

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний  
університет імені К. Д. Ушинського»

Художньо-графічний факультет  
кафедра образотворчого мистецтва

**А.І. Носенко**

**ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІ ПРОЕКТИ  
В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ОДЕСИ  
останньої третини ХХ – початку ХХІ століття**

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ  
до курсу «Історія та теорія мистецтва»  
для здобувачів вищої освіти ОС «магістр»  
спеціальності 014 Середня освіта (Образотворче мистецтво)

Одеса – 2017

УДК: 7.072.2 + 7.038.6 + 94(477)

ББК: 85.1 + 63.3 (Од)

Н 84

**ЗАТВЕРДЖЕНО**

Вченою Радою ПНПУ імені К.Д. Ушинського,  
Протокол № \_\_\_\_\_ від \_\_\_\_\_ р.

Методичні рекомендації розглянуто та рекомендовано до друку на засіданні кафедри образотворчого мистецтва, протокол №1 від 28 серпня 2017 р.

*Укладач:* **Носенко А.І.**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого мистецтва ПНПУ імені К.Д. Ушинського

*Рецензенти:*

**Кубриш Н. Р.**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри рисунка, живопису та архітектурної графіки Архітектурно-художнього інституту ОДАБА

**Котова О.О.**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого мистецтва ПНПУ імені К.Д. Ушинського

У представлених методичних рекомендаціях міститься теоретична інформація про постмодернізм - складне, неоднозначне явище в європейській культурі другої половини ХХ - початку ХХІ століття. Матеріали сприятимуть студентам у вивченні специфіки сучасного мистецтва, в якому виявляється особливе світовідчуття, характерне для людини нової «інформаційної» епохи.

Методичні рекомендації адресовані здобувачам вищої освіти освітнього ступеня «магістр» спеціалізації 014 Середня освіта (Образотворче мистецтво) художньо-графічного факультету, студентам інших мистецьких ЗВО, а також всім, хто бажає вивчати особливості сучасного мистецтва.

*Відповідальний за випуск:*

зав. кафедри образотворчого мистецтва ПНПУ імені К.Д. Ушинського  
доктор мистецтвознавства, професор **Тарасенко О.А.**

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	4
-----------------------	---

### ***Раздел 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ТЕМЫ***

1.1. Понятие «постмодернизм».....	6
1.2. Теоретико-методологическая основа постмодернизма.....	15
1.3. Основные признаки искусства постмодернизма.....	18
1.4. Постмодернизм на территории бывшего СССР.....	31
1.5. After-постмодернизм.....	34

### ***Раздел 2. ПОСТМОДЕРНИЗМ В АВТОРСКИХ ПРОЕКТАХ С. ЛЫКОВА***

2.1. Творческое самоопределение художника. Поиск пути.....	36
2.2. Проект «Дикие тени любви» (1996).....	41
2.3. Проект «Всемирная история в картинках» (2002).....	43
2.4. Проект «К душе скиталице» (2006).....	45

### ***Раздел 3. ДИАЛОГИ ЭПОХ И КУЛЬТУР В ИНДИВИДУАЛЬНОМ МИФОТВОРЧЕСТВЕ С. ЛЫКОВА***

3.1. Проект «Недоверие к Караваджо» (2007).....	50
3.2. Проект «Дороги» (2007).....	57

<b>ВЫВОДЫ</b> .....	60
---------------------	----

<b>КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ</b> .....	62
----------------------------------	----

<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ</b> .....	63
--------------------------------	----

<b>ИЛЛЮСТРАТИВНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ</b> .....	66
--	----

## ВВЕДЕНИЕ

Постмодернизм – сложное и неоднозначное явление в европейской культуре второй половины XX – начала XXI века, проявившее особое мироощущение, характерное для человека новой «информационной» эпохи. Постмодернизм несет в себе ощущение исчерпанности старого и непредсказуемости нового, грядущие контуры которого не ясны. Споры о постмодернизме начались с момента его возникновения и продолжаются до сих пор. Сложность и неоднозначность этого феномена порождает весьма широкий спектр оценок – от признания самой актуальной и «продвинутой» частью современной культуры, до полного его неприятия. Однако сегодня непродуктивность и неприемлемость радикальных оценок постмодернизма, как позитивных, так и негативных, достаточно очевидна. Понятие «постмодернизм» давно стало предметом внимания ученых различных областей теоретического знания: философии, филологии, социологии. Современные искусствоведы работают над формированием соответствующего понятийного аппарата для осмысления этого явления в различных видах искусства и определения специфики зрительского восприятия.

