



# АВАНГАРДИЗМ

Авторы: А. М. Зверев (Общая часть), В. А. Крючкова (Общая часть, Изобразительное искусство, Архитектура и дизайн), О. А. Клинг (Литература), Т. В. Чередниченко (Музыка), Е. И. Струтинская (Театральное искусство), В. А. Кулаков (Хореография)

---

**АВАНГАРДИЗМ** (авангард), совокупность движений в литературе и искусстве 20 в., провозгласивших разрыв с худож. традицией и необходимость эксперимента с целью выработки принципиально новых форм творчества.

Понятие «авангард» применительно к некоторым явлениям лит-ры и иск-ва использовалось во франц. критике уже с сер. 19 в. (Г. Д. Лавердан, Ш. Бодлер). В совр. понимании термин «А.» относится к иск-ву 20 в.; чаще всего А. трактуется как наиболее радикальная форма модернизма. При неизменном антитрадиционализме, всегда остающемся для него отправной точкой, А. не представляет собой последовательно выстроенной системы эстетич. постулатов, отличается подвижностью границ и плюрализмом, существуя в виде многочисл. школ и направлений, воплощающих собств. программы.

Для школ А. характерна недолговечность; они часто находятся в конфликте друг с другом, поскольку каждая притязает на уникальность предложенного ею пути в иск-ве. Однако сама установка на экспериментальность и новизну худож. языка остаётся гл. отличит. свойством А., позволяя говорить о нём как о единой тенденции, в разл. формах прослеживаемой на всём протяжении 20 в. В то же время творчество мн. крупнейших мастеров (В. В. Кандинский, А. Матисс, И. Ф. Стравинский, С. С. Прокофьев, П. Хиндемит, Д. Д. Шостакович, В. В. Маяковский, В. Э. Мейерхольд, М. Рейнхардт, Л. Буньюэль, Дж. Баланчин, Х. Л. Борхес и др.) связано с А. лишь в некоторой своей части (образуя «авангардистский этап» в творч. биографии). Искания А. чаще всего были намеренно эпатажными и провоцировали скандалы на театральных и муз. премьерах, вернисажах, поэтич. вечерах. Смысл произведения,

вне традиции переставшего быть понятным, авангардисты разъясняли в манифестах и комментариях, ставших важнейшим компонентом творч. практики А.

Принципу воссоздания мира в узнаваемых и жизненно достоверных формах А. противопоставил идею худож. деформации, дающую мощный стимул развитию всевозможных форм алогизма и гротеска, а в крайних своих проявлениях приводящую к подмене творч. акта неким символич. жестом, выражающим неприятие устоявшихся норм. Так возникли особые способы построения образной системы: чрезмерная зашифрованность (либо отсутствие) сюжета, конфликтные соотношения формальных элементов, слияние разноврем. пластов, мифологизация реальности. Условному языку деформаций А. нередко находил обоснования в первобытных культурах, в иск-ве непрофессионалов, душевнобольных, [детском творчестве](#) (см. [Примитивизм](#), [Ар брют](#)), а также в техницизме и урбанизме 20 в. А. пародировал общепринятые понятия и представления, демонстрируя ограниченность и неполноту рациональной картины действительности ([экспрессионизм](#), [абсурда театр](#), [чёрный юмор](#)) и подменяя её миром подсознательных, дорефлективных переживаний ([сюрреализм](#)).

Меняя представление о самой сущности иск-ва, некоторые направления А. противопоставили принципу автономности эстетич. объекта идею иск-ва как социального действия, как психологич. терапии шокового характера ([футуризм](#), [дадаизм](#)), в предельных случаях вообще отказываясь от эстетич. опосредований во имя спонтанности ([автоматическое письмо](#) сюрреалистов, «слова на свободе» Ф. Т. Маринетти, «искусство прямого действия»). А. выдвинул идею произведения как импровизац. текста, открытого для разных интерпретаций, вовлекающего читателя, зрителя, слушателя в процесс сотворчества с автором. В этой «открытой системе» воплотилось стремление А. разрушить границы между искусством и жизнью, произведением и публикой, вывести иск-во за пределы музея, театра, концертного зала и т. п.

Отвергая сложившуюся систему искусств, А. нередко создавал новые эксперим. формы, объединяющие разные виды худож. творчества; среди них – «театр художника» (или пластич. театр), «киноживопись» (абстрактные анимации),

светомузыка, «пространственная музыка», «инструментальный театр», леттризм и конкретная поэзия. Коллаж, открытый в живописи кубизма, вскоре был освоен др. видами иск-ва. Типичные проявления авангардистского коллажа: включения кинопроекций в театральные спектакли, звукозаписи (в т. ч. речи, шумов) – в «живое» исполнение музыки, словесных текстов – в живописные полотна и хореографич. постановки, цитат из живописи и лит-ры – в кинофильмы.

