**Авангард**

В. Бычков

Авангард (фр. avantgarde - передовой отряд) - категория, означающая в современной эстетике и искусствознании совокупность всех пестрых и многообразных новаторских, революционных, бунтарских движений и направлений в искусстве первой половины ХХ в., знаменовавших завершение многовекового периода существования классической европейско-средиземноморской художественной культуры и начало ее глобального перехода в иное качество. В России его впервые употребил А. Бенуа в 1910 г. в негативно-ироническом смысле для характеристики ряда "авангардистов" на выставке "Союза русских художников".

В принципе авангардные явления характерны для всех переходных этапов в истории художественной культуры, отдельных видов искусства. В ХХ в., однако, понятие авангарда приобрело значение термина для обозначения мощного феномена художественной культуры, охватившего практически все ее более-менее значимые явления. При всем разнообразии и пестроте художественных явлений, включаемых в это понятие, они имеют общие культурно-исторические корни, общую атмосферу, породившую их, и многие общие характеристики и тенденции автопрезентации. Авангард - это, прежде всего, реакция художественно-эстетического сознания на глобальный, еще не встречавшийся в истории человечества перелом в культурно-цивилизационных процессах, вызванный научно-техническим прогрессом (НТП) последнего столетия. Суть и значение для человечества этого лавинообразного процесса в культуре пока далеко не до конца поняты и не осмыслены адекватно научно-философским мышлением, но уже во многом с достаточной полнотой нашли выражение в художественной культуре в феноменах авангарда, модернизма, постмодернизма.

В сфере научной мысли косвенными побудителями (как позитивными, так и негативными) авангарда явились главные достижения практически во всех сферах научного знания, начиная с конца XIXв., но особенно - открытия первой половины ХХ в. в областях ядерной физики, химии, математики, психологии и технико-технологические реализации на их основе. В философии - основные учения постклассической философии от Шопенгауэра и Киркегора до Ницше, Бергсона, Хайдеггера; в психологии-психиатрии - прежде всего, фрейдизм и возникший на его основе психоанализ. В гуманитарных науках отход от европоцентризма и как его следствие - возросший интерес к восточным культурам, религиям, культам; возникновение теософии, антропософии, новых эзотерических учений и, как реакция на них и на засилье позитивистско-сциентистского миропонимания, всплеск неохристианских учений (неотомизма, неоправославия). В социальных науках - социалистические, коммунистические, анархистские теории, утопически, но с революционно-бунтарским пафосом отразившие реальные острые проблемы социальной действительности того времени. Художественное мышление, как самый чуткий барометр духовно-культурных процессов, не могло не отреагировать на всю эту калейдоскопическую бурю новаций. И отреагировало адекватно.

Авангард - предельно пестрое, противоречивое, даже в чем-то принципиально антиномическое явление. В нем сосуществовали в непримиримой борьбе между собой и со всем и вся, но и в постоянном взаимодействии и взаимовлияниях течения и направления, как утверждавшие и апологизировавшие те или иные явления, процессы, открытия во всех сферах культурно-цивилизационного поля своего времени, так и резко отрицавшие их.

К характерным и общим чертам большинства авангардных феноменов относятся их осознанный заостренно экспериментальный характер; революционно-разрушительный пафос относительно традиционного искусства (особенно его последнего этапа - новоевропейского) и традиционных ценностей культуры (истины, блага, святости, прекрасного); резкий протест против всего, что представлялось их создателям и участникам ретроградным, консервативным, обывательским, буржуазным, академическим; в визуальных искусствах и литературе - демонстративный отказ от утвердившегося в XIX в. "прямого" (реалистически-натуралистического) изображения видимой действительности, или - миметического принципа в узком смысле слова (см.: Мимесис); безудержное стремление к созданию принципиально нового во всем и, прежде всего, в формах, приемах и средствах художественного выражения; а отсюда и часто декларативно-манифестарный и эпатажно-скандальный характер презентации представителями авангарда самих себя и своих произведений, направлений, движений и т. п.; стремление к стиранию границ между традиционными для новоевропейской культуры видами искусства, тенденции к синтезу отдельных искусств (в частности, на основе синестезии), их взаимопроникновению.

Остро ощутив глобальность начавшегося перелома в культуре и цивилизации в целом, авангард принял на себя функции ниспровергателя старого, пророка и творца нового в своей сфере - в искусстве. Этот процесс начался еще в прошлом веке и на рубеже столетий с появлением символизма, импрессионизма, постимпрессионизма, модерна (ар нуво) и активно продолжился во всех основных направлениях и движениях искусства первой пол. ХХ в. Авангардисты демонстративно отказываются от большинства художественно-эстетических, нравственных, духовных ценностей европейско-средиземноморской культуры, прежде всего, и стремятся утвердить и абсолютизировать (и здесь они, как правило, крайне категоричны и непримиримы) найденные или изобретенные ими самими формы, способы, приемы художественного выражения, арт-презентации. Обычно они сводятся к абсолютизации и доведению до логического завершения (часто предельно абсурдного с позиции традиционной культуры - см.: Абсурд) того или иного элемента или совокупности элементов художественных языков, изобразительно-выразительных приемов искусств, вычлененных из традиционных культурно-исторических и художественных контекстов. При этом цели и задачи искусства видятся представителям различных направлений авангарда самыми разными вплоть до отрицания вообще искусства как такового, во всяком случае в его новоевропейском смысле.

К основным направлениям и фигурам авангарда относятся фовизм, кубизм, абстрактное искусство, супрематизм, футуризм, дадаизм, экспрессионизм, конструктивизм, метафизическая живопись, сюрреализм, наивное искусство; додекафония и алеаторика в музыке, конкретная поэзия, конкретная музыка, кинетическое искусство, а также такие крупные фигуры, не принадлежавшие в целом ни одному из указанных направлений, как Пикассо, Шагал, Филонов, Клее, Матисс, Модильяни, Ле Корбюзье, Джойс, Пруст, Кафка и некоторые другие.

Возможна лишь условная классификация, притом только по отдельным параметрам, пестрого множества самых разных во многих отношениях феноменов авангарда.