В культурном пространстве Украины постмодернизм получил развитие лишь после начала «перестройки». В крупных центрах, таких как Киев, Харьков, Львов, Одесса, появились группы художников, развивающих постмодернистские идеи. Не смотря на значительный интерес к данному направлению, среди мастеров изобразительного искусства оно не заняло главенствующего положения.

Изучение этой темы в настоящее время особенно важно для истории искусства Украины, поскольку художники, которые после падения тоталитарного режима меняли культурное пространство нового свободного государства, своими произведениями формировали новые взгляды и понятия в искусстве, продолжают жить и творить. Методические рекомендации

направлены на изучение формирования и проявления постмодернистских тенденций на примере искусства Одессы, в частности творчества Сергея Лыкова.

Тема «Постмодернизм в изобразительном искусстве» является частью курса истории мирового искусства. Изучение полистилизма постмодернизма предполагает знание наследия мирового искусства предшествующих периодов. Материалы по этой теме будут полезны студентам на практических занятиях при посещении выставок современного искусства в выставочных залах Одессы, при проведении творческих обсуждений произведений художников второй половины XX – начала XXI века. Настоящие учебно-методические рекомендации адресованы студентам 2 курса ХГФ и предназначены для изучения темы, проведения практических (семинарских) занятий и самостоятельной работы.

Методические рекомендации содержат теоретические положения, представленные в разделах и подразделах, выводы по теме, контрольные вопросы, список литературы, а также иллюстративное приложение в виде типологических рядов, сгруппированных в таблицы.

## Раздел 1

### ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ТЕМЫ

#### 1.1. Понятие «постмодернизм»

Термин «постмодернизм» сегодня употребляется очень широко во многих сферах деятельности человека: театре, хореографии, архитектуре, музыке, живописи, литературе, критике, философии, психоанализе, кибернетической технологии, естествознании. Появление течения постмодернизма именно в XX веке явилось закономерным, поскольку начало этого столетия ознаменовалось появлением разнообразных направлений и течений в философии: психоанализ, неомарксизм, герменевтика, экзистенциализм и т.д. Когда-то эти течения должны были встретиться. Этой «точкой пересечения» и стал постмодерн. Одним из принципов этого направления является гибридизация, т.е. смешение, скрещивание традиционных, привычных жанров искусства.

Множество словарей и энциклопедий, вышедших в конце XX – начале XXI вв., дают определения понятия постмодернизм или постмодерн. Постмодернизм (англ. postmodernism, франц. postmodernisme, нем. postmodernismus) – условное наименование исторического периода развития европейского искусства во второй половине XX в. (1950 – 1990-е гг.). В самом общем смысле постмодернизм называют «духом времени радикального плюрализма», который объединяет все, что произошло после модернизма в разных видах человеческой деятельности: философии, искусстве, социологии, экономике, политике [7, с. 648].

Термин «постмодернизм» впервые был употреблен немецким ученым Р. Панвица в книге «Кризис европейской культуры» (1914). Позже этот термин применил Ф. де Онис, испанский литератор, обозначив им реакцию на модернизм. В 1947 г. английский историк А. Тойнби в книге «Изучение истории», придал термину более конкретное культурологическое значение:

постмодернизм означает конец господства традиционных культурных западноевропейских ценностей. Немецкий мыслитель О. Шпенглер кризис западноевропейской культуры рассматривает не как конец, а как начало новой культуры. О. Шпенглер - последний классик «философии жизни» и один из основоположников современной философии культуры, предложивший миру сразу после I-ой мировой войны философский труд «Закат Европы» как живой отклик на события «здесь и теперь». Произведение «Der Untergang des Abendlandes» (название дословно переводимое как «Закат западного мира») является выражением собственных взглядов Шпенглера на европоцентризм и панлогизм. Он развивает идею обособленности культурных образований, работая одновременно в рамках двух традиций - органицизма и иррационализма. Центральная идея органицизма состоит в интерпретации любого культурного явления, исторического процесса, события из жизни отдельно взятого человека как биологического организма, со всеми присущими живому признаками и закономерностями. Иррационализм, весьма популярный в то время благодаря работам Ницше, исходил из посылки, что культурное явление или событие из личной жизни лежат за пределами рационального объяснения, недоступны мыслительному анализу.

**XX век** являет в искусстве принципиально новую ситуацию, которую можно определить как разомкнутое, открытое, неклассическое восприятие мира. Если предшествующие стилевые формы, направления, течения ранее так или иначе основывались на «малой истине», т.е. на ограниченном эстетическом принципе, то XX в. пускается в открытое плавание, где нет проложенных путей. Нельзя, однако, забывать, что уже XIX век не сводился к единой формуле художественных поисков. Тем не менее, художественные процессы XIX столетия можно, так или иначе, дифференцировать, выделять хотя и краткие, но вполне определенные периоды доминантного развития реализма, натурализма, импрессионизма, символизма. Принципиальное

отличие художественных процессов XX в. состоит в том, что разнородные художественные течения развиваются не последовательно, а параллельно и при этом воспринимаются как равноправные. Кардинальная смена художественного видения происходит в начале XX столетия: именно этот период в России, Франции, Германии, Англии отмечен возникновением таких художественных «эмбрионов», которые в середине и второй половине века дали жизнь целым направлениям в искусстве. На протяжении XIX столетия все нововведения в искусстве как угодно трансформировали отношения между образами действительности и образами искусства, однако само по себе это отношение не уничтожалось. И символизм, и импрессионизм, и натурализм, так или иначе, старались извлекать художественные смыслы на основе разной степени взаимодействия с реальностью, которая не теряла свою актуальность.

Расставание с предметностью реального мира, новые принципы его художественного обобщения и структурирования в живописи, литературе, театре потребовали максимальной мобилизации внутренних ресурсов искусства, чтобы через «незнакомую» фигуративность П. Филонова, В. Кандинского, П. Пикассо, язык М. Пруста, А. Шенберга, Д. Джойса выразить «подземный гул эпохи», узнаваемые человеком духовные состояния. Принципиально новое качество искусства начала XX в диктовалось далеко не только беспокойной и экспериментирующей волей художника, но и вполне объективными обстоятельствами. Кризис искусства XX века был следствием мирового кризиса рубежа XIX-XX веков (мировые войны, революции, этнические конфликты элементы нестабильности переходной эпохи). Кризис выразился во всех сферах: в науке, философии, этике, праве, но в наибольшей степени в искусстве, прежде всего в живописи. Разрушение старой «картины мира» проявилось во всех областях культуры: например, опыты по расщеплению ядра, возникновение теории относительности, развитие психоанализа, интерес к бессознательной сфере



человека, — все эти реалии задавали совершенно иной уровень и масштаб воображению эпохи. Возникает новое чувство жизни, новое чувство времени, приводящее к рождению нового качества интеллекта. Весь узел проблем, с особой силой потрясших традиционные устои в культуре и искусстве начала столетия, можно определить как кризис веры в рациональное устройство мира. Смелые новации и эксперименты завершили своего рода глобальный цикл, развивавшийся в европейской культуре с начала Нового времени.