С другой стороны, на протяжении всей истории А. сохранялась программная задача выявления видовой специфики отд. искусств, освобождения их от «посторонних» компонентов («самовитое слово», «театрализация театра», «чистая живопись», «фотогеничное кино»). Формальные элементы (слово как таковое и его звуковой аспект в лит-ре, линия и цвет в живописи, звуковой материал, высотная и ритмич. структуры в музыке, режиссёрский приём и сценографич. эффекты в театре, монтаж, свет и композиция кадра в кино) выдвигались на первый план, оттесняя миметическое начало (изобразит. мотив, драматургич. основу спектакля или фильма). С утверждением абстракционизма, особенно в его поздних проявлениях, формальная структура, освобождённая от задач отражения реальности, приобретает самодостаточность, выразительные средства обращаются на самих себя, становятся единств. содержанием произведения.

Для ряда направлений раннего А. были характерны устремлённость в будущее, утопический жизнестроительный пафос и, как следствие, левая идеологич. окраска (рус. футуризм и конструктивизм, Баухауз, нем. экспрессионизм, сюрреализм, особенно его лит. крыло). Сознававший себя «искусством революции», А. к нач. 1930-х гг. был признан в странах победивших тоталитарных режимов «антинародной» и «формалистической» тенденцией, а в нацистской Германии третируется как «дегенеративное искусство».

Наиболее значит. школы и движения А. (кубизм, футуризм, дадаизм, сюрреализм, экспрессионизм) завершили осн. цикл своего развития в 1920–30-х гг. В послевоен. период на авансцену вышли новые течения абстракционизма: поп-арт, театр абсурда, «новый роман», конкретная поэзия. Появились такие динамич. формы, как хеппенинг, перформанс, боди-арт. Возникла инсталляция как способ работы в реальном

пространстве ([энвайронмент](#), [лэнд-арт](#)). Новая волна А. слила воедино элементы пространственных и зрелищных иск-в, музыки, танца в таких синтетич. формах, как [видео-арт](#), [флюксус](#), [экспериментальное кино](#). Между направлениями 1960–70-х гг. невозможно провести чётких границ, и принцип тотального иск-ва, безграничного и неотличимого от жизни, спонтанно возникающего в любом месте и в любой момент, стал предельным выражением «открытой системы».

Многие авангардистские новации прочно укоренились в совр. иск-ве, стали обычной практикой. Лучшие произв. А. ныне стали классикой лит-ры, изобразит. иск-ва, музыки, театра и кино 20 в.

## Изобразительное искусство



Ф. Марк. «Лисицы». 1913. Музей искусств (Дюссельдорф).

В изобразительных искусствах А. зародился ранее всего, оказав значит. воздействие на др. сферы худож. деятельности. В нач. 20 в. стремительно сменяли друг друга такие направления, как [фовизм](#) (А. Матисс, Р. Дюфи, А. Дерен, М. Вламинк и др.), кубизм (П. Пикассо, Ж. Брак, Х. Грис и другие), экспрессионизм (в Германии – Л. Кирхнер, К. Шмидт-Ротлуф, М. Пехштейн, Э. Нольде, В. В. Кандинский, Ф. Марк, М. Бекман, О. Дикс, Э. Барлах и др.; во Франции – Ж. Руо и Х. Сутин; в Австрии – Э. Шиле, А. Кубин, О. Кокошка; в Норвегии – Э. Мунк), итал. футуризм (У. Боччони, К. Карра, Дж. Северини, Дж. Балла) и близкий ему рус. [кубофутуризм](#)

(Д. Д. Бурлюк, О. В. Розанова), [метафизическая живопись](#) (Дж. Де Кирико, Карра, Дж. Моранди). Внутри большинства этих направлений обозначилась тенденция примитивизма, которая проявилась и как самостоят. течение в творчестве М. Шагала, М. Ф. Ларионова и Н. С. Гончаровой, художников [«Бубнового валета»](#) (П. П. Кончаловский, А. В. Лентулов, И. И. Машков, А. В. Куприн, Р. Р. Фальк); своеобразное

развитие эта тенденция получила в методе [аналитического искусства](#) П. Н. Филонова, в живописи и графике П. Клее, в скульптуре Г. Мура. Почти одновременно в разных странах возникли разнообразные формы абстракционизма (живопись Кандинского, Марка, Ф. Купки, [неопластицизм](#) П. Мондриана, [орфизм](#) Р. Делоне и С. Делоне-Терк, [лучизм](#) Ларионова, [супрематизм](#) К. С. Малевича). С нач. 1-й мировой войны на сцену худож. жизни вышло междунар. движение дадаизма (Х. Арп, К. Швиттерс, Ф. Пикабия, М. Дюшан).



К. С. Малевич. «Композиция с "Моной Лизой"». 1914. Русский музей (С.-Петербург).



С. Дали. «Лобстер-телефон». Смешанная техника (сталь, пластмасса, бумага, резина и др.).

