Констатация сложности, противоречивости ХХ столетия уже давно воспринимается как аксиома, не вызывающая сомнений в силу отсутствия надобности что-либо доказывать, возражать или опровергать. Характеристика многоцветья течений, направлений, школ и т.д., художественного пространства часто вмещается в понятия «авангард», «модернизм», «постмодернизм» или описывается в рамках понятия «децентрализованный тип культуры». Однако как бы мы ни описывали, какие бы свойства и атрибуты ни приписывали культуре ХХ века, в том числе художественной, важнее выяснить, почему она воспринимается как децентрализованная. Более того, нам представляется возможным предположить что авангард, различные его версии («авангарды») узнаются во многом именно по этому признаку.

В случае модернизма и авангарда децентрация в целом означала отказ от признания в качестве центра сложившихся моделей художественной культуры или художественной традиции. Дух экспериментаторства и новаторства, присущий модернизму, а в большей степени авангарду 1910 – 20-х гг., казалось, черпался из самой потребности обновления, революционной и нередко пафосной. Децентрация в постмодернизме двойственна. С одной стороны, она не желает признавать в качестве центра что-либо вообще: ценности, личность, логос и т.д. С другой, ‑  стремится к полицентричности, то есть к одновременному существованию разнообразных центров, которые в итоге таковыми не являются, поскольку перемещаются, являются условными и ускользают. Это напоминает возрожденческое (ренессансное), правда, замешенное на ироничности, изумление перед возможностью сосуществования самых разных истин: «Все утверждения об истине являются лишь предположениями, все они имеют право на существование …Если мы хоть что-то можем знать, мы во всяком случае ничего не можем знать лучше возможности; если что-то бывает легким, никогда нет ничего легче могу; если что-то может быть достоверным, ничего нет достовернее могу» (Никола Кузанский)[3, с. 41]. Однако ренессансное «могу» основано на гуманистическом оптимизме, пусть и сдобренном релятивизмом и скептицизмом.

Авангард 10-х – 20-х гг. ХХ в., как и модернизм, зиждется на энтузиазме, активности. Постмодернизм и авангард второй половины ХХ–го склонны к трезвости, но «и усталости, и даже ироническому равнодушию». Однако их объединяет общее ментальное, интенциональное поле культуры конца ХХ-го столетия, рожденное послевоенной ситуацией, постиндустриальным сверхпотреблением, идеологическим противостоянием, «концом истории» и прочими событиями

Поколение «Х», или Гольф (в германской интерпретации), или так называемое разломанное поколение оказалось в эпицентре противоречий всей культуры Модерна: недоверие к ценностям «предков», понимание того, что жить нужно как-то по-другому переплелось с апатией и недоверием к новому будущему. Видимо, наиболее болезненным для рожденных на свет между 1965-1975 годами (то самое поколение Х) стал переход от одной картины мира к другой. В данном случае мы имеем в виду тот культурно-идеологический переворот, который был вызван развалом соцсистемы, активизацией региональных и локальных культур, разочарованием в контркультурном движении 1960-х. Впрочем, истерия по поводу апокалипсиса конца истории постепенно стала обыденной, повседневной: в 1970-1980-ые ее описывают и исследуют. Как отмечает Е. В. Соколова, «идея обживания хаоса» вновь (как и в начале ХХ в.) становится актуальной. Правда, уже без чрезмерного энтузиазма, присущего наивным первопроходцам авангарда. На передний план выступает интерес исследователя, по возможности бесстрастно и объективно описывающего бездну за бездной, провал за провалом, тупик за тупиком» [6, с. 102].