а) По отношению к НТП, к тем или иным достижениям науки, техники, технологии. Принятие НТП вплоть до его апологии: футуризм, конструктивизм, супрематизм, лучизм, "аналитическое искусство", конкретная поэзия, конкретная музыка, кинетизм. Внутреннее противодействие открытиям естественных наук и технологических достижений: фовизм, экспрессионизм, отдельные школы, представители, периоды абстрактного искусства, наивное искусство, сюрреализм, Шагал, Клее, Модильяни. Двойственное или неопределенное отношение у других направлений и представителей авангарда. Отдельные направления и личности авангарда активно опирались на достижения естественных и гуманитарных наук. Так, дадаизм и сюрреализм сознательно использовали многие находки фрейдизма и юнгианства; некоторые направления в литературе, театре, музыке находились под влиянием интуитивизма Бергсона. Внутренне весь авангард был достаточно активной (позитивной или негативной) реакцией на НТП.

б) В отношении духовности. Материалистическая, резко отрицательная позиция: кубизм, конструктивизм, "аналитическое искусство", кинетизм и некоторые др. Напротив, интенсивные (осознанные или неосознаваемые) поиски Духа и духовного, как спасения от культуроразрушающего засилья материализма и сциентизма: в абстрактном искусстве (Кандинский и ориентирующиеся на него, Мондриан), в супрематизме Малевича, в метафизической живописи, в сюрреализме. Ряд направлений и персоналий авангарда безразличны к этой проблеме.

в) Отдельные направления авангарда различаются по отношению к психологическим основам творчества и восприятия искусства. Одни из них под влиянием сциентизма утверждали исключительно рациональные основания искусства - это, прежде всего, опирающиеся на дивизионизм представители в абстрактном искусстве с их поисками научных законов воздействия цвета (и формы) на человека, "аналитическое" искусство с его принципом "сделанности" произведения, конструктивизм, додекафония (и сериальные техники) в музыке. Большая же часть и направлений, и отдельных представителей авангарда ориентировалась на принципиальный иррационализм художественного творчества, чему активно способствовала вся пестрая бурлящая духовная атмосфера первой половины века, получившая еще апокалиптическую окраску в результате кровопролитных войн, революций и неудержимого стремления человечества к созданию средств массового уничтожения. Отсюда активное использование приемов алогизма, парадоксии, абсурда в творчестве (дадаизм, сюрреализм, литература "потока сознания", алеаторика с ее абсолютизацией принципа случайности в создании и исполнении музыки, конкретная поэзия и конкретная музыка, театр абсурда с его утверждением безысходности и трагизма человеческого существования, абсурдности жизни, апокалиптическими настроениями).

г) Отношение к художественной традиции, к традиционным искусствам и их творческим методам также достаточно пестрое. К тому же оно иногда существенно различно в теории и практике тех или иных направлений, у разных представителей одного направления, у одного и того же художника на разных этапах его творчества. Резко отрицательное отношение ко всему бывшему до них искусству манифестировали в крайних формах футуристы, дадаисты и конструктивисты. Находящиеся между авангардом и модернизмом поп-арт, минимализм, концептуализм молча приняли это отрицание как свершившийся факт, как самоочевидную истину. В основном же большинство направлений и представителей авангарда, особенно первой трети века, острие своей критики направляли против утилитаристско-позитивистского, академизировавшегося искусства последних трех столетий (особенно - XIX в.). При этом даже в этом искусстве часто отрицалось не все, но общие консервативно-формалистические и натуралистическо-реалистические тенденции и принимались и нередко абсолютизировались отдельные находки и достижения искусств предшествующих столетий, особенно в сфере формальных средств и способов выражения. Часто за такими "находками" обращались к более ранним этапам истории искусства, к искусствам Востока, Африки, Латинской Америки, Океании и т. п. Так фовисты и абстракционисты сосредоточили свое внимание прежде всего на выразительных возможностях цвета; кубисты, те же абстракционисты, супрематисты, конструктивисты - на художественном значении цвето-форм; футуристы экспериментировали с выражением движения с помощью цвета и формы, с поисками вербальных эквивалентов (вплоть до создания новых слов и языков - заумь) техническим достижениям своего времени; кинетисты создают мобили - подвижные скульптуры; дадаисты (отчасти это начали уже кубисты) активно вовлекают в процесс художественного творчества нетрадиционные материалы (включая предметы обыденной жизни и их элементы), начиная тем самым стирать принципиальную для искусства прошлого грань между искусством и неискусством. Логически эту линию завершает Марсель Дюшан (хронологически он был предшественником дадаистов) в своих реди-мейд - обыденных предметах, изъятых из среды их утилитарного функционирования и самим фактом экспонирования на художественной выставке превращенных в произведения искусства. Сальвадор Дали, напротив, считал себя единственным в ХХ в. настоящим художником-классиком, охранителем "классических" (читай: иллюзионистско-натуралистической техники живописи) традиций, восходящих к Леонардо, Вермеру, Веласкесу, хотя создавал произведения (действительно в этой технике), по духу диаметрально противоположные, по крайней мере, новоевропейской художественной традиции (если, конечно, не считать традицией некоторые маргинальные явления типа де Сада или Лотреамона).

д) По отношению к политическим движениям палитра пристрастий художников авангарда также пестра. Многие русские авангардисты активно приветствовали большевистскую революцию, поддерживали ее (особенно в первые годы) своим творчеством; некоторые из итальянских футуристов активно приняли и поддержали фашистские идеи Муссолини; большинство дадаистов были близки по духу к анархистам, а многие сюрреалисты вступали во французскую компартию. Основная масса авангардистов не имела осознанных политических убеждений; они придумывали себе те или иные политические пристрастия в целях своеобразной, часто скандальной саморекламы. Со своей стороны сами "революционные" партии коммунистическо-социалистической ориентации, как правило, достаточно негативно относились к авангарду. Советские коммунисты, укрепившись у власти, начали активную и последовательную борьбу со всеми его направлениями и быстро идеологически и физически покончили с ним; гитлеровские националсоциалисты также полностью уничтожили или изгнали из Германии авангард во всех его разновидностях как "деградирующее" искусство; более терпимо относились к нему французские коммунисты, однако и они исключили из своих рядов главных представителей сюрреализма. Многие буржуазные партии, напротив, лояльно отнеслись к авангарду, несмотря на антибуржуазную направленность ряда его движений, и даже нередко его поддерживали.