В этот период уже сложились эстетич. принципы А., определившие его дальнейшее развитие: сосредоточенность на форме, вплоть до полного растворения в ней изобразит. мотива; открытая структура, активизирующая зрительское восприятие; прорывы в окружающую материальную среду (коллажи П. Пикассо, Ж. Брака, Х. Арпа; скульптуры Пикассо, собранные из обрезков дерева, картона и металла; т. н. мерц-картины К. Швиттерса, [реди-мейд](#) М. Дюшана, пластико-динамич. комплексы и «синтезы» футуристов, зрелищные акции дадаистов).

В 1920-х гг. лидирующую роль играли направления сюрреализма (М. Эрнст, Х. Миро, А. Массон, С. Дали, Р. Магрит, И. Танги, скульптор А. Джакометти), рус. конструктивизма и его параллелей в Германии ([функционализм](#) мастеров Баухауза) и Голландии (группа [«Де Стейл»](#) – Т. Ван Дусбург и др.).

## Архитектура и дизайн

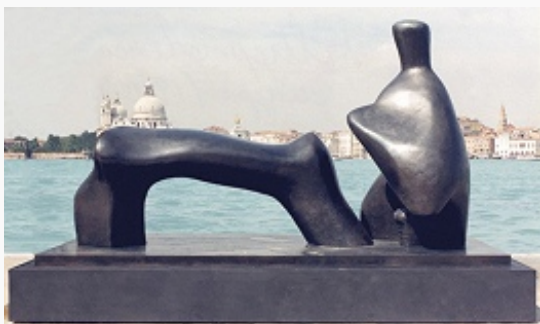
Пафос преобразования жизни средствами иск-

1936. Галерея Тейт (Лондон).



Здание Баухауза в Дессау (Германия). 1926. Архитектор В. Гропиус.

светом и движением Л. Мохой-Надя).



Г. Мур. «Лежащая фигура». Бронза. 1969–70. Остров Сан-Джорджо Маджоре (Венеция). Фото В. М. Паппе

ва проявился в архитектуре и дизайне (В. Гропиус, Ле Корбюзье, Л. Мис ван дер Роэ; в рус. конструктивизме – А. М. Родченко, В. Ф. Степанова, В. Е. Татлин, Л. М. Лисицкий, бр. А. А., В. А. и Л. А. Веснины, К. С. Мельников и др.). Сюрреалистич. ориентация на подсознат. процессы, автоматизм, спонтанность творч. акта выразились не только в живописи и скульптуре, но и в театрализов. выставках, в экспериментах с пограничными формами (фильмы Л. Буньюэля и Дали, «картины-поэмы» Миро, рейограммы Мэн Рее). В русле конструктивизма возникли аналогичные явления (кинетич. скульптура Н. Габо, опыты со

По окончании 2-й мировой войны формировались в противостоянии реалистич. течениям разл. направления абстракционизма. Абстрактный экспрессионизм в США, ташизм в Европе сконцентрировали внимание на выразительности жеста художника, на физич. процессе работы с краской и холстом. Лишённая изобразит. сюжета «живопись действия» подготавливала идею прорыва за пределы полотна, продолжения динамич. процесса в реальном пространстве (см. также

Акционизм). В поп-арте, варьируя в коллажные принципы, картина выстраивалась из «имиджей» массовой культуры (произведения Дж. Джонса, Р. Раушенберга, Э. Уорхола, Р. Лихтенштейна, Т. Вессельманна). В 1960-х гг. идеи и практика дадаизма были «реанимированы» в разл. способах работы с предметами, экспансии в реальное окружение (ассамбляж; аккумуляции Армана; инсталляции Э. Кинхольца,

К. Олденбурга и мн. др.; лэнд-арт Р. Смитсона, М. Хейзера, Р. Лонга). Редукция худож. формы позднее была доведена до крайних пределов в [МИНИМАЛИЗМЕ](#) и особенно в [КОНЦЕПТУАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ](#), где произведение заменяется условным жестом художника, обращаясь в исчезающую или вовсе отсутствующую структуру.

## Литература



Конкретная поэзия. Р. Дёль.  
«Яблоко с червяком» («Apfel mit  
Wurm»). 1965.

Начальный этап А. в литературе связан с футуризмом (Ф. Т. Маринетти в Италии; В. В. Маяковский, В. Хлебников, А. Е. Кручёных в России), создавшим особый поэтич. язык (аграмматизм, отказ от синтаксиса и пр.), резко противопоставленный всей предшествовавшей лит. традиции. В 1910-е гг. формируются австро-нем. экспрессионизм (Ф. Кафка, Л. Франк, Г. Кайзер, Э. Толлер, Г. Бенн, Г. Тракль, молодой Б. Брехт) с его обострённой, экзальтированной выразительностью, соответствующей кризисным состояниям

человеческой психики; нем. и франц. дадаизм (Х. Балль, Р. Хюльзенбек, Т. Тцара, А. Бретон и др.), под влиянием которого в лит-ре А. значит. роль начинают играть коллаж, монтаж, эксперименты с типографским оформлением текста.

