

Моргунов Алексей Петрович

ЦЕННОСТНЫЕ ОРИЕНТИРЫ ИСКУССТВА АВАНГАРДА XX ВЕКА

Статья посвящена реконструкции ценностей в произведениях художественного авангарда XX века. Основное внимание в работе сфокусировано на процессе формирования художественного мышления в искусстве авангарда под влиянием изменения сложившейся в обществе системы ценностей, а также разработке под воздействием ценностных ориентиров художественного образа артефакта. Большой интерес представляют и рассматриваемые в работе вопросы художественной рецепции авангарда как основного фактора становления современного искусства.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2012/2-2/40.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2012. № 2 (16): в 2-х ч. Ч. II. С. 141-146. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2012/2-2/

© Издательство "Грамота"

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 7

Статья посвящена реконструкции ценностей в произведениях художественного авангарда XX века. Основное внимание в работе сфокусировано на процессе формирования художественного мышления в искусстве авангарда под влиянием изменения сложившейся в обществе системы ценностей, а также разработке под воздействием ценностных ориентиров художественного образа артефакта. Большой интерес представляют и рассматриваемые в работе вопросы художественной рецепции авангарда как основного фактора становления современного искусства.

Ключевые слова и фразы: художественный авангард; ценности; искусство XX века; эстетическая ценность; художественная ценность; система ценностей; художественный образ; художественная рецепция; современное искусство; артефакт.

Алексей Петрович Моргунов

Кафедра театрального искусства

Академия переподготовки работников искусства, культуры и туризма, г. Москва

operastudio@mail.ru

ЦЕННОСТНЫЕ ОРИЕНТИРЫ ИСКУССТВА АВАНГАРДА XX ВЕКА®

Авангард для XX века стал не только феноменом искусства, но и магистральным направлением мышления, определившим облик культуры на целое столетие. Актуальность исследования продиктована, прежде всего, достижением достаточной для осознания художественной ценности временной дистанции в 80-100 лет от момента наибольшего подъема авангардных течений в 1910-1930-х годах (так называемого *исторического авангарда*) и в 30-40 лет, прошедших со времени расцвета послевоенного авангарда. Кроме того, ситуация очередной «переоценки ценностей» в искусстве современного постмодернизма заставляет по-новому взглянуть на аналогичные процессы, происходившие в начале прошлого столетия и ставшие основой для возникновения искусства авангарда. Практика повсеместного влияния авангардных течений на современное искусство и эстетику заставляет поставить вопрос о тех смыслах, которые современность уже восприняла от авангарда, расширив эстетические горизонты, и осознании тех возможностей, какие еще только предстоит освоить. Именно эти неосвоенные смыслы могут оказаться полезными в прогнозировании дальнейшего развития современного искусства в XXI веке.

Количество работ, посвященных художественному авангарду, постоянно растет, одно детальное перечисление и анализ всей авангардоведческой литературы могли бы составить проблемное поле отдельного исследования. Большинство исследователей при рассмотрении первооснов авангарда касаются тем или иным образом вопроса ценностей. К сожалению, в основном подобные обращения заканчиваются несколькими обобщениями по поводу «переоценки ценностей», новых ценностей переходного этапа культуры и т.п., то есть не отражают ценностной детерминированности авангардизма.

В соответствии с вышеизложенными проблемными сферами в авангардоведении сформулирована цель исследования – систематизированная реконструкция ценностных ориентиров искусства авангарда XX столетия. Поставлены основные задачи исследования: изучение процесса формирования художественного образа в авангарде; исследование ценностных ориентиров основополагающих концептов авангарда; анализ особенности художественной рецепции авангарда в процессе социально-исторического бытия его артефактов как отражение его влияния на изменение системы ценностей в искусстве XX века. Объект исследования – авангард в искусстве XX века. Предмет исследования – ценностное содержание его артефактов.