Последовательная десакрализация тайного, невидимого, неизвестного, происходившая под знаком торжества научного знания, привела в XVIII и XIX вв. к утверждению авторитета рациональности в биологии, физике, медицине и существенно изменила жизнь человека. «Рациональное недоверие к рациональному» — как принцип общественной и культурной жизни сметал любые авторитеты, постоянно корректировал найденное, утверждал расширяющую горизонты мира динамику как единственный закон бытия. Последовательная разведка нового в конце концов привела к одновременным открытиям в разных областях знания, выбивших из-под ног человека привычную почву и поставивших под сомнение сам принцип рациональности, с которым он пускался в путь. Новая картина мира не вооружила, а разоружила человека, резко усилив в его представлении долю нерациональных факторов, правящих миром и лежащих в основе существующего. Прошлые накопления в естественных и гуманитарных науках оценивались не более, как мифологема, затрудняющая проникновение в истинные пружины бытия. Новые формы культурного самосознания привели и к смене собственно художественного видения мира.

Понятие «постмодернизм» охватывает целый круг явлений и феноменов и представляет собой скорее умонастроение, интеллектуальный стиль. Прежде всего, постмодернизм выступает как характеристика определенного менталитета, специфического способа мировосприятия, мироощущения и оценки, как познавательных возможностей человека, так и

его места и роли в окружающем мире. Постмодернизм прошел долгую фазу первичного формообразования, датирующуюся приблизительно с конца второй мировой войны (в самых различных сферах искусства: литературе, музыке, живописи, архитектуре и проч.), и лишь с начала 80-х годов был осознан как обще эстетический феномен западной культуры и теоретически выявлен как специфическое явление в философии, эстетике. Многими исследователями постмодернизм рассматривается как философская попытка осмысления всего культурного наследия второго тысячелетия, и, вместе с тем, это и выражение самоощущения человека современной эпохи. С.С. Аверинцев так говорил о культуре XX века: «Мы живем в эпоху, когда все слова сказаны» [7, с. 650].

Особенности направления постмодернизма объясняются его теоретиками своеобразием современного «информационного общества», с характерным для него преобладанием теоретического знания, информационных и коммуникационных технологий, а также плюрализмом, терпимостью и широкими возможностями для каждого индивидуума. В философии и культурологии постмодернизм отбрасывает классический логоцентризм, мышление оппозициями и четко обозначенными понятиями, тексты культуры воспринимаются как бесконечная текстура, переплетение знаковых систем, в которых при отсутствии организующего центра происходит игра обозначаемых и означающих. В эпоху постмодерна не только живописные, литературные, музыкальные произведения рассматриваются как текст, но и весь Мир, сам Человек – это один большой текст – гипертекст. Личность человека трактуется как сумма возможностей, меняющееся поле различных взаимодействий, в котором реализуются природные функции, психические побуждения, культурные программы. Наиболее известные представители философии постмодернизма – Ж. Деррида, Ж. Бодрийяр, Ж.Ф. Лиотар [2, с. 467].

В начале 1980-х появляется новый термин «трансавангард», который становится синонимом слова «постмодернизм». Впоследствии этот термин обогатился новыми смыслами и приобрел расширенное толкование. Слово «Transavanguardia» (в дословном переводе с итальянского «выходящее за пределы авангарда», «поставангард») было впервые использовано в текстах известного итальянского художественного критика Акилле Бонито Олива (Bonito Oliva). Его книга — последовательный текст, призванный развернуть столь же последовательную картину истории европейского и американского искусства второй половины XX в. во всем разнообразии ее художественных тенденций и персонального состава. Однако центральной темой этого искусства и точкой схождения многих индивидуальных открытий, по версии автора, оказывается трансавангард: «Культурная атмосфера, в которой существует искусство последнего художественного поколения, есть атмосфера трансавангарда» [22, с. 41]. В конце 1970-х термин “трансавангард” именно благодаря Бонито Оливе вошел в международный культурный обиход. Сначала новое движение позиционировалось на материале итальянского искусства, но вскоре расширило свой ареал.