Национальные культуры, сумевшие, наконец, оформиться и в виде самостоятельных моноэтнических или полиэтнических государств, оказались перед выбором дальнейшего пути. Беларусь исключения не составила. Проблема национальной художественной идентичности во 90-ые годы могла решаться в виде нескольких вариантов: обращения к фольклорно-традиционным пластам культуры, стремления «догнать» редукционное (абстрактное) и иные направления художественной культуры Европы, США, Канады, других стран, в том числе трансавангард, гиперманьеризм, постмодернизм, иные, сформировать собственное представление, возможно, школу Contemporary art. Искусство Беларуси, как нам представляется, не выбрало какое-либо единственно однозначное направление. По-видимому, стилевое разнообразие, свойственное в целом интернациональному художественному пространству, стало характерным явлением и для Беларуси. Однако было бы ошибочным утверждать, что художественная ситуация конца ХХ-го здесь не имела отличительных особенностей. Как отмечает Вернер Фан ден Белт, искусство создается в соответствии с коллективной культурной памятью и постоянно меняющейся образностью [7, с. 17]. Культуремы, актуальные для конца ХХ столетия, так или иначе связаны с архетипами, наполненными индивидуальным культурно-национальным смыслом. Художественное сознание аккумулирует в себе временные потоки не только прошлого, настоящего, но и будущего. Поэтому художник строит свое творчество не только на основе национального культурного опыта, но и, вглядываясь в поток мирового искусства, интуитивно чувствует возможные линии его развития.

В конце 80-х – начале 90-х ХХ в. своеобразный римейк, или новое прочтение, авнгарда периода УНОВИСа нашел, в частности, воплощение в творческих штудиях Е. Китаевой (плакат: «Супрэматычная азбука», «Ангельская нацыянальная опера на рускай сцэне», «Казiмiр Малевiч» и другие). Собственно, аллюзии и цитация здесь трансформировались, скорее, в «активное выразительное средство» [1, с. 34 – 35], нежели просто копировали супрематизм Малевича или работы Лисицкого. Авангардные, постмодернистские интенции, явившись очередным актом идеологического противостояния, заявили о себе в экспериментах Т. Копши, И. Кашкуревича, А. Жданова. В то же время верность фигуративному искусству, сложившаяся в советский период, привела к достаточно сдержанному, если не подозрительному отношению к искусству слишком новаторскому**.** Однако белорусское искусство никогда не разрывало связь с экспрессивностью, чувственностью, отличалось тяготением к знаковости, репрезентированных в частности в творчестве И. Басова.

Одной из отличительных особенностей искусства Беларуси конца ХХ в. стала исповедальность и грусть: «Деликатный, камерный театр света и тьмы, на сцене которого вершаться судьбы близких друг к другу людей (А. Задорин). Тонкость интуитивного постижения «своего» мира и в мире творчества, неявная драма поисков смысла в том, что привыкло быть только шифром (Н. Залозная). Еще одна драма: утверждение «своего» и себя в высоковольтном поле навязанного сознания и страстей толпы (И. Тишин). Притчи о потребительском вожделении и поисках иных ценностей, о возможностях и границах игры, иронии, морали и человеческого, в том числе артистического достоинства (Р. Вашкевич)»[4, c. 22].

Социокультурные, экономические обстоятельства второй половины ХХ века заставляют пересмотреть сам механизм эволюции литературы и искусства, сюжеты, тематика, стиль которых тяготеют к повторам, копированию, характеризуются даже модой на ретро, при этом, не забывая о постулировании радикального разрыва с предшествующей традицией. Впрочем, художественное пространство 1970-90-х гг. насыщено не только «разрывами», но и преемственностью.