е) Различаются отдельные направления, движения, фигуры авангарда и по значению: есть среди них глобальные, а есть и узко локальные. К глобальным, резко повлиявшим на ход и развитие художественной культуры XX в. в целом, можно отнести абстрактное искусство, дадаизм, конструктивизм, сюрреализм, Малевича, Пикассо - в визуальных искусствах, додекафонию и алеаторику - в музыке, Джойса, Пруста, Хлебникова - в литературе. Другие направления, движения, группировки или подготавливали почву для этих глобальных феноменов, или закрепляли и развивали их достижения, или двигались в своих узко локальных для того или иного вида искусства направлениях, внося нечто новое в общий феномен авангарда.

ж) Различаются направления, а точнее - отдельные представители авангарда, и в отношении художественно-эстетической или общекультурной значимости созданных ими произведений. Большинство из них имеет экспериментальное, локальное значение для своего переходного времени. Однако, именно авангард дал и практически все крупнейшие фигуры нашего столетия, уже вошедшие в историю мирового искусства на уровне классиков. Достаточно назвать хотя бы имена Кандинского, Шагала, Малевича, Пикассо, Матисса, Модильяни, Дали, Джойса, Пруста, Кафку, Элиота, Мейерхольда, Ионеско, Беккета, Шёнберга, Берга, Ле Корбюзье и ряд этот может быть продолжен.

**Художественно-эстетическая феноменология основных направлений авангарда.**

1. Экспрессионизм. Его суть заключается в обостренном, часто гипертрофированном выражении с помощью исключительно художественных средств и приемов чувств и переживаний художника, иррациональных состояний его души, чаще всего трагического и экзистенциально-драматического спектров: тревоги, страха, безысходности, тоски, нервозности, разобщенности, повышенной эмоциональности, болезненной страстности, глубокой неудовлетворенности, ностальгии и т. п. Опустошенность, меланхолия, психопатия, нередко истеричность, мрачный эсхатологизм, а иногда и громкие крики протеста против окружающего мира и безнадежные призывы о помощи наполняют многие произведения экспрессионистов. Центральным и наиболее характерным для экспрессионизма принято считать деятельность, прежде всего, немецких художников, связанных с группой "Die Brücke" ("Мост"), альманахом "Der Blaue Reiter" ("Синий всадник"), организованным В.Кандинским и Ф.Марком в 1911 г. и с галереей, издательством и одноименным журналом "Der Sturm" Х.Вальдена (Берлин, 1910-1932 гг.). Периодом расцвета считаются 1905-1920 гг, т.е. время вокруг Первой мировой войны и социальных потрясений в Европе (в Германии, прежде всего), когда именно экспрессионизм в искусстве наиболее полно выражал дух времени, был адекватен социально-политическим перипетиям и потрясениям и психологическим настроениям многих европейцев, особенно - художественно-интеллектуальных кругов.

Сам прием экспрессивного выражения с помощью цвета, формы, пластики тех или иных экстремальных состояний человеческой психики, глубинных движений души и духа человека встречается в истории искусства с древних времен. Его можно встретить у народов Океании и Африки, в средневековом немецком искусстве (особенно в готической скульптуре и живописи), у Грюневальда, Эль Греко (поздний период которого можно прямо назвать экспрессионистским), Гойи, Гогена, представителей европейского символизма и стиля модерн. Экспрессионисты просто абсолютизировали его, сделав центральным, а часто и единственным принципом художественного мышления. В европейском авангарде на разных этапах своего творчества к экспрессионизму примыкали или создавали отдельные экспрессионистские работы многие художники. Среди них можно назвать В.Кандинского, М.Шагала, П.Пикассо. В самой Германии в духе экспрессионизма работали М.Бекманн, А. фон Явленский, Г.Грос, О.Дикс; в Австрии О.Кокошка, Э.Шиле; во Франции Ж.Руо и Х.Сутин. Для художников-экспрессионистов характерно повышенное напряжение цветовых контрастов, выявление структурного костяка предмета, активное использование контура, в графике - черного пятна, обострение контрастов черное-белое, черное-цветное, усиление энергетики формы путем деформации и применения открытых кричащих цветов, гротескная передача лиц, поз, жестов изображенных фигур. Многие из этих приемов легли в основу художественных языков других направлений авангарда, модернизма, постмодернизма.

Ощущая реальность угрозы для культуры научно-технического прогресса, экспрессионизм стремился отыскать, сохранить, выразить некие изначальные принципы человеческого существования, первобытные инстинкты жизни, реализуя в этом плане один из главных тезисов эстетики Ницше: инстинкт против разума; дионисийское против аполлоновского. В частности, Франц Марк вслед за Кандинским стремился к выражению в искусстве духовного начала и с горечью констатировал "всеобщую незаинтересованность человечества в новых духовных ценностях". Путь к ним многие экспрессионисты усматривали в жизни и творчестве примитивных народов, в их органическом единстве с природой и космосом. Этим единством органического (животного, в частности) мира и космоса в целом, идеями "мистико-имманентной конструкции" мироздания (усмотренной еще у Эль Греко) пронизано все творчество Марка, внутренне ориентированное на отыскание путей к новой духовности. Экспрессионисты остро ощущали кризис старой культуры и глубоко, каждый по-своему, переживали это: «мы стоим сегодня, как и полторы тысячи лет тому назад, на рубеже двух великих эпох, переходного времени для искусства и религии, стоим перед фактом смерти великого старого и прихода на его место нового, неожиданного» (Ф.Марк // Синий всадник. М., 1996. С. 15).