В первые десятилетия 20 в. в разл. нац. литературах появляются течения А., ставившие задачу принципиального обновления худож. языка: конструктивизм (И. Л. Сельвинский, В. А. Луговской и др.) в России; [ИМАЖИЗМ](#) и [ВОРТИЦИЗМ](#) (У. Льюис, Э. Паунд и др.) в англоязычной поэзии; [КРЕАТЬОНИЗМ](#) (В. Уйдобро) и [УЛЬТРАИЗМ](#) (Х. Диего, П. Гарфиас) в испаноязычной; [АКТИВИЗМ](#) в Германии (К. Хиллер и др.) и Венгрии (Л. Кашшак). С нач. 1920-х гг. ведущим направлением лит. А. стал сюрреализм (А. Бретон, Л. Арагон, П. Элюар и др.), создавший новые приёмы (автоматич. письмо и др.) для выражения иррациональных подсознательных глубин человеческой психики. Сюрреализму был близок чеш. [ПОЭТИЗМ](#) (В. Незвал, Я. Сейферт), в рус. лит-ре с ним соотносимо творчество поэтов, входивших в группу [ОБЭРИУ](#) (Д. И. Хармс, А. И.

Введенский, Н. М. Олейников, ранний Н. А. Заболоцкий).

В сер. 20 в. возникают новые направления А.: театр абсурда (Э. Ионеско, С. Беккет); франц. «новый роман» (Н. Саррот, А. Роб-Грийе, М. Бютор и др.) и поэтич. леттризм (И. Изу и др.); творчество амер. битников (А. Гинзберг, Дж. Керуак). С нач. 1950-х гг. на Западе развивается конкретная поэзия; в России её культивировали в 1960-х гг. поэты т. н. лианозовской группы (В. Н. Некрасов, Г. В. Сапгир, И. С. Холин, Е. Л. Кропивницкий). Широкое распространение получают приёмы акустической поэзии; фонетич. эксперименты характерны для творчества франц. поэтов 1960-х гг. (группа УЛИПО: Ж. Перек, Ж. Лескюр и др.). В рус. лит-ре кон. 20 в. в русле А. развивается концептуализм (Ян Сатуновский, Д. А. Пригов и др. – в поэзии, В. Г. Сорокин – в прозе).

## Музыка

В музыке начальный период А., именуемый чаще авангардом, новой музыкой, исторически укоренён в худож. атмосфере нач. 20 в. (австро-нем. экспрессионизм, итал. и рус. футуризм). Отрицание европ. традиции в раннем А. подпитывалось романтич. мифотворчеством (идеи «музыки будущего» у Р. Вагнера, «конца истории» у А. Н. Скрябина). Важнейшими новациями стали: отказ от 7-ступенной гаммы как основы тональности и связанное с ним новое качество лада, неподготовленному уху кажущееся какофонией (см. Атональность); сложные звукокомплексы в роли тоники (в т. ч. аккорды квартового строения у позднего Скрябина) или серии («синтетаккорды» Н. А. Рославца); микроинтервалы (у Ч. Айвза, И. А. Вышнеградского, А. Хабы), сонорные эксперименты (Г. Кауэлл, Э. Варез). Глубокая реформа муз. языка осуществлена новой венской школой (А. Шёнберг, А. Берг, А. Веберн; см. Додекафония). При радикальном переосмыслении гармонии (в расширенной тональности после любого аккорда может следовать любой другой), мелодики, ритмики, фактуры в А. до кон. 1930-х гг. сохранялись б. ч. традиц. принципы построения формы (произведения Б. Бартока, С. С. Прокофьева, И. Ф. Стравинского, П. Хиндемита, композиторов франц. «Шестёрки»; исключение – намеренно эпатажные дадаистские опыты Э. Сати). Сов. авангард 1920-х – нач. 1930-х гг. представлен урбанистич. опусами А. В. Мосолова, В. М. Дешевова, «гудковыми симфониями» А. М.



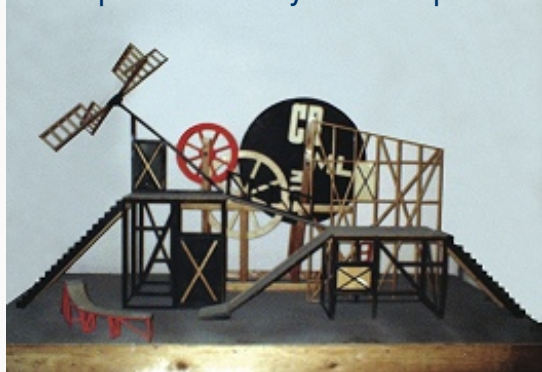
Авраамова, пародийно-гротесковыми муз.-театральными произв. Д. Д. Шостаковича.

