автономией, но одновременно в своей совокупности составляют биологию искусства, предопределяют потребность в творчестве, которое полагает себя в качестве опыта соблазна и мутации» [3, с.42]. Именно поэтому для Акилле Бонито Оливы трансавангард – «это единственно возможный ныне авангард, поскольку позволяет включить историческое наследие авангарда в целый веер предварительных выборов художника наряду с иными культурными традициями, которые могут оживить и обогатить авангардную ткань» [3, с.73].

Широкое распространение тенденций трансавангарда в западноевропейском искусстве было обусловлено несколькими факторами. Одной из основных причин возникновения трансавангарда стала реакция на идеологию концептуализма, редуцирующего онтологическую сущность изобразительного искусства. Дело в том, что актуальные художественные практики, начиная со второй половины XX в., двигались в направлении нивелирования территории фигуративного искусства, а с 1960-х гг. – территории изобразительного искусства вообще. Концептуализм, минимализм и другие направления неоавангарда привели к исчезновению собственно материального уровня искусства, к отказу от традиционной станковой формы картины. В задачу художников трансавангарда входило вернуть искусству «телесность», воссоздать его материальный уровень. Изобразительное искусство вновь заняло свою исконную позицию, обретя свой собственный специфический язык, возродив традиционные виды, формы, техники. Цвет и формальная структура произведения, как и прежде, стали определяющими ценностями.

С возрождением традиционных эстетических принципов художественного произведения связана еще одна причина лидирующей позиции трансавангарда в западноевропейском искусстве 1980-х гг. Это большой успех творчества художников

трансавангардистов на международном арт-рынке. Как правило, именно с возникновением тенденций «новой фигуративности» многие критики (Б. Бухло, Б. Тэйлор) связывают значительный подъем арт-рынка в 1980-е гг. и приход в мир искусства больших капиталов. Поистине яркая, пестрая, эклектичная, пронизанная историческими и мифологическими реминисценциями живопись была признана мировым художественным сообществом и вызвала небывалый всплеск и рост цен на международном арт-рынке. Таким образом, творчество художников трансавангардистов в 1980-е гг. заняло лидирующие позиции и в контексте современного художественного процесса, и на художественном рынке, став своего рода классикой современного искусства.

К концу 1980-х гг. в западноевропейском искусстве можно было уже практически повсеместно наблюдать очевидные признаки «исчерпанности» трансавангарда. Однако именно в этот период, вследствие конкретных исторических обстоятельств (реформы перестройки, политика гласности), тенденции трансавангарда начинают распространяться на территории постсоветского пространства. Наиболее ярким проявлением трансавангардных тенденций стало творчество украинских художников «южнорусской волны», или «украинского необарокко», – А. Гнилицкого, Д. Кавсана, А. Ройтбурга, В. Сидоренко, а также казахской группы «Кызыл-трактор», организованной в 1989 г. Виталием Симаковым, в состав которой вошли М. Нарымбетов, А. Шалбаев, С. Атабеков. Своеобразным вариантом интернационального движения «новой фигуративности» стало и творчество ленинградского объединения «Новые художники» (1982–1987), основанного Тимуром Новиковым. Участниками объединения являлись С. Бугаев (Африка), Г. Гурьянов, О. Котельников, О. Маслов, С. Курехин и др. Впоследствии творчество Тимура Новикова стало отправной точкой развития такого локального варианта трансавангарда, как «ленинградский неоакадемизм».

Начиная с конца 1980-х гг. основополагающие черты трансавангарда – стилистический плюрализм, реактивация художественных направлений авангарда, живописная экспрессия – становятся определяющими и для развития художественного процесса Беларуси. По аналогии с трансавангардом, несмотря на постепенную адаптацию постмодернистских видов визуального искусства, ведущими в творчестве белорусских художников в период конца 1980 – начала 1990-х гг. все же оставались традиционные виды изобразительного искусства. Ритм, линия, пятно, пространство – приоритет мастерства и качества, пластические ценности волновали художников гораздо больше, чем концептуальные стратегии. Однако и в этой сфере мы наблюдаем развитие и последовательную творческую эволюцию. Это прежде всего связано с «модернизацией» реалистической традиции, экспериментами в сфере художественного языка и организации художественной ткани произведения. Открытие многообразия художественных направлений и течений мирового искусства XX в. значительно трансформировало традиционную мимитивно-фигуративную стилистику. Это уже не была классическая академическая живопись: интерес к фигуративу сочетался с органичным использованием приемов других, в том числе и альтернативных академизму и реализму, направлений модернизма и постмодернизма. Восприятие выразительных средств техногенных видов искусства (кино, видео), в частности монтажно-коллажных методов, значительно усложнило пространство художественного произведения. Для композиционной основы стала характерна многовекторность пространственных и временных элементов, где единое место действия превращается в целый комплекс мизансцен. Творчеству современных художников стало присуще соединение фигуратива и абстракции, элементов импрессионизма, экспрессионизма, сюрреализма с ясно читаемой академической основой. Это была своего рода попытка найти равновесие между старым и новым, классикой и средой современных форм, традицией и актуальными художественными практиками.