В узком значении слова, трансавангард есть движение в искусстве 1970—1980-х гг., для которого характерен частичный возврат к фигуративности и нарративности<sup>1</sup>, к пластической и живописной экспрессии, к стилизации традиционных изобразительных языков. Бонито Олива, впрочем, настаивает на более широком толковании. Для него трансавангард — это, в первую очередь, отказ от казавшегося прежде неизбежным выбора между той или иной традициями, отказ от авангардистского пафоса новизны, связанного с установкой на языковой эксперимент, и вообще отказ от любых жестких рамок самоидентификации художника. Художник непрерывно мигрирует от языка к языку, от традиции к традиции, ни с чем полностью не

---

<sup>1</sup> **Наррация, нарративность** (лат. narratio – «рассказ, повествование») – повествовательная сторона изобразительного искусства, информационные, познавательные качества произведения.

отождествляясь и не испытывая «травмы происхождения». По словам Бонито Оливы, «художники трансавангарда поняли, что культура, культурная ткань не только развивается и растет вверх, но и распространяется вниз; что ее антропологические корни обладают автономией, но одновременно в своей совокупности составляют биологию искусства...» [22, с. 42]. Подобная установка предполагает «обратимость всех исторических языков» и «возможность рассматривать линейно-векторный курс, которым следовало искусство на предшествующих этапах, как одну из многих возможностей, направляя свое внимание даже на те языки, которые прежде были отброшены», с целью «поверхностного их цитирования при полном осознании того, что в переходном обществе <...> возможна лишь переходная ментальность» [22 с. 41]. Художникам трансавангарда присуще полицентрическое и рассеянное внимание, которое не порождает противоборства, но представляет собой неостановимое движение сквозь противостояния и любые общие места, включая оригинальность техники и исполнения [22, с. 42]. Такая позиция, по мысли автора, отвечает нынешней «культуре косвенности», которая «избегает конфликтов и прямых столкновений, предпочитая старательность, ментальную осторожность и скрытность, а также уклончивость — поведение, характерное для фигуры предателя» [22, с. 78]. Прямым следствием «культуры косвенности» Бонито Оливе видится сегодняшний глобализм, сводящий на нет локальные различия и границы, представляющий пространство для постиндустриального «суперискусства», которое осуществляется в рамках сложившейся во всем мире «системы искусства», «артикулированной функциональной системы — поля действия различных культурных и производственных субъектов» [22, с. 121].

Хотя «трансавангард — это единственно возможный ныне авангард», по всем конкретным характеристикам он противостоит авангардной патетике. В критике авангардных мифов и понятийных моделей Бонито Олива вполне

солидарен с другими искусствоведами, труды которых тоже затрагивали эту тему (в частности Гройс и Краусс). Бонито Олива не устраивают историцизм и идеи прямой преемственности в условиях, когда «нить линейного прогрессивно-поступательного развития истории и <...> культуры прервана» [22, с. 69]. Ему не кажется актуальной установка на оригинальное формообразование — на “подлинность” — в ситуации, когда разрушен «исторический оптимизм авангарда, та идея прогресса, которая одушевляет авангардистский эксперимент с новыми техниками и новыми материалами» [22, с. 42]. По его мнению, «коль скоро философский позитивизм переживает кризис, <...> то, стало быть, в кризисе и культурный плод этой философии — историческое новаторство, типичное для традиционного авангарда» [22, с. 41].

Бонито Олива раскрывает творческий метод трансавангарда. Работа актуальных художников строится на двух процедурах: первоначально берется узнаваемый объект, что само по себе гарантирует благожелательное отношение зрителя, затем же вход пускается конструктивный метод построения произведения, способный восстановить чувство дистанции, воссоздать созерцательную установку. Используемый метод есть метод маньеристической симуляции; он позволяет погрузить новую художественную объектность в ту ритуальную атмосферу, что по традиции была присуща восприятию ценностных объектов [22, с. 123].

Нередко термином “трансавангард” описываются все произведения актуального искусства, в которых присутствует элемент игры с художественной традицией. В 1993 году в предисловии к каталогу выставки «Американское искусство XX столетия», состоявшейся в лондонской Королевской Академии, Бонито Олива противопоставляет «страстный трансавангард» (*hot trans-avantgarde*) пастишей Джулиана Шнабеля (Julian Schnabel) «прохладности трансавангарда» (*cool*) скандально известного Джефа Кунса (Jeff Koons).