Определить специфику авангарда или авангардизма 1970-90-х столь же проблематично, как и постмодернизма. Сделать это сложно и в связи с тем, что они близки друг другу по духу, который напоминает модель «ухода-возврата», но не разорванного во времени, а присутствующего «здесь и сейчас». 70-90-ые (трансавангард в целом) постулируют отказ-уход от установок классического авангарда и авангарда 50-60-х, прибегая в то же время к их методам, приемам, сюжетам. В то же время неоавангард провозглашает верность принципам авангарда в период его генезиса и расцвета. Более того, авангардность означенного периода, несмотря на экспериментаторский уклон, не так много имеет общего с новаторством идей собственно авангарда. Ряд художественных критиков отмечают иссякание авангардной литературной и искусствоведческой теории и практики (Д. Виар) к началу 1980-х гг. или радикальный переход к фигуративности, «новой художественности» (идеологи fiction Ю. Аддад, Ж. Леви, П. Карре). Вопрос о том, является ли это отказом от постмодернизма или авангардизма, однозначного ответа не имеет. Как отмечает А. Эръявец, «в известном смысле различия в трактовке авангарда зависят от культурных, политических или философских предпочтений самих авторов. …Связь между художественным и политическим авангардом кажется действительно важной, так как она проникает в самое сердце модернизма и современности: политический авангард периода первой мировой войны проистекал из того же самого контекста, что и художественный, и часто деятельность на политической арене была частью или продолжением художественного творчества» [8]. Действительно, политическая и социокультурная принадлежность авторов (в широком смысле этого слова), конъюнктура времени требуют соотнесения творческих интенций с каким-либо направлением или хотя бы его принципами, приметами.

Декларация трансавангардом, гиперманьеризмом дистанцирования от неоавангарда не всегда кажется убедительной. Данный парадокс (парадоксы), впрочем, не вызывает особого изумления. Ситуация постсовременности (постмодерна) или сверх-, постиндустриального общества делает подобный парадокс нормальным. Отрицание-утверждение становится своеобразной формулой и постмодернизма, и авангардных явлений конца предыдущего столетия.

Выявлять генеральную цель постмодернистского творчества дело также неблаговидное. Скорее, она не поддается целеполаганию и целеописанию. Тем не менее, его эмблемой становится разрушение границ, «засыпание рвов», ризома-движение, становление, складка, образы делезовских распиленных колец и «тысячи арен», лабиринта, симультанность и т.д. Ясно одно, ничего однозначного постмодернизм не приемлет. Впрочем, бегство от этой самой однозначности, движение как самоценность, боязнь быть одинаковым – тоже своего рода кредо и даже некий стиль, стиль по-делезовски: «Стиль начинается с двух различных объектов, отдаленных друг от друга, даже если они близки: возможно, что эти два объекта объективно похожи, одного рода; возможно, что они субъективно связаны цепью ассоциаций. Стиль влечет все это как река, увлекающая предметы по своему руслу… Когда фраза достигает собственной точки зрения каждого из двух объектов, именно точки зрения, которая должна быть присуща этому объекту, поскольку этот объект уже разобран ею, как будто эта точка зрения разложена на тысячу точек зрения в отношении различных отношений, аналогичная операция проделывается для другого объекта, эти точки зрения могут входить друг в друга, откликаться друг в друге, напоминая землю и море, обменивающихся своими точками зрения на полотнах Эльстира» [2, с.33].

Перетекание, пересечение, переход друг в друга – это нечто иное, нежели радикальный эклектизм. Скорее, универсальный обмен между искусством и повседневностью, наукой и литературой; философское осмысление достижений квантовой физики, термодинамики, теории игр, то есть взаимопереход и взаимодействие различных областей жизни характерны для постмодернизма и его искусства. Не случайны, поэтому сопоставления постмодернизма с барокко (оно тоже трактуется весьма расплывчато – как стиль в литературе и искусстве, как умонастроение, как целая эпоха) и отсылки к Б. Паскалю, увлеченность постмодернизма «барочной игрой зеркал и отражений, разрывающих все границы между областями» [2, с. 109].Собственно, удел человека, в том числе и художника, трактуется в постмодернизме и барокко как таинственное пребывании «между», в том, чтобы помнить, что он «не ангел и не животное», «слава и отброс мироздания» (Б. Паскаль). Постмодернизм творит образ искусства, работающего в пространстве «между»: стилями, эпохами, школами. Данное «между» захватывает, стягивает в свой ареал маргиналии (края, поля) направлений и эпистем.

