

ТРАНСАВАНГАРД КАК ПАРАДИГМА СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В поисках сводной формулы современного литературного процесса несколько лет назад был предложен термин «новый реализм». В этой идее есть много верного. Игровой проект русского постмодернизма провалился, иссяк, ушел в массовую литературу, технически ее обогатив. Поиск настоящего, попытка постичь, осознать и выразить истину, возвращаются в литературу как доминанта и как мейнстрим. Особенно показательно, что в тех или иных выражениях логика художественного гнозиса оказалась характерна для двух последних поколений писателей, вошедших в литературу в нулевые.

Литература реалистического гнозиса употребляет для выражения открытых ею истин любые средства. Мы видим в новом реализме прежде всего не средства (они меняются, устаревают и обновляются), а цель: поиск и выражение подлинностей бытия.

Но понятие «нового реализма» плохо приживается:

- оно невольно вводит в заблуждение, содержит некоторую неясность, прежде всего акцентируя связь с реалистической традицией прошлого. Этот факт часто приводит современных литераторов в замешательство, не всем хочется видеть себя продолжателями пускай даже великой традиции, тем более – ее эпигонами;

- оно мало дает для определения специфики актуального творчества и его плодов, для формулирования принципиальной новизны современного литературного опыта;

- оно двояко ограничено: пределами русской словесности, за которыми о нем едва ли что-то известно, и очень часто – границами последних литературных поколений.

В арт-критике последних десятилетий есть другое название актуальных тенденций искусства: «трансавангард». Пересадка терминов и понятий далеко не всегда проходит успешно, но я бы рискнул применить введенное почти 30 лет назад теоретиком современного искусства Акилле Бонито Оливой¹ [1; 2; 8] определение «*transavanguardia*» для аспекта или даже авангарда тогдашнего западного искусства к явлению, едва ли не доминирующему в начале нового века в русской словесности. Понятием трансавангарда в 1979 году впервые было определено творчество итальянских художников, работавших в неоекспрессионистической манере. Но идея быстро получила мировое признание. В работе «Интернациональный трансавангард», написанной в начале 1980-х гг. в соавторстве с европейскими и американскими художественными критиками, А. Бонито Олива объединил под этим названием немецкий неоекспрессионизм, аргентинскую новую

образность, французскую свободную фигуративность. А. Бонито Олива говорит, что трансавангард – это «культурная атмосфера, в которой существует искусство последнего художественного поколения» [1, с. 43]; «трансавангард – это единственно возможный ныне авангард» [1, с. 73; 3].

По самой первой оценке, это течение, чье эстетическое кредо заключается в утверждении новой живописности, экспрессивности, фигуративности, телесности, сильно выраженного личностного начала. Свободное сочетание любых художественных стилей прошлого и свобода историко-культурных ассоциаций не препятствуют в его эстетике стремлению к подлинности. В отличие от постмодернистов современные трансавангардисты ставят серьезную задачу постижения бытия.

Эту характеристику легко наложить на явления современной русской словесности, вписав тем самым ее в мировой художественный контекст. Думается, здесь проявляются общие закономерности литературной и общехудожественной эволюции. Попробуем выделить актуальное ядро понятия и свободно отнестись к частностям.

Трансавангард – это хронологически поставангард, но это такой «пост», который:

- существует в ситуации неистребимого художественного плюрализма (и плюрализма средств выражения, средств существования);

- поэтому вполне органично апеллирует к самым разным традициям и вдохновляется разными проектами, включая отнюдь не авангардистского характера традиции большого размера (реализм, романтизм и др.);

- в принципе не отказывается ни от каких средств традиционного авангарда (включая, например, сюрреализм, дада и пр.);

- отталкивается прежде всего от непосредственно предшествовавшей ему парадигмы концептуализма, в рамках которой искусство потеряло связь с человеческой жизнью и свелось к игре мыслительными мнимостями.

Российская рефлексия понятия «трансавангард» скудна. В статье Википедии читаем: «...понятие “трансавангард” довольно быстро обогатилось новыми смыслами и приобрело расширительное толкование, став синонимом “постмодернизма”. Нередко этими категориями описываются все произведения актуального искусства, в которых присутствует элемент игры с художественной традицией. Этого расширительного толкования термина придерживался и сам его создатель» [7]. Однако, думается, предложенное толкование сильно искажает смысл явления. Еще более спорно определение Большого энциклопедического словаря: трансавангард «нередко неправомерно отождествляется с постмодернизмом, понятием гораздо более масштабным» [6]. На самом деле правильной двойки взгляд:

¹ Профессор истории искусства университета Ла Сапиенца в Риме, художественный руководитель 45 Венецианского биеннале (1993) и куратор 1 биеннале в Валенсии (2001).

1. постмодернизм – локальное, маргинальное явление, частный случай (релятивно-игровая версия) трансавангарда;

2. современный трансавангард – это преодоление гипертрофированного художественной практикой в 1990-е гг. *игрового концепта*, исходящего из представления о самодостаточности игровых манипуляций, рассудочного конструирования. Отвергая фантомно-игровой характер художественной рефлексии как аксиому, как доминанту, трансавангард начала нового века в России вдохновляется идеалами «новой серьезности», «нового реализма», пафосом ответственности и ангажмента, долга и миссии.