В литературе экспрессионистские черты (тяготение к повышенной эмоциональности, гротеску, мистико-фантастическим образам и ситуациям, изломанному напряженному стилю, острому монологизму) характерны для писателей, группировавшихся вокруг журналов "Штурм", "Акция" и др. Среди наиболее ярких фигур писателей-экспрессионистов можно назвать имена Г.Майринка, Л.Франка, Ф.Кафки, раннего И.Бехера, Л.Андреева. Черты экспрессионизма органично вошли в художественные языки многих крупных писателей и драматургов второй пол. ХХ в. Они характерны и для киноязыков целого ряда мастеров. В частности, немое монохромное кино требовало повышенной экспрессии от собственно визуальных элементов киноязыка - обостренного динамизма действия, контрастов света-тени, деформации предметов, использования крупных планов, наплывов, утрированной жестикуляции, гротескной мимики актеров, создания предельно напряженного ирреального кино-пространства и т.п. Большое место в фильмах экспрессионистов занимают изображения бессознательной жизни человека (снов, галлюцинаций, бреда, кошмаров); героями многих из них являются фантастически-мистические или зловещие существа: Голем, Гомункулус, вампир Носферату, сомнамбулический убийца Чезаре и т.п. (режиссеры Р.Райнерт, П.Вегенер, Ф.В.Мурнау, Р.Вине и др.). В музыке предтечей экспрессионизма считается Вагнер, а собственно к экспрессионизму относят, прежде всего, "нововенцев" А.Шёнберга (сотрудничавшего с "Синим всадником"), А.Берга, отчасти А. Веберна, раннего Г.Эйслера. Черты экспрессионизма усматриваются у молодых Прокофьева и Шостаковича, у Бартока, Онеггера, Мийо, Бриттена и др. Они обострялись особенно во время мировых войн ХХ в. К специфически экспрессионистским характеристикам музыкального языка относят повышенную диссонансность гармоний, болезненную изломанность мелодики, вязкость фактуры, использование жестких, пронзительных звучаний, прерывистость вокальной линии, инструментальную трактовку вокальных партий, возбужденную речитацию, переплетение пения с разговорной речью, использование возгласов и криков. Многие из этих элементов музыкального языка экспрессионизма были абсолютизированы и иногда доведены до принципиального (значимого) абсурда наиболее «продвинутыми» композиторами второй пол. ХХ в.

Существенным для экспрессионизма является открытая визуальная, звуковая, вербальная энергетика «жизненного порыва» (Бергсон), которая реально излучается большинством экспрессионистских работ и активно воздействует на психику реципиента помимо его воли. С экспрессионизма начинается переход искусства от традиционного мимесиса и выражения к реальной презентации открытой энергии (визуальной, звуковой, вербальной). Энергетический потенциал искусства, занимавший в традиционной культуре фоновое место, теперь выдвигается на первый план в качестве доминирующего, что абсолютизируют затем многие направления и творческие личности модернизма и постмодернизма.

2. Футуризм. Возник и наиболее полно был реализован в изобразительном и словесных искусствах Италии и России в период 1909 -15 гг. Главные теоретики: Ф.Маринетти в Италии, В.Хлебников, А.Крученых в России. Футуристы остро ощутили наступление глобального кризиса в традиционной культуре в связи с начавшимися научно-техническими и социально-политическими революционными процессами. Они с восторгом приняли их и, почувствовав, что они ведут к сущностным изменениям в психо-сенсорике и менталитете человека, попытались найти им художественные аналоги. В революционно-техногенной действительности их больше всего привлекали активное бунтарское действие, движение, скорость, энергетика, революционные порывы во всем. «Раковую опухоль» традиционной культуры они призывали вырезать ножами техницизма, урбанизма, анархического бунтарства, эпатирующими художественными жестами. Красоту видели во всех новациях технического прогресса, в революциях и войнах и стремились выразить ее в живописи путем создания напряженных динамических полу-абстрактных полотен. В них симультанно накладываются различные временные фазы движущегося объекта - как кадры кинопленки - один на другой; энергетические поля или состояния души передаются с помощью абстрактных лучащихся, динамически закручивающихся цвето-форм; бунтующие массы ассоциируются с острыми яркими клиньями, прорывающимися сквозь бурлящие цветовые пространства и т.п. Футуристов очаровывали шумы новой техники (гудки паровозов и клаксонов, рев моторов), и они манифестировали попытки передать их чисто зрительными средствами, используя эффект синестезии. В скульптуре стремились объединить пластические формы с цветом, движением, звуком, предвещая появление кинетизма; использовали в коллажах нетрадиционные материалы (стекло, кожу, обрывки одежды, зеркал и т.п.), став предвестниками поп-арта. Ряд работ итальянских футуристов носил ярко выраженные космогонические черты (У.Боччони, Дж.Балла, Дж.Северини). В России футуристические тенденции в живописи наиболее полно реализовали М.Ларионов и Н.Гончарова (в лучизме) и К.Малевич (в кубофутуристических композициях). В литературе (Крученых, Хлебников, Маяковский, Каменский) бунтарски вводят новые принципы организации текста, основанные на смысловых парадоксах, композиционных «сдвигах», специфической тонике, алогичных конструкциях, графической семантике текста, использовании бытовой и фольклорной. архаической лексики и т.п. Занимаются активным словотворчеством - создают «заумь», значение которой объясняют стремлением выявить глубинный смысл абстрактных фонем и построить на них новый художественный язык, адекватно выражающий сущность новых реальностей. Футуристы одними из первых поставили вопрос об активном участии искусства в революционном преобразовании жизни, создании нового предельно технизированного мира, о выведении творчества за пределы искусства в жизнь.

3. Абстракционизм (абстрактное искусство). Главными теоретиками и практиками были В.Кандинский, П.Мондриан. Абстракционизм отказался от изображения форм визуально воспринимаемой действительности, от изоморфизма и ориентировался исключительно на выразительные, ассоциативные, синестезические свойства цвета, неизоморфных абстрактных цвето-форм и их бесчисленных сочетаний. Первые абстрактные работы были созданы в 1910 г. Кандинским. Эстетическое кредо абстрактного искусства он изложил в книге "О духовном в искусстве" (1910 г.) и в ряде других книг и статей. Суть его сводится к тому, что отказ от изображения внешних, видимых форм предметов позволяет художнику сосредоточиться на решении исключительно живописных задач гармонизации цвета и формы, через посредство которых духовный космос вступает в контакт с реципиентом. Фактически Кандинский на новом уровне возвращается к идеям платоновско-неоплатонической эстетики. Живопись уподобляется им музыке в ее абсолютном значении, и главную ее цель он усматривает в выражении на холсте или листе бумаги музыки (звучания) объективно существующего "Духовного". Художник в понимании Кандинского является лишь посредником Духовного, инструментом, с помощью которого оно материализуется в художественных формах. Поэтому абстрактное искусство не является выдумкой современных художников, но - исторически закономерной формой самовыражения Духовного, адекватной своему времени. С духовными космическими силами связывал абстрактное искусство и один из крупнейших представителей его "геометрического" направления - неопластицизма голландец Мондриан.