Послевоен. А. (авангард-II, новейшая музыка) в лице П. Анри, П. Булеза, П. Шеффера, М. Кагеля, Х. В. Хенце, К. Штокхаузена, Л. Берио, Л. Ноно, Я. Ксенакиса, Дж. Кейджа, Э. Кшенека, В. Лютославского, К. Пендерецкого, Д. Лигети и др. провозгласил отказ не только от 7-ступенности («новая модальность» О. Мессиаана), но и от традиц. звукового материала как такового, противопоставив ему «новый звук» в [сонорике](#), [электронной музыке](#), [конкретной музыке](#). В 1950-х гг. методы додекафонного письма распространились на все параметры композиции в [сериализме](#) (Булез, Штокхаузен); одновременно ставилась под сомнение сама идея целостной формы (вариабельный метод Штокхаузена, стохастич. метод Ксенакиса, хеппенинг, неконтролируемая [алеаторика](#)). Пересмотр принципов [нотации](#) часто сопровождался отказом от регламентир. нотного письма (вплоть до превращения партитуры в словесную инструкцию для импровизации исполнителей). Распад традиц. муз. формы компенсировался поисками в области пространств. композиции (Штокхаузен, Ксенакис), «инструментального театра» (Кагель), «музыки окружающей среды» (Кейдж), а также техникой коллажа и объединением этнически разнородного «готового» муз. материала (идея «мировой муз. деревни» Штокхаузена). В 1960–70-х гг. некоторые из этих тенденций проявились в музыке ряда социалистич. стран, где воспринимались как знак духовной свободы, в т. ч. в творчестве композиторов СССР (А. М. Волконский, С. А. Губайдулина, Э. В. Денисов, А. Пярт, В. В. Сильвестров, Г. И. Уствольская, А. Г. Шнитке).

Начиная с 1970-х гг. (в отеч. музыке с 80-х гг.) принципы А., превратившиеся в своего рода традицию, соединяются с разл. стилистич. тенденциями: «новой простотой» (В. Рим и др.), минимализмом и др. Отказ от временной процессуальности нашёл крайнее выражение в репетитивной технике, состоящей в постоянном вариантном повторении простых мелодико-гармонических ячеек (Ф. Гласс, Т. Райли, С. Райх; используется также в некоторых направлениях [рок-музыки](#)). Многие худож. приёмы А. применяются в контексте др. направлений и стилей и даже (в адаптированной форме) на коммерч. эстраде.

## Театральное искусство

В театральном искусстве термин «А.» употреблялся с 1900-х гг. по отношению к



Л. С. Попова. Макет декорации к спектаклю «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка (режиссёр В. Э. Мейерхольд, Театр Актёра, Москва). 1922. Центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина (Москва). Фото П. С. Павлинова

инициативам режиссёрского театра, более широко используется с 1920-х гг. В кругу явлений А.: итальянский (поэт и драматург Ф. Т. Маринетти; режиссёры А. Дж. Брагалья, А. Риччарди; художники Э. Прамполини, У. Боччони, Дж. Балла, Ф. Деперо) и русский («Первый в мире футуристов театр», 1913, – В. В. Маяковский, А. Е. Кручёных, К. С. Малевич, П. Н. Филонов; Театр Дома печати, 1926–27, – реж. И. Г. Терентьев и др.) футуризм; нем. экспрессионизм (режиссёры Г. Хартунг, Л. Йесснер и др.); «театральный Октябрь» В. Э. Мейерхольда; театральные эксперименты Баухауза (худ. О. Шлеммер и др.), конструктивизма (Мейерхольд, художники В. Е.

Татлин, бр. В. А. и Г. А. Стенберг, Л. С. Попова, В. Ф. Степанова и др.), дадаизма (клубные и театральные акции 1920-х гг. – Т. Тцара, Ф. Пикабия и др.), сюрреализма («Театр Альфреда Жарри» А. Арто, Р. Витрака, Р. Арон, 1926–30, и др.), ОБЭРИУ (постановки пьес Д. И. Хармса и др. в эксперим. театре «Радикс» и театре ОБЭРИУ); «театр жестокости» Арто; театр абсурда. С А. в той или иной мере связано творчество режиссёров А. Я. Таирова, Е. Б. Вахтангова, Л. Жуве, Ж. Копо, Г. Э. Г. Крэга, Э. Пискатора, Ж. Питоева, М. Рейнхардта, Й. Фрейки, Л. Шиллера и др. А. создал новые методы и системы подготовки актёра: «актёр-сверхмарионетка» Крэга; биомеханика Мейерхольда; актёрские школы Таирова, Вахтангова, Б. Брехта, позже Е. Гротовского и др.

А. объединил реформаторские тенденции, рождённые вне театра (в живописи, литературе и драматургии), с внутритеатральными процессами: утверждением режиссёрского театра; новыми тенденциями актёрского иск-ва и сценографии. Ведущая роль в постановке спектакля зачастую переходила от режиссёра к сценографу, принимавшему на себя функции автора спектакля. На смену слову как гл.