Сущность трансавангарда связана с новым творческим вызовом огромной силы. Он представляет собой попытку решить неразрешимую проблему: нащупать почву вопреки факту ее отсутствия в конкретно-эмпирическом опыте. Предтечей этой новизны, парадигмальной творческой личностью в современном литературном процессе является Владимир Набоков.

Как это проявляется в современной русской литературе? Определим ряд векторов.

Разнообразие средств и возможностей письма. Свобода выбора ресурсов и средств повествования во всем диапазоне сложившихся, исторически определенных стилей и манер. Современная словесность в самых ярких выражениях замкнула на себя предшествующую русскую и мировую литературную традиции в очень широком диапазоне, вступила в творческий, проблемный диалог с главными вершинами этой глобальной традиции, соотнося ее также с современностью и заново скрестив с основным актуальным литературным опытом Запада. По словам А. Бонито Олива, «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». Подобная установка предполагает «обратимость всех исторических языков» и «возможность рассматривать линейно-векторный курс, которым следовало искусству на предшествующих этапах, как одну из многих возможностей, направляя свое внимание даже на те языки, которые прежде были отброшены», с целью «поверхностного их цитирования при полном осознании того, что в переходном обществе <...> возможна лишь переходная ментальность, ментальность номада». «Художникам трансавангарда присуще полицентрическое и рассеянное внимание, которое не порождает противоборства и любовных стычек, но представляет собой неостановимое движение сквозь любые противостояния и любые общие места, включая тезис об оригинальности техники и исполнения» [1, с. 41-42]. Такая позиция, по мысли теоретика, отвечает нынешней «культуре косвенности», которая «избегает конфликтов и прямых столкновений, предпочитая старательность, ментальную осторожность и скрытность, а также уклончивость – поведение, характерное для фигуры предателя» [1, с. 78].

У каждого из писателей-трансавангардистов (будь то Юрий Малецкий или Виктор Пелевин, Ан-

дрей Волос или Леонид Юзефович, Инна Лиснянская или Вера Павлова, Всеволод Емелин или Вера Полозкова) по-своему происходит мобилизация традиции в оригинальном ключе, возникает авторский синтез, мотивированный личной целью творчества.

Акцент на экспрессивное начало творчества, неоекспрессионизм. Несколько лет назад я пытался определить неоекспрессионизм как ведущий вектор литературного творчества наших дней [4]. На этапе исчерпания игрового концептуалистского стиля 90-х гг. XX века в России неоекспрессионизм стал ведущим вектором, непеременимым аспектом трансавангарда. Неоекспрессионизм в той или иной степени наследует традициям лирической, исповедальной литературы романтического толка. Это отчасти свидетельствует о душе автора: аккумуляция и максимализация внутреннего опыта, фиксация его непосредственно или опосредованно, вещами и явлениями внешнего мира, которые не просто подвергаются субъективистской переработке, но изначально служат лишь средствами проецирования душевной жизни. Однако грань личного и иного, чужого сегодня неуловима, современный писатель являет нам сложность, осколочность, раздерганность души современного человека вообще. В новом контексте неоекспрессионизм – обычно попытка рефлексии об ускользающей идентичности, поиск ответа на вопрос «что такое Я?».

Особенно характерный аспект – передача травматического опыта. Человек-травма: это встреча с болью и это уроки потерь. Это попытка концептуализации жизни как перманентной утраты, как тотального несчастья, неудачи. Сегодня немало писателей пребывают в обживании именно такого рода травматизма, передаваемого средствами иррационального бормотанья, абсурдного гротеска, гиперболизации ужасов, страхов, уродств. С той или иной степенью рефлексивно-интеллектуальной переработки, иногда отделяя героя от автора, иногда критически сближая их, дают острые свидетельства о пережитом травматическом опыте Леонид Зорин, Владимир Маканин, Валерий Попов, Евгений Федоров, Максим Кантор, Евгений Кузнецов (в романе «Быт Бога»), Михаил Шишкин, Марина Палей, Слава Сергеев, Нина Горланова, Роман Сенчин, Сергей Шаргунов, Сергей Чередниченко, Марина Кошкина, Наталья Ключарева, Сергей Павловский, Елена Георгиевская, Сергей Строкольский... В декорациях войн конца XX века его предьявляют Олег Ермаков, Герман Садулаев, Захар Прилепин, Аркадий Бабченко. Из поэтов упомяну Геннадия Русакова, Алексея Цветкова, Олега Хлебникова, Елену Фанайлову, Ербола Жумагулова, Анну Русс, покойных Льва Лосева, Эльмиру Котляр.