Абстракционизм развивался по двум основным направлениям: 1. гармонизации аморфных цветовых сочетаний; 2. создания геометрических абстракций. Первое направление (главные представители - ранний Кандинский, Ф.Купка) довело до логического завершения поиски фовистов и экспрессионистов в области "освобождения" цвета от форм видимой реальности. Главный акцент делался на самостоятельной выразительной ценности цвета, его колористическом богатстве и синестезических обертонах, на музыкальных ассоциациях цветовых сочетаний, с помощью которых искусство стремилось выразить глубинные "истины бытия", вечные "духовные сущности", движение "космических сил", а также - лиризм и драматизм человеческих переживаний, напряженность духовных исканий и т. п.

Второе направление развивалось по пути создания новых типов художественного пространства путем сочетания всевозможных геометрических форм, цветных плоскостей, сочетаний прямых и ломаных линий. Главными представителями его были Малевич периода геометрического супрематизма, участники голландской группа "Де Стейл" (с 1917г.) во главе с Мондрианом и Т.Ван Дусбургом, поздний Кандинский с его геометрическими абстрактными композициями. Голландцы выдвинули концепцию неопластицизма, противопоставлявшую "случайности, неопределенности и произволу природы" "простоту, ясность, конструктивность, функциональность" чистых геометрических форм, выражавших, по их мнению, космические, божественные закономерности Универсума (Ван Дусбург). Мистическая простота оппозиции "горизонталь-вертикаль", согласно Мондриану, ставшая основой всего его творчества зрелого периода, при использовании определенных локальных цветов дает бесконечные возможности достижения визуальных пропорций и равновесия, которые имеют духовно-этическую сущность. Мондриан и его коллеги впервые в истории искусства сумели достичь равновесия художественных масс с помощью асимметричных построений, что дало мощный импульс архитектуре, прикладному искусству, дизайну ХХ в.

Концентрация эстетического в абстрактных цвето-формах, исключающих какие-либо утилитарно-бытовые ассоциации, выводит зрителя на прямой глубинный контакт с чисто духовными сферами. В этом плане многие призведения абстракционизма (особенно работы Кандинского, Малевича, М.Ротко, отчасти Мондриана) могут служить объектами медитации и посредниками в других духовных практиках. Не случайно Малевич ощущал в своих работах близость к русской иконе (см.: Икона), а за его "Черным квадратом" укрепилась репутация "иконы ХХ века". Обозначение, данное изначально с уничижительно-ироническим оттенком, хорошо выразило суть этого феномена.

4. Конструктивизм. Направление, возникшее в России (с 1913-14 гг.) в среде материалистически ориентированных художников и архитекторов под прямым воздействием технического прогресса и демократических настроений революционной общественности. В дальнейшем получило развитие и в западных странах. Родоначальником считается художник В.Татлин, основными представителями в России А.Родченко, Л.Попова, В.Степанова, братья Стенберги, теоретиками Н.Пуни, Б.Арватов, А.Ган; на Западе - Ле Корбюзье, А.Озанфан, Т. Ван Дусбург, В.Гропиус, Л.Моголи-Надь. В противовес традиционным художественным категориям конструктивисты выдвинули понятие конструкции в качестве главного принципа организации произведения. Под конструкцией в общем случае понимался некий рационалистически обоснованный принцип композиционной организации произведения, в котором на первое место выдвигалась функциональность. Однако единства в понимании термина у них не было. В конструктивизме существовало два основных направления: отвлеченный конструктивизм, близкий к геометрическому абстракционизму, не преследовавший утилитарных целей, но занятый исключительно художественными задачами (развитие идущих от кубизма тенденций поиска конструктивных законов формы, пространства, внутренней архитектоники предмета и т.п.) и «производственно-проектный», направленный на художественное конструирование предметов утилитарного назначения и блоков среды обитания человека. Он был тесно связан с архитектурой и промышленностью и руководствовался принципом: превратить искусство в производство, а производство - в искусство. Термин «художник» заменяется словом «мастер»; главными профессиональными категориями становятся технологичность, конструктивность, функциональность, рациональность, практичность, тектоничность, фактурность. Многие художники-конструктивисты стали первыми профессорами в художественно-производственных институтах (= мастерских) ВХУТЕМАСе в России и «Баухаусе» в Германии. Конструктивизм стал лабораторией для дизайна ХХ в. и таких направлений в искусстве. как кинетическое искусство, минимализм, отчасти - концептуализм.

5. Дадаизм. Термин dada (детская лошадка, все детское, лепет младенца) не имеет в науке однозначного толкования применительно к данному направлению. Одно из наиболее бунтарских, скандальных движений авангарда, культивировавшее пафос разрушения всего и вся, эпатаж как таковой, протест против всего. Возникло во Франции в среде эмигрантской художественной молодежи в разгар Первой мировой войны, просуществовало с 1916 по 1922 гг. Главные теоретики и организаторы Т.Тцара и Х.Балль. Своим предтечей дадаисты почитали Марселя Дюшана, введшего в искусство ready-mades (готовые изделия) - предметы обихода (велосипедное колесо, сушку для бутылок, писсуар) в качестве равноценных и полноправных произведений искусства; открывшего этим новую эпоху в искусстве ХХ в. Путем скандальных акций, выставок, манифестов, экспонирования шокирующих обывателя объектов и т.п. действий дадаисты отрицали и передразнивали все традиционные ценности культуры и искусства, включая и достижения довоенного авангарда, хотя и часто пользовались многими приемами ранних авангардистов. Среди творческих находок дадаистов, унаследованных другими направлениями авангарда можно указать на принцип стохастической организации своих произведений, метод «психического автоматизма» в творчестве, активное использование при создании артефактов содержимого помоек и свалок мусора и отслуживших предметов обихода. Все это найдет последователей в сюрреализме, поп-арте, концептуализме и других арт-практиках ХХ в.