Истоки авангардистского творчества, как любого вида человеческой деятельности, нужно искать в его ценностных ориентирах, т.к. «ценность определяется как экзистенциальный центр человеческого бытия и интегральная порождающая модель всех артефактов культуры» [17, с. 9]. Одним из основных свойств ценности, особенно важным для искусства, является добровольность ценностного отношения. Степень влияния ценностей на поведение человека, а следовательно, на его творчество тем больше, чем выше уровень духовности субъекта ценностного отношения, т.е. чем дальше он отходит от руководства биологическими потребностями к сознательному контролю действий и поступков. Во многом, понимая закономерные результаты этого процесса, авангардисты в своем отказе от традиционной системы ценностей так стремились освободиться от влияния разума и искали опору в ранних периодах человеческого творчества, когда влияние сознания и индивидуальности еще не было так велико. В этом мы видим причину их обращения к варварству, скифству, детскому творчеству, архаике.

Для искусства в целом характерны субъект-субъектные (автор-реципиент) ценностные отношения, объектом-посредником в этом случае выступает произведение искусства. В связи с этим для авангарда становится актуальной не только *ценность*, но и ее антипод – *отчуждение*, под которым понимается разрыв субъект-субъектных ценностных отношений и «превращение одного из субъектов в объект» [4, с. 64]. Здесь мы подходим вплотную к проблемам культуры как воплощения ценностей и цивилизации, являющейся плодом отчуждения. Переоценка ценностей выступает следствием кризиса культуры и превращения ее в цивилизацию, в которой ценности начинают функционировать на ином уровне, когда «все богатство культуры отдается на

услужение биологического акта» [2, с. 123]. В то время как цивилизация опирается в основном на материальные ценности, культура – воплощение высших духовных. Как раз в подобной переходной ситуации на стыке культуры и цивилизации оказался авангард, призванный стать индикатором этого перелома. Часть его течений воскрешала приоритет духовных ценностей над материальными (В. Кандинский, А. Берг, А. Ларионов, М. Шагал, С. Губайдулина, А. Шнитке и др.). Представители другого направления во главу иерархии ставили ценности, изобретенные («супрема» К. Малевича) или вновь обретенные (Н. Гончарова – икона, К. Штокхаузен – архаические ритуалы, дадаисты – детское творчество). Последователи третьего – ориентировались на материальные ценности (Э. Уорхолл, И. Кабаков); четвертые – постулировали отчуждение (театр абсурда, М. Дюшан). Именно различное ценностное самоопределение авангардистов и стало причиной такого разнообразия их творческих начинаний и пестроты существовавших в нем течений и направлений, зачастую представленных в лице единственного представителя (Филонов – аналитическое искусство).

Ценности, находящиеся в верхней части иерархии, определяют поведение, являясь ценностными ориентирами или доминантами. Те, что расположены внизу системы, можно назвать своеобразными ценностными потенциями. В момент, когда ориентиры перестают удовлетворять потребностям индивида, происходит «переоценка», в результате которой потенции полностью или частично замещают места ориентиров. Поэтому изменение системы ценностей характеризуется в основном не изобретением новых, что случается достаточно редко даже в условиях авангарда, а изменением их иерархии в аксиосфере культуры, ситуацией реструктуризации.

Рассматривая процесс реализации идеального в произведении искусства, можем сказать, что артефакт сам по себе не идеальный образ ценности, а лишь его вторичный носитель, аналогично жесту художника, так характерному для авангардного девиантного типа поведения. Идея, «как продукт и высшая форма мышления», имеет три способа реализации: научную теорию, художественный образ и практическое создание «нового мира вещей и процессов» [10, с. 278]. Искусство в этой триаде является формой объективации ценностных отношений, их опредмечивания и трансляции в наименее искаженной фильтром сознания форме. При этом художественный образ как носитель ценностей становится единственным адекватным средством отражения последних.

Эстетическую ценность и общественную значимость художественный образ приобретает в процессе воплощения в материальной форме. Эстетическое в данном контексте выступает лишь одним из критериев художественной ценности. Если для большинства эпох в искусстве содержание художественного образа соответствует *фрагменту жизненной реальности*, превращенному в художественную реальность, то в авангарде это *проект иной (будущей) реальности*, заключенный в рамки артефакта. В этом контексте можно говорить об авангарде как искусстве проективном, в отличие от классического миметического искусства.