Однако в первоначальном значении понятие «трансавангард» использовалось для описания деятельности группы молодых итальянских художников, работавших в неоэкспрессионистической манере. Франческо Клементе (Francesco Clemente), Сандро Chia (Sandro Chia), Энцо Кукки (Enzo Cucchi), Никола де Мариа (Nicola de Maria), Миммо Паладино (Mimmo Paladino) вновь вернулись к традиционному пониманию живописи, воскресив уже, казалось, отошедшую в прошлое технику станковой масляной живописи. Современников шокировала подчеркнутая фигуративность, живописная телесность их произведений. Яркость колористических решений, подчеркнутая экспрессивность художественного жеста сочетается на их полотнах со свободой историко-культурных ассоциаций от античности до великих мастеров 20 века. Трансавангард возродил интерес к живописной изобразительности.

Термин «трансавангард» переносится и на другие течения европейской живописи, сходные по целям (в т.ч. «новые дикие» в Германии - Георг Базелиц и др.), свободно черпающие мотивы и методы своего творчества в искусстве прошлого. А так же многие словари продолжают считать трансавангард, как течение постмодернистской живописи, чье эстетическое кредо заключается в противопоставлении неоавангарду, в частности, концептуализму, новой живописности, фигуративности, экспрессивности, ярко выраженного личностного начала; установке на эстетическое наслаждение, свободное сочетание художественных стилей прошлого. Другой отразившийся в названии течения мотив — противостояние кризису “переходного общества” (societe de transition) посредством выработки транзитной кочевой художественной ментальности, носящей интернациональный характер.

В 1982 году в Берлине проходит выставка, представляющая в качестве трансавангардистов ряд художников, объединенных стремлением к “реактивации” художественных стилей прошлого и, в частности,

региональных, национально-художественных традиций, включая первобытные. В центре внимания трансавангарда — проблемы телесности (Ф. Клементе), народных верований (М. Паладино), современная интерпретации эстетического наследия кубизма, футуризма (С. Чиа), сюрреализма (У. Кучча), “неформальной” традиции в живописи 50-60-х гг. (Н. Де Мариа).

## **1.2. Теоретико-методологическая основа постмодернизма**

Теоретическое осмысление новой художественной реальности запаздывало, и только в начале 1980-х годов была предпринята попытка изучить постмодернизм как целостный феномен современного искусства, как особое идейное течение, объединяющее в единое целое новейшие направления в различных видах искусства, которые определялись как постмодернистские.

Теоретико-методологической основой такого объединения послужил французский постструктурализм, те подходы и концепции, которые были разработаны в конце 1960-х – 1970-х годах в работах таких его ведущих представителей, как Ж. Деррида, М. Фуко, Ж. Делез, Ж. Лакан и др. Несомненный интеллектуальный лидер Жак Деррида, чья теория деконструкция стала одним из основных концептуальных источников постмодернистской эстетики, обновил и во многом переосмыслил в постструктуралистском ключе ту линию в исследованиях культуры и искусства, которая связана с именами крупнейших структуралистов — М. Фуко, Р. Барта, К. Леви-Стросса и их последователей — К. Метца, Ц. Годорова.

В словаре терминов постмодернизма «постструктурализм» характеризуется, прежде всего, «негативным пафосом по отношению ко всяким позитивным знаниям, к любым попыткам рационального обоснования феноменов действительности, и в первую очередь культуры» [15, с.225]

Именно постструктурализм как особый комплекс идей и представлений мировоззренческого порядка стал той основой, на которой постмодернизм начал развиваться как широкое идейное течение. Постепенно этот термин стал применяться во всех сферах социально-гуманитарного знания, общественной жизни, и явился общей теорией современного искусства, а затем – особой ментальностью, наиболее полно выражающей «дух времени».