носителю содержания пришли зрительные образы, драматургич. рассказ заменили визуальные формулы (специфич. постановочные приёмы, мизансцены, актёрская пластика, костюм, грим и т. п.), в которых концентрировалась суть конфликта. Экспансия художников в пространство спектакля превращала актёров и само действие в материал для «театра художника» (постановки К. С. Малевича, Ф. Деперо, О. Шлеммера, В. Е. Татлина, Л. Шрейер, П. Мондриана). За пределы театрального зала вышли хеппенинг и др. провокативные формы вовлечения зрителя в действие. Вместе с тем А. стремился максимально выявить внутр. природу театра. Провозглашая лозунг «театрализации театра», мастера А. обращались к его истокам: комедии дель арте, балагану, ярмарочному и карнавальному, мистериальному, вост. театру; особое место занимала пантомима. Со временем все эти «ретроновации» дополнили фонд общепринятых приёмов совр. театра так же, как и большинство др. открытий театрального А.

## Хореография



Марта Грэхем в балете «Диалог с серафимами» (на музыку Н. Делло Джойо). 1955.

А. в иск-ве хореографии проявил себя в новациях, разрушающих традиции и язык классич. танца и устоявшиеся балетные формы. Стремление к воплощению новых тем породило оригинальные танцевально-пластич. средства: импрессионистич. импровизацию, стилизацию «античных» и ритуальных танцев, использование лексики фольклорного, эстрадного и джазового танца, почерпнутой в спорте, цирковой эксцентриаде и т. д., повышенную роль жеста и динамики, введение гротеска, трактовку тела танцовщика как «инструмента» хореопластики. Характерной особенностью А. стало использование музыки,

изначально не предназначенной для танца (симфонич., инструментальной, муз. коллажей, позднее – конкретной музыки), даже отказ от муз. сопровождения.

Постановки нередко лишены сюжетности; в них могут отсутствовать декорации и

костюмы (при возрастающей роли света). Гл. центрами хореографич. А. в 1-й пол. 20 в. стали США, Германия и Россия; вместе с тем для него характерны сложнейшие взаимовлияния разл. нац. школ и направлений.

Основоположники амер. танца модерн (свободного танца) кон. 19 – нач. 20 вв. – Л. Фуллер, А. Дункан, Р. Сент-Денис и Т. Шоун – во многом базировались на теории Ф. Дельсарта о сценич. движении, стремясь создать хореографич. иск-во, свободное от канонов. Наиболее полно идеи танца модерн развили в 1920–50-х гг. М. Грэхем (помимо совр. тем часто обращавшаяся к мифологич. сюжетам), Д. Хамфри, Ч. Вейдман, Х. Тамирис, Х. Лимон, А. Николайс, А. Соколова; их преемниками являются мн. совр. хореографы.

На формирование нем. экспрессионистического («выразительного») танца в нач. 1910-х гг. большое влияние оказали идеи ритмики Э. Жак-Далькроза; на них опирались теоретик и хореограф Р. фон Лабан и его последователи К. Йосс, М. Вигман, Х. Кройцберг, И. Георги, М. Терпис, Г. Палукка, В. и Т. Гзовские (в Германии), Х. Хольм, А. Де Милль, А. Тюдор (в США), М. Рамбер (в Великобритании). В рамках этого направления в Германии разрабатывались идеи т. н. абсолютного танца; с конструктивизмом связаны хореографич. эксперименты Баухауза («танцевальная математика» О. Шлеммера).

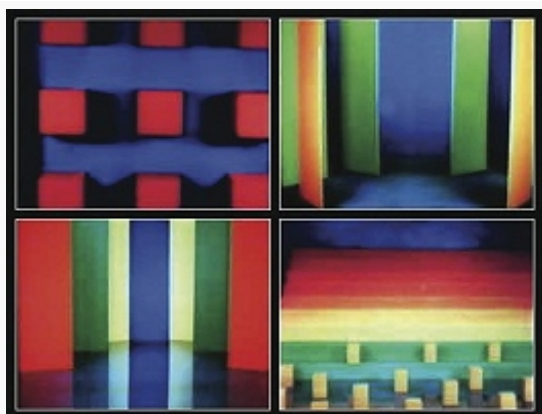
А. в рус. балете проявил себя с нач. 1910-х гг. – в спектаклях дягилевской антрепризы: в хореографии В. Ф. Нижинского (неканонич. лексика, воссоздание обрядовых танцев, введение «спортивной» тематики), Л. Ф. Мясина (пародирование маскультуры и шоу-бизнеса, использование приёмов кубизма, позднее сюрреализма), затем – Б. Ф. Нижинской и Дж. Баланчина. В России, как и в др. странах, худож. эксперименты происходили в студиях, лабораториях, мастерских и небольших труппах, редко выходя на большую сцену. Рус. А. часто был политизирован и разрабатывал (используя идеи конструктивизма и экспрессионизма) принципиально новые темы – урбанистические (в т. ч. «танцы машин»), «физкультурную» пластику и т. п. Виднейшими мастерами А. были Ф. В. Лопухов, К. Я. Голейзовский, ранний Баланчин (Г. М. Баланчивадзе), Н. М. Фореггер, А. А. Румнев, Л. И. Лукин, последователи А. Дункан и нем. «выразительного танца» (Э. И. Рабенек, Л. Н.