Общий дух времени делает равноценными авангардную и постмодернистскую парадигмы, хотя каждый из них по-своему репрезентирует собственный ценностно-смысловой код. «Авангарды», постмодернизм второй пол. ХХ в. объединяет стиль мышления, переход к которому осуществлялся еще в конце XIX - начале ХХ вв., и получил различные названия – бриколлажного, впоследствии мозаичного и поэтического.

Мозаичное мышление определяет мозаичный характер западной культуры и, с точки зрения французского ученого А. Моля, «складывается из разрозненных обрывков, связанных простыми, чисто случайными отношениями близости по времени усвоения, по созвучию или ассоциации идей»[4, с. 45]. Эту же ассоциативность в мышлении (свойственную в большей степени мифологическому типу сознания традиционных обществ) некогда подметил К. Леви-Стросс, назвав его бриколлажным.

Бриколлажное мышление не просто находит общий язык с мозаичной культурой второй половины ХХ века и авангарда в частности, но и налагается на ее пространство. Здесь мы не склонны уподоблять его мышлению архаическому или рассматривать мышление постсовременного субъекта как примитивное. Бриколлажное сознание здесь рассматривается как способность воспринимать мир в его наличности, вмещающей так называемое реальное и сверхреальное, ирреальное. Согласно А. Молю, мозаичный характер современной культуре придает соединение в ней элементов культур разных народов и эпох, которые в сознании каждого индивида оседают по определенным статистическим законам и «образуют в его мозгу нечто вроде хранилища сообщений». Формальная логика «уступает место менее точным системам, четко выделенные факты заменяются «расплывчатыми явлениями, то есть явлениями, не отвечающими каноническому правилу исключенного третьего и требованиям необходимости. Ассоциации идей строятся по законам, трудно определимым, но вполне реальным**»** [4, c. 353]. В подобном случае бытие виртуализированной постсовременной культуры представляет собой функционирование элементарных частиц культуры — «культурем», являющих собой сообщения (научная, художественная, нравственная, религиозная и т.п. информация, заключенная в продуктах интеллектуальной деятельности людей), которые передаются от создателя к потребителю средствами коммуникации. Результатом этого процесса оказывается симультанность культуры, ее поливариантость, интерпретативность, насыщенность различными временными кодами.

Линейная логика необратимого времени здесь, в бриколлажно-мозаичной культуре, снимается полилинейностью, одновременным сосуществованием всех времен и культур, культур и времен живых, а не отживших. Прошлое приобретает характер реального настоящего, которое «вобрало в себя прошлое, превратив его в свое-другое». Более того, понимание времени как явления обратимого, позволяет рассматривать бытие человека и культуры в виде глобальной сетки, ячейки которой не имеют четких границ, а прошлое и настоящее перетекают друг в друга, образуют синтез или симбиоз и основу для будущего.

Мир и мышление уподобляются гигантскому бриколлажу иди мозаике, возможно, пазлам, ризоме, вбирающим в себя различные художественные, культурные языки, дискурсы, нескончаемо говорящие друг с другом. «Осколочность», мозаичность мышления и культуры конца ХХ века, однако не отменяет тяготения к единству или целостности. Однако целостность поли-единств, не статична: обладает динамикой самодвижения, подобна броуновскому движению с собственной логикой и самоосуществлением. Складывается впечатление, что ни постмодернизм, ни трансавангард Франческо Клементе (Francesco Clemente), Сандро Киа (Sandro Chia), Энцо Кукки (Enzo Cucchi), Никола де Мариа (Nicola de Maria), Миммо Паладино (Mimmo Paladino), ни эпатирующие пастиши «страстного трансавангарда» (hot trans-avantgarde) Джулиана Шнабеля (Julian Schnabel), работы Бонито Олива (Bonito Oliva) не отвергают тезис, высказанный некогда Э. Ионеску: «Все надлежит воссоздать. Ничего – переделывать. Не отвергать, не оспаривать, не переделывать действительность, а показать, что для нее ежеминутно возможно новое начало». Он, на наш взгляд, как нельзя лучше отражает художественную специфику конца ХХ –го столетия.