Таким образом, обращение к широкому спектру художественных направлений и видов искусства значительно обогатило стилистику белорусского изобразительного искусства и способствовало созданию индивидуальных творческих стратегий. Так, заметной в творчестве белорусских художников становится тенденция преломления авангардистских приемов и методов сквозь призму фольклорных, почвенных мотивов, древних мифов и праздников (З. Литвинова, С. Тимохов, Н. Бущик, В. Кожух). Это своего рода

одновременно стремление вписаться в контекст международной художественной сцены и явственное своеобразие, сращение художественных открытий авангарда с духовно-этическим контекстом национальной культуры, диалог локального и универсального.

Ряд художников, творчество которых также ориентировано на традиции классического авангарда, можно определить в условную группу неоекспрессионистов. Названная тенденция нашла воплощение в произведениях А. Жданова, И. Тишина, А. Клинова, В. Акулова, И. Кашкуевича. Именно в творчестве этих художников складывалась экспрессионистическая изобразительность, характерная для поры социального излома с его акцентированным «черным юмором», катастрофизмом, вниманием к теме смерти, «эстетике безобразного». Яркое воплощение этой тенденции – работы «Семья мутантов» (1989) А. Жданова, «Свадебный генерал» (1989) В. Акулова, «Декабрь» (1990) А. Клинова.

Кроме обращения к направлениям исторического авангарда, одним из центральных историко-художественных ориентиров в процессе обновления художественного языка стали для отечественных художников «золотые годы белорусского авангарда», вошедшие в историю искусства под названием «Витебская художественная школа». Творчество К. Малевича явилось своеобразным символом для многих белорусских художников и импульсом к формированию собственной художественной концепции. Тесную связь с творчеством художника подчеркивали И. Кашкуевич, Е. Китаева, художники витебского художественного объединения «Квадрат» (А. Малей, А. Слепов, А. Досужев, В. Шилко, Н. Дундин). Необходимо также вспомнить такие коллективные художественные проекты, как «Казимир-Малевич-110» (Витебск, 1998), «Оживление Казимира» (Дворец искусств, Минск, 1989), выставки проекта экспериментального искусства «In-formation» (Витебск, 1994, 1995, 1996).

Таким образом, в творчестве белорусских художников можно выделить несколько стилистических историко-художественных ориентиров: абстракционизм, экспрессионизм и сюрреализм. В то же время отметим, что, обращаясь в своем творчестве к названным художественным направлениям, художники не переступают границу того, что можно было бы с определенной точностью назвать сюрреализмом, экспрессионизмом или абстракционизмом. Скорее, характерен своеобразный синтез формальных приемов авангарда с реалистическими принципами. Художественный язык становится индивидуален и неповторим и одновременно соединяет в себе многочисленные стилевые направления.