В авангарде напрямую и наиболее открыто проявилась позиция художника на доминирование идеи как отражения содержания (равно отражению системы ценностей) над формой ее материального воплощения, т.е. в превалировании внеэстетических ценностей над эстетическими. Прежде всего, это обернулось созданием новой материальной формы для каждого конкретного произведения и использованием нетрадиционных материалов в традиционных формах искусства (газетные вырезки на живописном холсте у Э. Уорхолла, препарированный рояль у Дж. Кейджа). Так, к примеру, в музыку проникли шумы реального мира, записанные на магнитную пленку, в сочетании с традиционными способами исполнения (конкретная музыка, творчество Э. Вареза, Я. Ксенакиса, К. Штокхаузена), появились новые музыкальные инструменты (волны Мартено, терменвокс и др.). Поэты и писатели (В. Хлебников, А. Крученых) стали издавать «самописные» книги, акцентируя внимание на внешней форме почерка и ошибках или опечатках, «считая частью, неотделимой от произведения, его пометки и вставки творческого ожидания... в почерке полагая составляющую политического импульса» [15, с. 42]; или изобретении нового языка, или реконструкции праязыка (заумь). В такой ситуации авангардисты зачастую всецело отказывались от эстетической ценности в ее традиционном понимании (М. Дюшан), что часто приводило к позиционированию и пониманию их творчества как «неискусства» или «антиискусства». В артефакте XX века эстетическая ценность реализуется в гармоничности сочетания внеэстетических ценностей, т.е. эстетическая ценность «есть не что иное, как суммарное наименование динамической целостности их [внеэстетических] взаимоотношений» [13, с. 289]. Можно сказать, что предметом искусства авангарда является мир ценностей, отраженный таким, каким его воспринимает автор, т.е. без эстетической переработки (огранки). В этом проявляется своеобразный «реализм» авангарда. Однако «реализмом» как таковым он не может считаться, так как не отражает и не передает действительности, а проектирует ее, создает будущее, иную реальность вымышленного (мнимого) бытия или пытается передать новую картину мира, открытую геометрией Н. Лобачевского и физикой А. Эйнштейна и Н. Бора, психоанализом З. Фрейда.

В начале XX века оказалось, что то, что мы видим в действительности, и то, что можно проверить на опыте методами евклидовой геометрии, является всего лишь частным случаем более фундаментального и масштабного знания о пространстве (геометрии Лобачевского). Естественно, что подобный кризис в мировоззренческих представлениях не мог не повлиять на творчество. Новое понимание пространства отразилось на восприятии перспективы и обилии геометрических форм в живописи. «Возникает организация пространства, в которой утверждает себя децентрализация, т.е. имеет место множество центров» [18, с. 117], аналогично положению частицы в квантовой физике. «Привносим в прежние пространственные представления новые параметры, создатели абстрактного искусства отваживались на ниспровержение фундаментальных понятий о месте человека в мироздании» [14, с. 18]. Само восприятие человека, его визуальный образ теперь подвергались ими сомнению.

Обратной стороной смены картины мира, прежде всего в области психоанализа, стал отказ от какого-либо рационального начала в понимании действительности. Рациональность обыденной жизни приводила авангардистов к поискам новых миров и попыткам их создания. Так возникает сюрреализм как попытка взглянуть в иную реальность, не замутненную рациональным контролем сознания. В практику искусства XX века вошли *алогизм и случайность*. В области ценностей это было связано с разрушением жесткой иерархии, ценностным релятивизмом и девальвацией ценности авторства, что отразилось в создании коллажей из ранее несоотносимых предметов и синтезе ранее несовместимых искусств.

В процессе восприятия произведения искусства в сознании реципиента формировался художественный образ, по своему содержанию отличный от того, который лежал в основе создаваемого произведения, и отличие это варьировалось в зависимости от той дистанции, на которой располагались внутренние миры автора и реципиента. Для авангарда как искусства, рожденного в переломную эпоху переоценки ценностей, был наиболее характерен факт опережения эстетических ожиданий потребителя. «Только напряжение между внеэстетическими ценностями произведения и жизненными ценностями коллектива дает произведению возможность влиять на отношение человека к действительности» [13, с. 291], лишь в процессе социально-исторического бытия авангарду предстояло расширить общий уровень эстетического, нравственного, правового и т.д. (ценностного) сознания до собственного уровня.