Итак, одновременность, симультанность времен, эпох, культур пронизывают сознание художника и зрителя. Но каждая из них не теряет актуальность и некую самостоятельность, представляя собой концепт, уподобляемый Ж. Делезом распиленным кольцам. Каждое может быть продето в любое другое, «иметь свой собственный климат, свою собственную тональность или свой тембр». Пространство культуры уплотняется: в нем сосуществуют «культурные кольца» одного «ствола»; разных колец из разных, составленных как угодно, стволов; нанизанных друг на друга колец; хаотично расположенных и выстроеннных в ряд. Таким образом, мини-текст Текста культуры не растворяется, а существует в наличном, свернутом виде, ожидающем своего развертывания, события.

Фрагментарность культуры, постсовременного мышления, сознания, как и искусства, является в некотором роде символизацией сосуществования различных образов-картин мира. Так, работы Ивана Чуйкова, в частности его цикл «Фрагменты», служат доказательством вписывания в реальность культуры второй половины ХХ в. угадываемых цитат, символов Ренессанса, творчества Энгра, Матисса, Пикассо, Гогена и др. Как свидетельствует живопись Чуйкова, воссоздание своего мира из любого «чужого» материала и есть наличное бытие в реальности.

Мозаичность постсовременного авангардного искусства, цитатность и стилевое многообразие не противоречат идее целостности и органичности художественных образов. Эклектичность творческого процесса и его результатов в данном случае носит здоровый оттенок. Эклектизм ‑ это не мешанина всего и вся, а основанное на принципе связи сочетание разнородных, на первый взгляд ничем не связанных элементов и структур. Это предполагает возможность и необходимость фиксации порядка в целом, то есть выбор условного центра или уровня, которые помогут зрителю определить смысловое значение произведения, сформировать относительно цельный текст. Образно-смысловые линии, идущие от каждого предмета, пересекаются, и в точках пересечения образуется общий контекст.

«Черепичная» культура 1970-90-х гг. многообразна – выводит на поверхность любые времена и нравы, заимствует, цитирует, остается верной классическим канонам барокко, романтизма, авангарда и модернизма, не занимается декларацией нового. Возможно, в этом и состоит «авангардность» искусства данного периода.

*Литература*

1. *Баразна, М*. Хто здольны вярцець супрэматычныя юлы? / М. Баразна // Мастацтва. – 1994. ‑ № 12. – С. 33 – 37.
2. *Делез, Ж*. Складка. Лейбниц и барокко / Ж. Делез. - М.: Наука, 1998.
3. *Лекторский, В. А.* Научное познание как феномен культуры / Н.А. Лекторский // Культура. Человек и картина мира. – М: Наука, 1987.
4. *Моль, А.* Социодинамика культуры  / А. Моль. - М.: Прогресс, 1973.
5. *Мороз, А*. Искусство и жизнь: взгляд из Москвы / А. Мороз. // Modern art in Belarus. – Amsterdam, Peter Noldus, 2000. ‑ С. 19 – 23.
6. *Соколова, Е.В.* Современная литература Германии: поиски выхода из постмодернизма  / Е.В. Соколова // Постмодернизм: что дальше? - М.: РАН,  2006.
7. *Фан ден Белт, Вернер.* Коллективная культурная память: от реализма и абстракции – к экспрессивности и репрезентативности. / Вернер Фан ден Белт // Modern art in Belarus. – Amsterdam, Peter Noldus, 2000. ‑ С. 9 – 18.
8. *Эрьявец*, *А.* Постмодернизм и художественный авангард  / А. Эръявец // http://fege.narod.ru/librarium/0A/0A.htm.