Использование постструктуралистских подходов в литературной критике породило феномен деконструктивизма. По словам И.П. Ильина, «свое название деконструктивизм получил по основному принципу анализа текста, практикуемого Дерридой — «деконструкции», смысл которой в самых общих чертах заключается в выявлении внутренней противоречивости текста, в обнаружении в нем скрытых и незамечаемых не только неискушенным, «наивным читателем», но и ускользающих от самого автора «остаточных смыслов», доставшихся в наследство от дискурсивных практик прошлого, закрепленных в языке в форме мыслительных стереотипов, и столь же бессознательно трансформируемых современными автору языковыми клише (деконструкция)» [13, с. 50]. Деконструкция связана с вниманием к структурам (не являющимся просто идеями либо формами, синтезами, системами) и в то же время процедурой расслоения, разборки, разложения лингвистических, логоцентрических, фоноцентрических структур. Но такое расслоение не было негативной операцией. Речь шла не столько о разрушении, сколько о реконструкции, рекомпозиции ради постижения того, как была сконструирована некая целостность. Таким образом, «деконструкция — не анализ и не критика». Она не является анализом, так как демонтаж структуры — не возврат к некому простому, неразложимому элементу.

Впервые это направление в литературоведении оформилось в США, прежде всего в работах представителей Йельской школы – П.де Мана, Дж. Хартмана, Х. Блума и Дж. Х. Миллера. В дальнейшем деконструктивизм



вышел как за пределы США, так и за пределы литературно-критической практики и в силу характерного для постструктурализма представления о культуре как сумме текстов превратился в общую методологию постмодернизма, применимую к анализу любого феномена культуры, любого текста.

Таким образом, в 80-е годы XX века постмодернизм оформился как единый комплекс представлений, объединяющий постмодернизм, постструктурализм и деконструктивизм, которые часто употребляются практически как синонимы. Этот идейный комплекс стал восприниматься как наиболее адекватное духу времени выражение интеллектуального и эмоционального восприятия эпохи. Сложился специфический "дискурс постмодерна", освещающий различные аспекты "состояния постмодерна", которое переживает культура, наука, философия, все человеческое сообщество в канун третьего тысячелетия. Ж.-Ф. Лиотар анализирует статус знания в век постмодерна и проблемы его признания в обществе, последователи М. Фуко исследуют знание в структуре властных отношений, Ж. Бодрийар описывает "заораживающую гиперреальность симулякров", Ж. Деррида разрабатывает методологическую процедуру деконструкции литературных и научных текстов, Ж. Лакан занят переинтерпретацией бессознательного.

Если постструктурализм возник как чисто французское явление, уходящее своими корнями в традиции национальной культуры, а деконструктивизм – как феномен культуры США, то постмодернизм формировался как интернациональное явление, в результате взаимодействия и взаимовлияния различных национальных культурных и философских традиций. Более того, возникнув как явление духовной жизни Запада, постмодернизм на рубеже 80-х – 90-х годов преодолел границы западного общества и стал распространяться не только вглубь, но и вширь, порождая различные национальные формы постмодернизма, а вслед за ними и

острейшие дискуссии относительно аутентичности таких форм постмодернизма.

### **1.3. Основные признаки искусства постмодернизма**

Постмодернизм сознательно отказывается от основных идей и идеалов Нового времени, от рационализма и возрождает многие средневековые традиции и положения, в частности, средневековую метафизику – дилемма номинализма и реализма. Поэтому постмодернизм можно назвать «новым средневековьем». Кроме того, именно в постмодернизме происходит ренессанс всех конфессий, религий.

Большой интерес для нас представляют такие черты постмодернизма как символизм и карнавализация. Игра со смыслами и формами их выражения привела к разрушению традиционных канонов восприятия искусства. Французский философ Р. Барт в своем труде «Мифологии» писал о «вольном полете свободной ассоциативности» [7, с. 649]. Постмодернисты считают, что ничего не может быть познано без интерпретации. Смысла на поверхности нет, его надо искать, но абсолютного смысла так и невозможно найти, поскольку интерпретаций может быть бесконечное множество. Деррида утверждал, что существует возможность бесконечного числа интерпретаций любого текста. Поэтому постмодернизм вооружился таким методом познания как герменевтика – искусство интерпретаций скрытого, тайного.