Само сознание авангарда можно определить как предельно мифологизированное. При этом основным мифом авангарда можно назвать эсхатологический миф конца/начала, лежавший в основе строительства нового мира. В рамках подобного мироощущения представлялось возможным создание самых разных мифологем, находившихся зачастую в позициях взаимообратимости: полярные начала в авангарде не противоречили друг другу, но исходили из единого корня. О сути основного эсхатологического мифа XX века Н. Бердяев писал: «Эсхатологическая перспектива не есть только перспектива неопределимого конца мира, она есть перспектива каждого мгновения жизни. В каждое мгновение жизни нужно кончать старый мир, начинать новый мир» [3, с. 70-71]. В ценностном же аспекте подобная авангардистская эсхатология выражена в положении, что «все существующее должно быть доведено до окончательного распада, распыления, расплавления, что покамест все старое не превратится в чистый хаос и не будет стерто в порошок, до тех пор нельзя говорить о появлении новых и устойчивых ценностей» [11, с. 317]. Естественно, что искать новые ценности авангардисты начали в сплаве уже имеющихся, т.е. в синтезе искусств. При этом синтез в авангарде нередко тесно сплетался с идеей уничтожения (разрушения, анализа): «Следует ли в данном случае сначала отвергнуть готовые смысловые значения – или же создать условия для явления нового смысла? Оба эти намерения реализуются одновременно, и одно является оборотной стороной другого» [20, с. 15]. Тема разрушения в конкретных формах оказалась значимой не только для авангардной эстетики начала века, в деконструкции классической эстетики, но проявилась и в более поздних формах. Наиболее показательным может быть пример кинетического искусства, где деконструкция нашла визуальное отражение (Ж. Тингели «В знак уважения к Нью-Йорку»). Одним из ярких проявлений такой деконструкции стал диссонанс. Можно сказать, что в авангардном искусстве «именно через диссонанс и разрушение торжественно декларируется момент явления нового мира» [5, с. 256-257].

Подобное тяготение к уничтожению, самоуничтожению, самоубийству, жертвоприношению во имя перерождения-обновления в мировом пожаре нашло отражение в танатологическом коде, комплексе мифов, в которых присутствовали героизм, мученичество, жертвенничество, трансцендентность, иммортализм и их производные – икарийский комплекс, с его мифологемами авиатора, взлета, птицы, акробата, циркача и т.д. [6, с. 103]. Отсюда же возникла новая идея космизма Н. Федорова и К. Циолковского как поисков нового Великого иного за пределами обыденной действительности: «теперешняя краткая и мучительная жизнь совершенно ничтожна в сравнении с посмертной жизнью» [19, с. 221]. В ситуации отказа от религии христианский миф о бессмертной душе трансформировался в представление о вечном вселенском разуме, находившемся по ту сторону смерти. Таким образом, авангардистская танатология вылилась, во-первых, в веру в грядущее бессмертие человечества через научный прогресс и союз с машинами (В. Татлин «Летатлин», Ф. Пикабия «Ребенок-карбюратор», М. Эрнст «Немного больная лошадь»), во-вторых, в превращение мумии Вождя в авангардистские «мощи» и сакрализацию этой новой ценности.

Одной из форм разрушения можно назвать концепт сечения, особенно ярко проявившийся в живописи и основанный на рассечении объемных форм, человеческих тел в кубистических коллажах, и их проецирование на плоскость. Так идея перерастала в конкретную технику авангарда. В основу данной идеи был положен примат ценностей новизны как обновления и очищения и творчества над ценностью традиции в иерархии, роль которой снижалась до потенциальной, т.е. внезапно выражалась в форме забытой, утерянной, архаической традиции в искусстве, к которой часто прибегали авангардисты.