Неосимволизм (мистический интуитивизм) – зыбкие, мерцательные догадки о вибрациях космоса. В прозе нового века немало откровенных контактов с иными мирами, потусторонних путешествий. В этом отношении современные опыты такого рода, эксперименты со смертью и посмертьем (скажем, у Людмилы Улицкой, Марии Галиной или Юлии Вознесенской) наследуют традиции романтико-симво-

лической литературы давнего прошлого, полной безумных откровений. Но такие мистические путешествия в современной ситуации слишком отдают картоном и клеем. Их место – в жанровой прозе, фэнтези. В то же время важнейшее направление поиска современных литераторов определено новым (по отношению к литературе начала XX века) качеством символизма: *сюрреалистическим письмом*. У неосимволиста есть постоянное присутствие реальной тайны, он знает, что в этом мире мерцательно отражается не условно-примышленное, а вполне реальное, онтологически конкретное инобытие. Но неосимволизм трезв и осторожен. Писатель скептически отрубает слишком прямые пути к Абсолюту, отбрасывает старые оболочки (может быть, слишком даже решительно). Именно за счет этого он достигает новой ясности и новой простоты в отношениях с потусторонним. Таков Юрий Малецкий в «Конце иглы» – рафинированный богоискатель и при этом яркий экспериментатор. Вспомним также лунную мистику в «Испуге» Владимира Маканина, оценим рассеянный мистицизм Виктора Пелевина, мрачноватую эсхатологическую мистику Олега Павлова. В этом контексте нужно говорить о поэзии Бориса Херсонского, Ольги Седаковой, Инны Лисянской, Олега Чухонцева, Константина Кравцова, отчасти Тимура Кибирова. Контекст нового века, новой эры Водолея вполне убедительно мотивирует этот вектор современной литературы, а слабая проявленность неосимволизма связана, думаю, с тем, что современный писатель обычно гораздо более скептивен и критичен, чем его читатель, идеологически и ментально часто «отстает от века».

Метаавторство. Вектор творческого самоопределения и положения писателя в мире, связанный с обнаженной в ткани текста проблематизацией процесса творчества и коммуникации автора и аудитории, читателя. Так возникают тексты о текстах, полудневниковые заметы, где автор объясняется сам с собой, вовлекая читателя в разбирательства. Рассказывая свою историю, он поминутно обнажает и обсуждает собственные приемы, примеривает на себя чужой опыт, сомневается в необходимости писать вообще... Явное выражение эта практика получила в позднем творчестве Андрея Битова и Вячеслава Пьецуха, у Евгения Попова, Виктора Пелевина («т»), Романа Сенчина, в прозе 20-летних, в книгах прозаиков-маргиналов, тесно связанных с критикой и литературоведением (Михаил Безродный, Сергей Боровиков, Михаил Гаспаров, Александр Жолков-

ский). Эссеистического свойства разговоры с собой случаются и у поэтов: Тимура Кибирова, отчасти для Сергея Гандлевского.

В этой связи возникает и новый тип писательско-читательского взаимодействия и читательского соучастия в литературе – более активный, интенсивный (живое слово: клубная поэзия, слэм-поэзия; интернет-коммуникация и сетевой резонанс). Он оборачивается феноменом незавершенности смысла литературного произведения: оно завершается уже в индивидуальном опыте читателя, слушателя, что, вероятно, неизбежно в современном плюралистическом мире и может вести как к приращению смысла, так и к умножению хаоса.

По хлесткому замечанию сетевого рецензента, «рецепт трансавангарда <...> таков: взять все авангардистские техники, добавить по вкусу примитивизма, традиции и тщательно перемешать» [5]. Однако реально трансавангард рождается не в результате механических процедур и не представляет собой мешанины форм и стилей. Он появляется в ситуации острого кризиса литературной традиции и духовной жизни вообще. По мысли А. Бонито Оливы, в нем заключено противостояние кризису «переходного общества». Трансавангард – это полноценный художественный транзит, это универсальный вектор, это явление непреходящей актуальности в том художественном и генеральном мировом контексте, который стал и литературной константой. Не опция, а меню, или даже – клавиатура литературного творчества.

Литература:

1. Бонито Олива А. Искусство на исходе второго тысячелетия. – М.: Художественный журнал, 2003.
2. Бонито Олива А. Фигуры Америки. Между поп-артом и трансавангардом // Энди Уорхол. Том Вассельман. Жан-Мишель Баския. (Каталог выставки). Stella Art Gallery, 2004. – http://www.futurism.ru/lazareva/texts/2004_figure%20americane.htm.
3. Ельшевская Г. О мифах модернистских, постмодернистских и прочих (Три новые книги о современном искусстве). – <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/70/el31.html>.
4. Ермолин Е. Ключи Набокова. Пути новой прозы и проза новых путей // Континент. – 2006. – № 127.
5. Сокол Х. Дикая немец // http://www.gazeta.ru/culture/2007/06/25/a_1845511.shtml?print.
6. Трансавангард. – <http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/296082>.
7. Трансавангард. – <http://ru.wikipedia.org/wiki>.
8. Bonito Oliva A. Trans-avant-garde international. – Mil., 1982.