Алексеева, В. В. Майя, И. С. Чернецкая).

В странах, где установились тоталитарные режимы, подавлявшие А. (в СССР декретом 1924 были закрыты почти все школы танцевального А.), использовались тем не менее приёмы хореографич. А. в театрализов. массовых действиях: нацистские шествия и торжества во время XI Олимпийских игр (1936) в Берлине и т. п.

Хореографич. иск-во 2-й пол. 20 в. продолжало развивать традиции А. 1910–1930-х гг. Усложняя и обогащая танцевальную лексику, обращаясь к новым темам, хореографы использовали новые театральные формы (перформанс, «звукотанцевальные пьесы», т. н. синтетич. спектакли, телевизионные балеты, модернизированное прочтение классич. балетов и т. п.). География совр. авангардистского балета чрезвычайно широка: помимо США (М. Каннингем, Х. Лимон, А. Эйли, Дж. Роббинс, Р. Джоффри, П. Тейлор, Т. Тарп), Германии (Дж. Кранко, Дж. Ноймайер, П. Бауш) и России (Л. В. Якобсон, О. М. Виноградов, Б. Я. Эйфман и др.) новые танцевальные школы возникли также во Франции (Р. Пети, М. Бежар, К. Карлсон), Швеции (Б. Кульберг, М. Эк), Великобритании (К. Макмиллан), Нидерландах (Р. ван Данциг, Х. ван Манен, И. Килиан), Бельгии, Финляндии, Израиле, Японии, Австралии и др. странах.

## Киноискусство



Кадр из фильма «Композиция в синем». Режиссёр О. Фишингер. 1925 (Германия).

В киноискусстве все ветви А. объединяет отказ от традиц. коммерч. системы производства и проката. Авангардное кино создаётся независимыми авторами (часто представителями др. искусств – живописи, поэзии и пр.) или небольшими группами единомышленников. В их деятельности тесно переплетаются теоретич. рефлексия и худож. практика. Для фильмов А. не существует такой важной характеристики, как формат, в них не проявлены отчётливо различия между

документальным и игровым кино.

А. был наиболее развит в киноискусстве Франции и Германии. Во франц. кино разделяется на два этапа. Для «первого авангарда» (кон. 1910-х – 1-я пол. 1920-х гг.; режиссёры Л. Деллюк, А. Ганс, М. Л'Эрбье, Ж. Эпштейн, Ж. Дюлак, Ж. Ренуар), именуемого также киноимпрессионизмом, характерны стремление к поэтич. самовыражению, к натурным съёмкам, лиризм, использование зрительных метафор и аллегорий, для чего применялись разл. технич. приёмы. В фильмах «второго авангарда» (2-я пол. 1920-х гг.; Ф. Леже, А. Шомет, Мэн Рей, Л. Буньюэль и С. Дали, Р. Клер, Э. Деслав, поздние работы Дюлак, Л'Эрбье и др.) на первый план вышел поиск формальных средств киновыразительности на основе теорий «чистого кино», «чистого движения», «зрительной музыки» и др.; проводились эксперименты в области пластической композиции и ритма. Значит. влияние на мировое киноискусство оказал нем. экспрессионизм 1910–20-х гг. (режиссёры П. Вегенер, Ф. В. Мурнау, Р. Вине). Нем. А. 1920-х гг. (Х. Рихтер, В. Эггелинг, В. Рутман, О. Фишингер), начавшись с экспериментов в области абстракционизма, постепенно эволюционировал в сторону документализма, большей жизненной и социальной конкретности. Линию абстрактного и сюрреалистского А. в 1930-х гг. продолжили англ. документалисты Дж. Грирсон, Х. Дженнингс, Л. Ли, А. Монтегю.

Одно из направлений А. развивалось как пародия на массовую культуру, доводящая до абсурда её противоречия. Эта линия ярко представлена в отеч. кино 1920-х гг. в фильмах [ФЭКС](#). К политич. А. мн. исследователи относят отеч. монтажную школу (Д. Вертов, Л. В. Кулешов, В. И. Пудовкин, С. М. Эйзенштейн). Уникальность сов. А. 1920-х гг. состояла в том, что его формальные эксперименты были введены в систему гос. производства, радикальное по языку кино предназначалось для широкого зрителя. В русле политич. А. позднее работал Ж. Л. Годар, создавший в 1960-х гг. формально сложное, но политически действенное кино. В 1980–90-х гг. ярким проявлением кинематографич. А. стало сов. и постсов. «параллельное кино» (режиссёры бр. Г. О. и И. О. Алейниковы, Е. Г. Юфит, Б. Ю. Юхананов и др.).