Другой наиболее общий концепт авангарда можно определить как попытку поиска новых *духовных ценностей*. Тезис «Бог умер» вылился в поиск его в пространствах космоса. Одна утопия сменилась другой. Дело в том, что человеческое сознание должно всегда сохранять частицу иррационального начала, иначе оно теряет свою самобытность и творческую природу. Такой иррациональной основой в сознании является вера, и заменить ее в структуре сознания можно лишь другой верой. Так, в XX веке вера в Бога (Великого иного) неоднократно менялась на веру во всемогущество человеческого разума, покорение космоса, социальную утопию или, что более характерно для авангарда, преобразующую силу искусства, равно творческого гения: «Художник – это, прежде всего, человек, который стремится выйти за пределы человеческого» [1, с. 26]. Здесь мы видим преломление

богочеловеческого христианского мифа в сознании человека XX века. Таким образом, авангардный «пафос распыления стремился выйти за “нуль форм” и творить новые миры из ничего, уподобляя свой творческий акт акту Божественного творения, был пафосом выхода человеческой мысли в космические пространства, которые она пыталась освоить и в которых искала нового, неведомого Бога» [21, с. 51]. Зачастую становится трудно определить, чем именно в данный момент руководствовался автор – идеей постижения новой духовности или непосредственно верой в преобразующую силу искусства как высшей ценности, вселенского акта сотворчества. Авангард стремился отвергнуть традиционные ценности культуры уже потому, что «для определения ценностей нужно выйти за пределы культуры и найти критерий, высший по отношению к ней» [8, с. 5].

В условиях тотальной переоценки ценностей стала возможна и новая семантика знаков и самого языка как одной из самых больших знаковых систем. Авангардисты взяли на себя функцию называния вещей. В этом они видели возможность отхода от привычного употребления слов. Важными в этой ситуации оказались не только сами слова, но и звуки и графемы. В литературе это отразилось в появлении зауми и дадаизма, а в музыке – в додекафонной серийной технике. В обоих искусствах речь идет о создании искусственно-го языка, в котором необходимо было заново нащупывать семантические и синтаксические связи. Тяготение к творчеству на непонятном, изобретенном, заимствованном языке приводило к переосмыслению роли слова как знака ценности. Теперь не только само слово обладало ценностью, но и буква, фонема, графема.

Следующим важным для всего авангарда концептом можно назвать *жест* художника, объединявший в себе такие разнородные, на первый взгляд, явления, как театр Вс. Мейерхольда с реди-мейдс М. Дюшана и хепенингами Дж. Кейджа, многочисленные театры-варьете и кабачки. Суть его заключалась в абсолютизации формы поведения самих авангардистов, в иерархии от ценности-средства поднимаясь до уровня ценности-цели. Его девиантные формы, характеризовавшиеся повышенной экспансивностью, агрессивностью, театральностью самовыражения, были характерны для большинства представителей авангарда. Причиной этого стала попытка воссоединения искусства и жизни, т.е. примат экзистенциальных (жизненных) ценностей. Таким образом, авангардисты приносили жизненные установки в искусство и арт-практики в жизнь, превращенную в сплошное проявление искусства.

Авангард снимает все возможные ценностные ярлыки с признанных шедевров и заставляет взглянуть на них по-новому, глазами ребенка, не имеющего еще штампов культуры. Ценность такого «незамутненного» взгляда и иного (нового) видения (вплоть до слепоты) стала определяющей для концептов дикарства, архаизма, обращения к африканскому искусству, негритуду, лубку, творчеству душевнобольных. Авангард активно использует в своей практике опыт народов, находящихся еще на заре культуры, в состоянии детства человечества, которое в искусстве авангарда приобретает особую ценность благодаря своей неутилитарной, игровой форме. Отчасти к мифологемам детства и дикарства можно отнести обращение авангардистов к формам *массового искусства* (в том числе плакатной живописи и псевдополитическим манифестам) как одной из дорациональных примитивных форм, основанных на коллективном бессознательном толпы. Ценность такого обращения художники видели не только в духовной революции, но и в инструментальных целях обогащения языка и средств воздействия искусства.

Теллуризм как культ земли и животного начала стал одной из форм авангардного примитивизма. Особую ценность приобретала апелляция к земным, животным началам, анималистическим сюжетам и персонажам, что являлось отличительной чертой многих авангардных течений. Другая причина отрицания искусства авангардом связана с попыткой возврата к античной эстетике, когда одним греческим термином «*techne*» обозначалось сразу и «искусство», и «ремесло». Ценной для авангардистов оказалась именно данная трактовка художника как мастера-ремесленника.