Эклектичность живописных приемов, ориентация на фигуративный вариант постмодерна, последовательное обращение к живописи, отсылающей к традициям классического авангарда, к образности мирового художественного наследия, – все это хорошо вписывается в общий контекст трансавангарда. В то же время есть существенная разница в понимании, бытовании и причинах возникновения трансавангардных тенденций в европейском искусстве и в контексте белорусского художественного пространства. Если западноевропейский трансавангард возник как реакция на концептуализм, то отечественный, достаточно самобытный и независимый аналог трансавангарда, наметился совершенно по другой причине. Одним из значимых факторов возникновения тенденций, созвучных трансавангарду, послужил так называемый «перестроечный» информационный взрыв. Стали доступны прежде недоступные художественные ценности: «В эстетическое сознание как бы одновременно ворвалось бесконечное многообразие “запрещенных” художественных идей, стилей, форм – отложенная литература, “полочные” фильмы и спектакли, “другая” живопись, музыка третьего направления... Искусство волн эмиграции, произведения зарубежных художников XX века, ранее у нас не обнаруживавшиеся...» [4, с.9]. И если западноевропейский трансавангард понимался как программный «поворот к традиции», возвращение к прошлому, то для «замкнутого» советского художественного региона апелляция к пространству мирового искусства носила ярко выраженный просветительский, инновационный характер. Цитатность, стилизация возникали спонтанно, исходя из внутренней необходимости, а не программно воскрешая образы культурного наследия. Именно это отличает «историчность» творчества отечественных художников от программного стилистического эклектизма западноевропейского трансавангарда. Вследствие этого сходство трансавангардистских

тенденций, выглядевшее вполне правомерным с формально-пластической точки зрения, по критериям внутреннего содержания не находит точек соприкосновения. Ведь магистральной идеей трансавангарда является пресловутый «диалог истории искусств», так называемая концепция «культурного номадизма». Однако было бы преувеличением считать, что представители белорусского художественного процесса были информированы о теоретических постулатах трансавангарда («идеология предателя», «номадизм», «языковой дарвинизм»).

Таким образом, сходство тенденций западноевропейского трансавангарда и развития белорусского изобразительного искусства конца XX в. мы можем проследить в основном на формально-пластическом уровне. Поэтому рассматривать трансавангард как художественное направление в белорусском изобразительном искусстве конца XX в. не правомерно. Кроме того, если не ставить перед собой задачу доказательства существования «белорусского трансавангарда», можно использовать методологические основы данного направления для изучения сущности развития отечественного изобразительного искусства. Широкий формально-стилистический метод трансавангарда удобен своим всеобъемлющим характером, особенно учитывая доминирование принципа эстетического эклектизма в творчестве современных художников, когда точное определение направления с точки зрения стиля оказывается практически невозможно. Методологические принципы трансавангарда позволяют в целом выстраивать концепцию стилистической эволюции современного белорусского изобразительного искусства, обнаруживать за калейдоскопической изменчивостью быстро сменяющихся визуальных форм глубинные закономерности и определяющие тенденции.

1. *Андреева, Е. Ю.* Проблема живописи около 1980 года / Е. Ю. Андреева // Рассказы о художниках. История искусства XX века. – СПб.: Академический проект, 1999. – С. 199–233.

2. *Баразна, М. Р.* Выяўленчае мастацтва Беларусі 1990-х гадоў / М. Р. Баразна // Няфёдаўскія чытанні «Беларускае мастацтва: гісторыя і сучаснасць»: матэрыялы Міжнар. навук.-творч. канф. (Мінск, 2003 г.) / рэдкал.: У. І. Іваноўскі [і інш.]. – Мінск: Беларус. дзярж. акад. мастацтва, 2003. – С. 160–164.

3. *Бонито, О. А.* Искусство на исходе второго тысячелетия / О. А. Бонито; пер. с итал. Г. Курьеровой, К. Чекалова. – М.: Художественный журнал, 2003. – 217 с. – (Классика современности).

4. *Маньковская, Н. Б.* Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.

5. *Сарабьянов, Д.* Некоторые методологические вопросы искусствознания в ситуации исторического рубежа / Д. Сарабьянов // Вопросы искусствознания. – 1995. – № 1/2. – С. 5–83.

6. *Турчин, В.* Авангардистские течения в современном искусстве Запада / В. Турчин. – М.: Знание, 1988. – 46 с.

7. *Якимович, А. К.* «Искусство после катастрофы». Художественная культура советского региона (семантический аспект) / А. К. Якимович // Советское искусствознание. Вып. 27: сб. статей и публикаций. – М.: Сов. художник, 1991. – С. 5–44.

K. IZOFATOVA

THE TRANSAVANGARDE AND BELORUSSIAN ART OF THE END OF THE TWENTIETH CENTURY: COMPARATIVE ANALYSIS

This article is devoted to the tendencies of the transavangarde's comparative investigation in the West-European and Belarussian art of the end of the XXth century. The concept «transavangarde» is examined as a method of a native art learning of the end of the XXth century.

Дата поступления статьи в редакцию: 02.03.2011.