6. Сюрреализм. Официально возник во Франции в 1924 г. по инициативе А.Бретона, опубликовавшего «Манифест сюрреализма»; во многом продолжил основные художественно-эстетические тенденции дадаизма. Главные представители: А.Бретон, Т.Тцара, П.Элюар, Л.Арагон, Ман Рей, М Эрнст, А.Массон, Л.Бунюэль, С.Дали, Х.Миро и др. Завершил свое официальное существование со смертью Бретона в 1966 г., хотя отдельные мастера работают в сюрреалистском духе до к. ХХ в. Эстетика сюрреализма опирается на идеи романтиков, символизма, интуитивизма, фрейдизма, герметизма и некоторые восточные мистико-религиозные и оккультные учения; отдельные положения теоретиков сюрреализма перекликаются с идеями дзэн (чань)-буддизма.

Эстетика сюрреализма была изложена в "Манифестах" Бретона и в ряде других программных сочинений. Сюрреалисты призывали к освобождению человеческого "Я", человеческого духа от "оков" сциентизма, логики, разума, морали, государственности, традиционной эстетики, понимаемых ими, как "уродливые" порождения буржуазной цивилизации, закрепостившей с их помощью творческие возможности человека. Подлинные истины бытия, по мнению сюрреалистов, скрыты в сфере бессознательного, и искусство призвано вывести их оттуда, выразить в своих произведениях. Художник должен опираться на любой опыт бессознательного выражения духа - сновидения, галлюцинации, бред, бессвязные воспоминания младенческого возраста, мистические видения и т.п.; "с помощью линий, плоскостей, формы, цвета он должен стремиться проникнуть по ту сторону человеческого, достичь Бесконечного и Вечного" (Г.Арп). Прекрасно все, нарушающее законы привычной логики, и прежде всего - чудо (А.Бретон). Основа творческого метода сюрреализма, по определению Бретона ("Манифест сюрреализма" 1924г.), - "чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить устно или письменно, или любым другим способом реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений... Сюрреализм основывается на вере в высшую реальность; на ассоциативных формах, до сих пор остававшихся без внимания; на всевластии мечты, на неутилитарной игре мысли. Он стремится разрушить другие психические механизмы и занять их место для решения важнейших жизненных проблем..." (Breton A. Manifestes du Surréalisme. Ed. J.J.Pauvert. Paris, 1962. P. 40). Отсюда два главных принципа сюрреализма: автоматическое письмо и запись сновидений, ибо в сновидениях, согласно Фрейду, на которого активно опираются сюрреалисты, открываются глубинные истины бытия, а автоматическое письмо (исключающее цензуру разума) помогает наиболее адекватно передать их с помощью слов или зрительных образов. Подобный способ творчества погружает художника "во внутреннюю феерию". "Процесс познания исчерпан, - писали издатели первого номера журнала "Сюрреалистическая революция", - интеллект не принимается больше в расчет, только греза оставляет человеку все права на свободу". Отсюда грезы, сны, всевозможные видения осознаются сюрреалистами как единственно истинные состояния бытия. Искусство осмысливается ими поэтому как своего рода наркотическое средство, которое без алкоголя и наркотиков приводит человека в состояние грез, когда разрушаются цепи, сковывающие дух. Сердцевину сюрреализма составляет, согласно Бретону, "алхимия слова" (выражение А.Рембо), помогающая воображению "одержать блистательную победу над вещами". При этом, подчеркивает Бретон, "речь идет не о простой перестановке слов или произвольном перераспределении зрительных образов, но о воссоздании состояния души, которое сможет соперничать по своей напряженности с истинным безумием" (Антология франц. сюрреализма. 20-е годы. М., 1994. С. 333). Глобальное восстание против разума характерно для всех теоретиков и практиков сюрреализма, которые остро ощущали его недостаточность в поисках основополагающих истин бытия. Алогичное, подчеркивал А.Арто, является высшей формой выражения и постижения "нового Смысла", и именно сюрреализм открывает пути к достижению его, соперничая при этом и с безумием, и с оккультизмом, и с мистикой.

Эффект эстетического воздействия произведений сюрреализма строится чаще всего на сознательной абсолютизации принципа художественных оппозиций. Памятуя, что образ возникает "из сближения удаленных друг от друга реальностей" (поэт П.Реверди), сюрреалисты строят свои произведения на предельном обострении приемов алогичности, парадоксии, неожиданности, на соединении принципиально несоединимого. За счет этого и возникает особая, ирреальная (или сверхреальная), почти мистическая художественная атмосфера, присущая только произведениям сюрреализма. Они погружают зрителя (или читателя) в самобытные миры, внешне вроде бы совершенно чуждые чувственно воспринимаемому миру и его законам, но внутренне чем-то очень близкие человеку, одновременно пугающие и магнетически притягивающие его. Это какие-то параллельные миры подсознания и сверхсознания, в которых бывало или бывает наше "Я", когда разум (или скорее рассудок) ослабляет по той или иной причине свой контроль над ним; когда дух человека устремляется в творческом порыве на поиски своей духовной родины.

Сюрреализм был не просто одним из многих направлений в авангардном искусстве первой пол. ХХ в. В нем наиболее полно и остро в художественной форме выразилось ощущение эпохи, как глобального переходного этапа от классического искусства последних двух-трех тысячелетий к чему-то принципиально иному; именно в нем наметились многие принципы, методы арт-мышления, даже технические приемы и отдельные элементы ПОСТ-культуры второй половины века. Художественные находки сюрреализма активно используются практически во всех видах современного искусства - в кинематографе, телевидении, видеоклипах, театре, фотографии, оформительском искусстве, дизайне, в самых «продвинутых» арт-практиках и проектах конца ХХ в.