Появление концепта вещи было обусловлено, прежде всего, девальвацией ценности личности, сведением ее до уровня человека-массы (Х. Ортега-и-Гассет). Превращение не только артефакта, но даже личности в вещь происходило под влиянием процессов омассовления в искусстве. Дегуманизация и деперсонализация сделали спутниками этого процесса. Вещность в авангардном искусстве ассоциировалась с ценностным антиподом духовности. Вещь не являлась носителем определенного смысла, она сама смысл, чистый знак, не обозначающий чего-то отдельного от нее самой.

Авторское «я», как отражение ценности личности, в авангарде представляет собой чрезвычайно сложный комплекс, состоящий из ницшеанского сверхчеловека и творца-демиурга, призванного преобразовать/пересотворить искусством мир, и революционной многоликости (деперсонификации), сближающей искусство с массами, и мн. др. Совместные манифесты и декларации, с одной стороны, были направлены на противоборство с иными группировками, с другой – должны были четко определять позиции «я» и «они». Новое обоснование получило обращение к трибальному, архаическому искусству, демонстрировавшему подобный тип *доиндивидуального* сознания. Подобное коллективное сознание авангарда было реакцией на гипериндивидуализм романтизма, до предела обостривший диссонанс между академическим искусством и обществом. Авангард ищет выход в культе товарищества, приводившем к жертвенному самоотречению художника от собственного «я», его растворению в массе. Другой формой коллективной организации авангардистов становится идея соборности, подразумевающая «такое соединение, где соединяющиеся личности достигают совершенного раскрытия и определения своей единственной, неповторимой и самобытной сущности, своей целокупной творческой свободы, которая делает каждую [личность] изглаголанной, новым для всех нужным словом» [7, с. 260].

Характерную черту отечественного авангарда составили два явления из разных ценностных сфер: с одной стороны, византийская икона и философско-религиозное сознание (духовные и нравственные ценности),

с другой – социалистическая революция (политические и правовые ценности). Несомненно, что отечественный авангард и религиозно-философский ренессанс обладали общими корнями, среди которых можно отметить учение о положительном всеединстве и концепцию софийности В. Соловьева. Высшей ценностью познания становится Истина, которую можно постичь лишь в синтезе разных способов познания – «эмпирического, философски-рационального и мистического». Данный аспект учения отразился в «синтетичности творческого метода», выраженной в сочетании «интуитивного прорыва, озарения и рационального осмысления» [16], т.е. в приоритете ценностей свободы в выборе творческого метода, понимаемых, в свою очередь, как средство достижения главной ценности – Истины. Ключевым в творческом методе становится управление интуицией (бессознательным) в сочетании с точным расчетом, никогда прежде так остро не обнажавшееся, что сближало представителей русского авангарда с сюрреалистами и особенно С. Дали.

Авангардисты переосмыслили цель, а значит, саму ценность искусства, они возложили на себя миссию творить сущее по образу и подобию Бога, и эта вера в творческое начало человека сближалась с идеей Н. Бердяева о творчестве как восьмом дне творения. Как следствие, возникли формы, не копирующие реальность, а призванные ее переосмыслить/пересотворить: супрематические фигуры К. Малевича, и композиции В. Кандинского, и контррельефы Татлина «просто существуют, ничего не повторяя и никого не копируя, а являя собой нечто целостное, самодостаточное, результат акта творчества» [Там же]. В России рождение нового языка искусства во многом было результатом социальных потрясений, отечественные авангардисты объясняли создание нового языка искусства революционной необходимостью. К. Малевич, В. Маяковский, П. Филонов и многие другие с радостью приняли революцию, возлагая на нее надежды по переустройству мира, русский художественный авангард стоял в авангарде социалистической революции.

Все вышеизложенные концепты и мифы авангарда постепенно инфицировали искусство и культуру в целом, проникая во все более и более широкие пласты человеческого существования. «Концептуально-теоретическое содержание авангардного движения направлено в будущее, современность же восприняла от него столько, сколько могла» [12, с. 233]. В. Кандинский, описав общество в виде треугольника,двигающегося вперед и вверх, предполагает в авангарде этого движения тех лидеров, которые, обладая высокой духовностью, как Данко, ведут общество по пути развития [9, с. 109]. В связи с данными процессами интересны два аспекта восприятия авангарда: *эксплицитный*, т.е. лежащий непосредственно в русле самого авангарда, и *имплицитный* – критика авангарда извне.