## Литература

ЛИТЕРАТУРА

**Общие работы.** Poggioli R. Teoria dell'arte d'avanguardia. Bologna, 1962; Guglielmi A. Avanguardia e sperimentalismo. Mil., 1964; Duwe W. Die Kunst und ihr Anti von Dada bis heute. B., 1967; Kramer H. The age of the avant-garde. N. Y., 1973; Weightman J. The concept of the avant-garde: exploration in modernism. L., 1973; Bürger P. Theorie der Avantgarde. Fr./M., 1980; Москва–Париж. 1900–1930. (Кат. выставки): В 2 т. М., 1981; Москва–Берлин, 1900–1950. Кат. выставки. М. и др., 1996; Авангард 1910-х – 1920-х гг.: Взаимодействие искусств. М., 1998; Сахно И. М. Русский авангард: Живописная теория и поэтическая практика. М., 1999; Крусанов А. Русский авангард, 1907–1932: В 3 т. М., 2003; Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М., 2003.

**Изобразительное искусство и архитектура.** Seckel C. Maßstäbe der Kunst im 20. Jahrhundert. Düsseldorf; W., 1967; Dunlop I. The Shock of the New; seven historic exhibitions of modern art. L., 1972; Rosenberg H. The de-definition of art; action art to pop to earthworks. N. Y., 1972; Shapiro Th. Painters and politics: the European avant-garde and society, 1900–1925. N. Y. e. a., 1976; Великая утопия, 1915–1932: Русский и советский авангард. (Кат.). Берн; М., 1993; Русский авангард 1910–1920-х гг. в европейском контексте. М., 2000; Турчин В. С. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем: Художники и их концепции. Произведения и теории. М., 2003; Русский авангард 1910–1920-х гг. и проблема экспрессионизма. М., 2003; Голомшток И. Искусство авангарда в портретах его представителей в Европе и Америке. М., 2004.

**Литература.** Janecek G. The look of Russian literature: avant-garde visual experiments, 1900–1930. Princeton, 1984; Les avant-gardes littéraires au XX siècle: Theorie: In 5 vol. Bdpst, 1984–1985; Literarische Avantgarden. Darmstadt, 1989; «Die Ganze Welt ist eine Manifestation»: Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste. Darmstadt, 1997; Бирюков С. Е. Теория и практика русского поэтического авангарда. Тамбов, 1998; Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2003; Дудаков-Кашуро К. В. Экспериментальная поэзия в западноевропейских авангардных течениях начала XX в. (футуризм и дадаизм). Од., 2003.

**Музыка.** Krenek E. Über neue Musik. W., 1937; Stuckenschmidt H. H. Neue Musik. B., 1951; Austin W. W. Music in the XX century. N. Y., 1966; Веберн А. фон. Лекции о музыке.

Письма. М., 1975; Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX в. М., 1976; Михайлов А. В. Некоторые мотивы музыкального авангардизма... // Искусство и общество. М., 1978; Савенко С. Проблема индивидуального стиля в музыке поставангарда // Кризис буржуазной культуры и музыка. Л., 1983. Вып. 5; Адорно Т. Философия новой музыки. М., 2001; Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. М., 2002; Холопов Ю. Новые формы Новейшей музыки // Оркестр: Сб. статей и материалов в честь И. А. Барсовой. М., 2002; он же. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX в. // Российская музыкальная газета. 2003. № 7–8.

**Театральное искусство.** Марков П. А. Новейшие театральные течения (1898–1923). М., 1924; Romstöck W. H. Das antinaturalistische Bühnenbild von 1890–1930. Münch., 1955; Avanguardia a teatro del 1915 al 1955 nell' opera scenografica di Depero, Boldessari, Prompolini. Mil., 1970; Bablet D. Les Révolutions scéniques du XX siècle. P., 1975; Hamon-Sirejols Ch. Le constructivisme au théâtre. P., 1992; Как всегда – об авангарде. М., 1992; Струтинская Е. И. Искания художников театра: Петербург–Петроград–Ленинград, 1910–1920. М., 1998; Русский авангард 1910-х – 1920-х гг. и театр. СПб., 2000; Художники сцены русского театра XX в. М., 2002.

**Хореография.** Сидоров А. А. Современный танец. М., 1922; Wigman M. Deutsche Tanzkunst. Dresden, 1935; Laban R. Modern educational dance. L., 1948; Cohen S. J. The modern dance, seven statements of belief. Middletown, 1966; Суриц Е. Я. Хореографическое искусство двадцатых годов. М., 1979; Karina L., Kant M. Hitler's dancers: German modern dance and the Third Reich. N. Y., 2003; Reynolds N., McCormick M. No fixed points: dance in the twentieth century. New Haven; L., 2003.

**Кино.** Le Grice M. Abstract film and beyond. Camb., 1977; Wollen P. The two avantgardes // Wollen P. Readings and writings. L., 1982; Dada and surrealist film. N. Y., 1987; Peterson J. Dreams of chaos, visions of order: understanding the American avant-garde cinema. Detroit, 1994; Добротворский С. Кино на ощупь. СПб., 2001.