7. Концептуализм. Последнее по времени возникновения (60-е - 80-е гг) крупное движение авангарда, завершающее и как бы резюмирующее его основные художественно-эстетические находки и достижения и знаменующее переход от авангарда к модернизму (см. ниже) и постмодернизму. Один из его основателей Джозеф Кошут в своей программной статье "Искусство после философии" (1969) назвал концептуализм "постфилософской деятельностью", выражая тем самым его суть как некоего культурного феномена, пришедшего на смену традиционному искусству и философии, "смерть" которых западная наука констатировала именно в 60-е гг. Среди его основателей и главных представителей называют прежде всего имена американцев Р.Берри, Д.Хюблера, Л.Вейнера, Д.Грехэма, Е.Хессе, Б.Наумана, О.Кавары, членов английской группы "Искусство и язык" и др. Первые манифестарно-теоретические статьи о концептуализме были написаны самими его создателями Солом Ле Виттом и Дж.Кошутом, впервые термин концептуализм был еще до них употреблен Г.Флинтом (1961) и Э.Кинхольцем (1963). Концептуализм претендовал на роль феномена культуры, синтезировавшего в себе науку (в первую очередь гуманитарные науки - эстетику, искусствознание, лингвистику, но также и математику), философию и собственно искусство в его новом понимании (арт-деятельность, артефакт). На первый план в концептуализме выдвигается концепт - формально-логическая идея вещи, явления, произведения искусства, его вербализуемая концепция, документально изложенный проект. Суть арт-деятельности усматривается не в выражении или изображении идеи (как в традиционных искусствах), а в самой "идее", в ее конкретной презентации, прежде всего, в форме словесного текста, а также сопровождающих его документальных материалов типа кино-, видео-, фоно-записей. Сам артефакт в виде картины, объекта, инсталляции, перформанса или любой иной акции является приложением к документальному описанию. Главное в концептуализме - именно документальная фиксация концепта; его реализация (или варианты реализации) желательна, но не обязательна. Акцент в визуальных искусствах таким образом переносится из чисто визуальной сферы в концептуально-визуальную, от перцепции к концепции, то есть с конкретно-чувственного восприятия на интеллектуальное осмысление.

Концептуализм принципиально меняет установку на восприятие искусства. С художественно-эстетического созерцания произведения она переносится на возбуждение аналитико-интеллектуальной деятельности сознания реципиента, лишь косвенно связанной с собственно воспринимаемым артефактом. При этом концептуалисты достаточно регулярно и осознанно играют (см.: Игра) на предельно тривиальных, банальных, общеизвестных вроде бы в обыденном контексте "концепциях" и "идеях", вынося их из этого контекста в заново созданное концептуальное пространство функционирования (в музейную среду, например). В художественно-презентативной сфере концептуализм продолжает и развивает многие находки конструктивизма, реди-мейд Дюшана, дадаизма, конкретной поэзии, поп-арта. Важное место в его "поэтике" занимают проблемы объединения в концептуальном пространстве, которое полностью реализуется лишь в психике субъекта восприятия, слова (словесного текста), изображения и самого объекта. Взяв на себя своеобразно понятые функции философии и искусствознания, концептуализм стремится к дематериализации арт-творчества. Концептуалисты фиксируют внимание реципиента не столько на артефакте, сколько на самом процессе формирования его идеи, функционировании произведения в концептуальном пространстве, на ассоциативно-интеллектуальном восприятии артефакта.

Установки концептуализма, как и всего авангарда, принципиально антиномичны. С одной стороны, например, его артефакт предельно замкнут в себе, это своего рода "вещь в себе", ибо он, в отличие от традиционного произведения искусства, ничего не выражает и ни к чему не отсылает реципиента, кроме самого себя; он просто репрезентирует себя. С другой стороны, он, пожалуй, более, чем произведение традиционного искусства, связан с культурно-цивилизационными контекстами, и вне их почти утрачивает свою значимость. Контекст играет в концептуализме, может быть, даже большее значение, чем сам артефакт. Большинство произведений концептуализма рассчитано только на единоразовую презентацию в поле культуры; они не претендуют на вечность, на непреходящую значимость, ибо принципиально не создают каких-либо объективных ценностей. Поэтому они и собираются (на основе новых творческих приемов коллажа и монтажа), как правило, из подсобных, быстро разрушающихся материалов (чаще всего из предметов утилитарного обихода, подобранных на свалке) или реализуются в бессмысленных (с позиции обыденной логики) действиях. Все концептуалистские акции тщательно документируются. В историю (в музей) должен войти не столько сам артефакт, сколько его "идея" и процесс ее конкретной реализации, зафиксированные в соответствующей документации и отражающие неповторимую ситуацию презентации или акции; жест, произведенный создателями.

Концептуализм, с одной стороны, выдвигает на первый план логически продуманную и прописанную концепцию, просчитанный до мелких деталей проект; с другой же, - его артефакты, перформансы, жесты пронизаны алогизмом, парадоксальностью, абсурдом. Изначальный дотошный "логоцентризм" концепции как бы снимается иррационализмом всего целостного концептуального пространства, в котором живет его создатель и в которое он приглашает избранных реципиентов. Отсюда еще одна антиномия концептуализма: при удивительной внешней простоте и даже примитивности большинства его артефактов, их адекватное восприятие в концептуальном измерении доступно только "посвященным", то есть реципиентам, освоившим алогичную логику концептуального мышления и стратегию поведения в концептуальном пространстве. Концептуализм отделен глухой стеной от обывателя или даже любителя искусства, не искушенных в его "правилах игры". Являясь, таким образом, практически элитарным и почти эзотерическим феноменом, то есть предельно замкнутым в себе, концептуализм на практике как бы активно размывает границу между искусством (в традиционном понимании) и жизнью, вроде бы вторгается в эту жизнь; и одновременно не менее активно исследует и укрепляет пределы искусства, эстетического; одной из своих целей ставит изучение и определение границы между искусством и жизнью, дерзко изымая из жизни любой ее фрагмент и помещая его в пространство искусства. Он ориентирует сознание реципиента на принципиальный антипсихологизм, однако, его осознанный и четко проведенный и выстроенный антиномизм автоматически возбуждает в психике реципиента бурные иррациональные процессы. В частности, ориентация на простоту, тривиальность, неинтересность, монотонность, незаметность, доведенную до абсурда приземленность многих артефактов концептуализма провоцирует импульсивное возмущение реципиента, взрыв его эмоций.