Одним из первых проявлений репродуктивной и продуктивной рецепции в авангарде стало обширное поле манифестной полемики между различными авангардными группировками. Однако, несмотря на свою многочисленность и явное стремление таким образом разграничить позиции «мы» и «они», в большинстве своем манифесты представляли собой набор достаточно общих мест, авторы которых громогласно противопоставляли собственные взгляды позиции другого искусства. При этом огонь направлялся не только на позиции академического искусства, но (что для нас наиболее важно) собственно авангардных течений, что позволяет говорить о внутренней саморефлексии авангарда как одного из наиболее продуктивных реципиентов собственных находок.

Если авангардисты начала века творили под впечатлением от рецепции искусства архаического, племенного, детского, примитивного, африканского искусства, открытой на границе столетий византийской иконы и др., то вторая волна послевоенного авангарда творила уже под впечатлением от искусства ранних авангардистов. Своеобразными иконами, оваянными мифологической значимостью, для них стали творения П. Пикассо, К. Малевича, В. Кандинского, А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна, И. Стравинского. Можно заключить, что весь послевоенный авангард стал своеобразным результатом продуктивной рецепции первого авангарда, его переосмыслением на волне новой переоценки ценностей после происшедших ужасов Второй мировой войны, нацизма, сталинизма, ядерных бомбардировок. В русле рафинированного авангарда появляется самостоятельное направление «ангажированной музыки», сочетающей в себе общечеловеческие ценности с достижениями в области техник музыкальной композиции. В этом видна попытка авангарда на очередное преодоление собственной элитарности, новое стремление к выражению ценностей всеобщности, идеалам мира, добра, красоты, подхваченным из довоенного периода.

С одной стороны, результатом продуктивной рецепции авангарда вне его рамок становится в наступившей эпохе масс появление поп-арта, своим ценностным релятивизмом отразившего культ потребления. С другой – оно выставило почти непроницаемый барьер в виде элитарного искусства, критерии ценности которого становятся достоянием узкого круга арт-номенклатуры, которому «дано право» делить артефакты на достойные мирового резонанса и обыденность.

Среди мифов, важных для послевоенного искусства, можно выделить такие, как «супрема» К. Малевича, «Летатлин» В. Татлина, творчество И. Кабакова, многопараметровость А. Веберна, ритмические структуры И. Стравинского, кубизм П. Пикассо, коллажи М. Эрнста. Их идеи как род мифологического сознания наполняют творчество более поздних авторов, да и сами наполнены мифологичностью.

Среди *имплицитных* аспектов восприятия авангарда можно назвать концепции О. Шпенглера, Н. Бердяева, Х. Ортеги-и-Гассета, М. Лифшица, Т. Адорно, Ю. Хабермаса, В. Бычкова, которые в целом отразили хронологическое изменение взглядов на авангард в контексте развития общества в XX веке.

Подводя некоторые итоги, необходимо констатировать, что, несмотря на очевидные влияния авангарда на современную культуру, сами его артефакты по сей день для широкой публики остаются большой загадкой. Если измерить современное общество моделью треугольника В. Кандинского, то можно констатировать, что ценности авангарда усвоены далеко не полностью и зачастую превратно поняты в виде суррогатов массового

искусства. Сам авангард стал одним из ферментов, породивших поп-культуру, хотя именно он всеми силами старался сохранить и защитить свои элитарные позиции и право называться искусством. Главное достижение авангарда заключается в том, что он расширил спектр ценностного содержания своих артефактов и последующих направлений искусства, открыто показал, что новые горизонты искусства не обязательно должны базироваться на примате классической эстетической ценности, и заложил основы неклассической эстетики. Тот факт, что этим часто пользовались в целях спекулятивных, в том числе и в оценке достижений авангарда, останется на совести дельцов арт-рынка. Декларируя равенство многих сосуществующих в одновременности систем ценностей, авангард наглядно показал, что никакой диктат – ни коммунистический, ни националистический, ни демократический – в области насильственного привития ценностей не может быть оправдан. Ему принадлежит первенство в открытии первозданной красоты искусства раннего детства человечества. Именно авангард, опиравшийся на принципиальную множественность систем ценностей, подготовил приход *постмодерна*, деклариовавшего принцип игры всеми ценностями культуры. В своем отказе и переоценке ценностей авангард искал критерии новой чистоты и незамутненности видения в искусстве. Новые техники, приемы, методы, формы, ставшие отражением различных ценностных ориентиров, стали достоянием широких практик искусства XX века и заложили основу современного искусства. Авангард переосмыслил трактовку духовных ценностей, чем подготовил современное религиозное сознание и создал новые ценности культуры, возведя их в ранг мифологических ориентиров для последующих направлений искусства.

Список литературы

1. Аполлинер Г. О живописи // Пространство другими словами: французские поэты XX века об образе в искусстве. СПб., 2005. С. 19-26.
2. Бахтин М. М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники: ежегодник: 1984-1985 / отв. ред. И. Т. Фролов. М., 1986. С. 80-160.
3. Бердяев Н. А. Опыт эсхатологической метафизики // Русские философы: конец XIX – середина XX в.: антология. М.: Книжная палата, 1993. Вып. 1. С. 56-72.
4. Выжлецов Г. П. Аксиология культуры. СПб., 1996. 152 с.
5. Вязова Е. С. Иконография города у кубофутуристов // Искусствознание. 1999. № 1. С. 252-272.
6. Гирин Ю. Н. Системообразующие концепты авангарда // Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.): теория, история, поэтика: в 2-х кн. / под ред. Ю. Н. Гирина. М.: ИМЛИ РАН, 2010. Кн. 1. С. 77-156.
7. Иванов В. И. Легион и соборность // Иванов В. И. Собрание сочинений: в 4-х т. / под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт. Брюссель, 1974. Т. III. С. 253-261.
8. Игумен Андроник (Трубачев), Флоренский П. В. Павел Александрович Флоренский // Литературная газета. 1988. 30 ноября.
9. Кандинский В. В. О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. 109 с.
10. Копнин П. В. Диалектика как логика и теория познания. М., 1973. 324 с.
11. Лосев А. Ф. Гибель буржуазной культуры и ее философии: послесловие // Хюбшер А. Мыслители нашего времени. М., 1962. С. 314-357.
12. Малинина Т. Г. Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. М.: Пинакотекa, 2005. 302 с.
13. Мукаржовский Я. Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты // Ученые записки Тартуского государственного университета. Тарту, 1975. Вып. 365. С. 243-295.
14. Наков А. Б. Беспредметный мир: абстрактное и конкретное искусство. М., 1997. 416 с.
15. Садок судей II: предисловие // Русский футуризм: теория, практика, критика, воспоминания. М., 1999.
16. Сарабьянов Д. В. Русский авангард перед лицом религиозно-философской мысли [Электронный ресурс]. URL: <http://www.artcity.ru/statiy/avangard/advancedguar> (дата обращения: 06.06.2011).
17. Уваров М. С. Предисловие // Докучаев И. И. Ценность и экзистенция: основоположения исторической аксиологии культуры. СПб., 2009. С. 5-14.
18. Хренов Н. А. Культура в эпоху социального хаоса. Изд-е 2-е. М.: УРСС, 2011. 448 с.
19. Циолковский К. Э. Космическая философия. М.: УРСС, 2001. 480 с.
20. Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. М.: НЛО, 2002. 412 с.
21. Юшкова О. А. Представители русского религиозного авангарда и религиозно-философской мысли о смысле творчества // Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1994. 447 с.

VALUE ORIENTING POINTS OF AVANT-GARDE ART OF THE XXTH CENTURY

Aleksei Petrovich Morgunov

Department of Dramatic Art

Academy of Culture, Art and Tourism Workers Retraining in Moscow

operastudio@mail.ru

The author discusses values reconstruction in the artistic avant-garde works of the XXth century, pays special attention to artistic thinking formation process in avant-garde art under the influence of the changes of values system which existed in society, as well as to artifact artistic image development under the influence of value orienting points, and mentions the great interest of avant-garde artistic reception questions considered as the key factor of modern art formation.

Key words and phrases: artistic avant-garde; values; art of the XXth century; aesthetic value; artistic value; value system; artistic image; artistic reception; modern art; artifact.