Глобальное значение авангарда выявлено еще не в полной мере, однако уже очевидно, что он

- показал принципиальную культурно-историческую относительность форм, средств, способов и типов художественно-эстетического сознания, мышления, выражения; в частности, вывел многие традиционные виды искусства и присущие им формы художественного мышления из сферы художественно-эстетического и, напротив, придал статус искусства предметам, явлениям, средствам и способам выражения, не входившим в контекст традиционной художественной культуры;

- довел до логического завершения (часто - до абсурда) практически все основные виды новоевропейских искусств (и их методы художественной презентации), тем самым убедительно показав, что они уже изжили себя, не соответствуют современному (и тем более будущему) уровню культурно-цивилизационного процесса, не могут адекватно выражать дух времени, отвечать духовно-художественно-эстетическим потребностям современного человека и тем более человека будущего супер-технизированного общества;

- экспериментально наработал множество новых, нетрадиционных элементов, форм, приемов, подходов, решений и т. п. художественно-вне-художественного выражения, презентации, функционирования того, что до середины ХХ в. называлось художественной культурой и что находится ныне в стадии какого-то глобального перехода к чему-то принципиально иному, призванному в возникающей ныне новой цивилизации занять место искусства;

- способствовал появлению и становлению новых (технических, как правило) видов искусств (фотографии, кино, телевидения, электронной музыки, всевозможных шоу, сочетающих многие виды искусства на основе современной техники, и т. п.);

- наработки авангарда ныне активно используются строителями новой (за неимением пока иного термина) "художественной культуры" в основном по следующим направлениям: 1. в создании на основе новейших научно-технических достижений и синтеза элементов многих традиционных искусств эстетически организованной среды обитания человека; 2. в организации супер-технизированных шоу; 3. в конструировании глобального электронного (видео-компьютерно-лазерного) аналога художественной культуры, основу которого, в частности, составит полное погружение реципиента в виртуальные реальности.

Художественная культура первой пол. ХХ в. не сводится, естественно, только к авангарду. В ней определенное место занимают и искусства, продолжавшие традиции предшествующей культуры, и явления среднего типа, как бы наводящие мосты между традиционной культурой и авангардом. Однако именно авангард расшатыванием и разрушением традиционных эстетических норм и принципов, форм и методов художественного выражения и открытием возможности практически неограниченных новаций в этой сфере, часто основанных на самых новых достижениях науки и техники, открыл путь к переходу художественной культуры в новое качество, который уже и осуществляется. Этим авангард выполнил свою функцию в новоевропейской культуре и практически завершил существование в качестве некоего глобального феномена, трансформировавшись и академизировавшись после Второй мировой войны в модернизм.

Поп-арт и концептуализм завершили бурную эру авангарда и знаменовали собой то состояние художественно-эстетической культуры, которое обычно называют модернизмом, хотя четких различий в науке между авангардом и модернизмом пока не существует. Сегодня представляется целесообразным понимать под модернизмом те явления в художественной культуре, которые возникли на основе авангарда, но уже без его эпатажно-разрушительного или эйфорически-эвристического манифестарного пафоса. Для основного поля искусства середины ХХ в. характерно внутреннее осмысление находок и достижений авангардных направлений первой половины столетия, осознание их реальных художественно-выразительных, репрезентативных и других возможностей, использование их в тех или иных интертекстуальных отношениях и т.п. Отсюда модернизм может быть понят как более-менее спокойное "переваривание" культурой, утверждение и своего рода догматизация новаторских достижений авангарда. То, что в авангарде было революционным и новаторским, в модернизме становится классикой, а постмодернизм, возникший почти одновременно с модернизмом, уже встает на позицию ироничного отношения к этой "классике", свободно и на равных основаниях соотнося и сопрягая ее (также в духе легкой всеобъемлющей иронии) с классикой других периодов культуры.

**Список литературы**

Кандинский В. О духовном в искусстве. Нью-Йорк, 1967

Дали С. Дневник одного гения. М., 1991

Малевич К. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 1, 2. М., 1995, 1998

Очерятинский А. Янечек Дж. Антология авангардной эпохи. Россия. Первая треть ХХ столетия (поэзия). Нью-Йорк, СПб, 1995

Крученых А. Наш выход. К истории русского футуризма. М., 1996

Крусанов А.В. Русский авангард: 1907-1932 (Исторический обзор). В трех томах. Т.1. Боевое десятилетие. СПб, 1996

Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим о себе и обо всем прочем. М., 1996

Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М., 1999

Сануйе М. Дада в Париже. М., 1999

Abstrakte Kunst: Theorien und Tendenzen. Baden-Baden, 1958

Holthusen H.E. Avantgardismus und die Zukunft der modernen Kunst. München, 1964

Rubin W. Dada and Surrealist Art. N.Y., 1968

Poggioli R. The Theory of the Avant-Garde. Cambridge, Mass., 1968

Gershman H. The Surrealist Revolution in France. Ann Arbor, 1969

Honnef K. Concept Art. Cologne, 1971

Meyer U. Conceptual Art. N. Y., 1972

Weightman J. The concept of the Avantgarde. L., 1973

Futurist Manifestos. Ed. U.Apollonio. L., 1973

Kramer H. The Age of the Avantgarde. N.Y., 1973

Bürger P. Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main, 1974

Rotzler W. Constructive Concepts: A History of Constructive Art from Cubism to the Present. N.Y., 1977

Butler Ch. After the Wake. An Essay on the contemporary Avantgarde. Oxford, 1980

Krauss R.E. The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. Cambridge, Mass., 1985

Hepp C. Avantgarde. Moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegungen nach der Jahrhundertwende. München, 1987

Krukowski L. Art and Concept. Amherst, Mass., 1987

Kofler L. Avantgardismus als Entfremdung. Frankfurt am Main, 1987

Jauß H.R. Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne. Frankfurt am Main, 1989

Marinetti F. T. The Futurist Cookbook. San Francisco, 1989

Koshuth J. Art after Philosophy and After: Collected Writings. 1966-1990. Ed. G.Guercio. Cambridge, Mass., 1991

Breton A. Oeuvres complètes. Ed. M.Bonnet. 2 vols. Paris, 1988-1992

Caws M.A. The Surrealist Painters and Poets. Cambridge, Mass., 1997.