Принцип и тенденции культуры постмодерна заставляют «автора – картину – зрителя» сливаться в едином потоке. Между ними нет границ, они – равноправные участники представления. Но, несмотря на анархию и деконструкцию, в постмодерне присутствует яркость, красочность, одним словом – карнавал. Это выразилось и в богатстве языка постмодернистов, а самое главное это то, что постмодернистская литература также как и изобразительное искусство позволяет слушателю, читателю, зрителю

пережить состояние этой красочности, удовольствия, сказочности. В этом проявляется и другая черта постмодернизма – ирония. Ничего не может быть принято на веру, следовательно, ни один серьезный текст не является серьезным. Все предстает в виде игры.

Искусство постмодернизма являет собой открытую, разомкнутую систему, в которой художник знает начало, но не предвидит конца. Подобные системы существовали и прежде. Пример открытого искусства, когда фактически целая эпоха выступает в качестве «культурной реторты», где новые смыслы генерируются путем проб и ошибок, случайного нащупывания и скрещивания, — это XVII в. и искусство барокко с его спонтанностью, чрезмерностью, антинормативностью. Это время исторического бездорожья, когда эпоха демонстрирует явное отсутствие устойчивого состояния, смирение и агрессию, поражения и новые бунты воли.

Разнородность художественных усилий постмодернизма не дает той связи, которая могла бы фиксироваться как *неслучайная*. Впрочем, в истории искусства так не раз бывало: устойчивые художественные качества рождались в результате хаотических сплетений, когда в процессе случайных экспериментов выделялся повторяющийся признак, постепенно становившийся обязательным и приобретающий надындивидуальное значение. В постмодернизме пока такой связи не ощущается, однако это не опровергает тезиса, что механизмы случайности оказываются не менее активными в нахождении культурной формулы, чем деятельность на основе тесных логических связей. Современный человек научается схватывать, сопрягать и устанавливать нечто общее между явлениями, прежде казавшимися несопоставимыми и несоединимыми.

### **Приемы искусства постмодернизма**

Среди основных приемов постмодернистического искусства называют:

- дискретность - (лат. *discretis* - прерывистый), фрагментарность мышления,
- пастиччо или пастиш - соединения разнородных предметов, пародийность, нейтрализацию авторитетов (Р. Барт «Смерть Автора» 1968),
- интермедиальность, двойное кодирование – сопоставление двух или более миров, стилей, методов.

Хотя общая идея теоретиков и практиков постмодернизма заключается в «максимальной энтропии» (греч. *entropia* – поворот во внутрь), равноценности всех элементов композиции, трудно определить какой из приемов является самым характерным.

В числе наиболее важных поведенческих аспектов художников-постмодернистов следует назвать:

- "двойное кодирование" т.е. авторская игра с несколькими разными смыслами, из которых наименее подготовленный зритель, читатель считывает лишь "верхний", самый очевидный и доступный;
- преодоление разного рода границ и условностей, как жанровых, так и мировоззренческих (по большому счету, речь идет о преодолении тупиковой дуальности "правильно - неправильно", "хорошо - плохо", а значит - и о попытке выхода за пределы бинарной логики как таковой;
- ироничность (как один из способов дистанцироваться); прямое и скрытое цитирование; повышенное внимание к знанию контекста.

Все теоретики постмодернизма указывают, что пародия в нем приобретает иное обличье и функцию по сравнению с традиционным искусством. Чарльз Дженкс, автор статьи "Взлет архитектуры постмодернизма" (1975) и книги "Язык архитектуры постмодернизма" (1977)

- один из самых последовательных критиков концепции своевременной архитектуры, в своих статьях определяет сущность постмодерна как "парадоксальный дуализм, или двойное кодирование, указание на который содержится в самом гибридном названии "постмодернизм" [36, с. 14]

Под "двойным кодированием" Дженкс понимает присущее постмодернизму постоянное пародическое сопоставление двух (или более) "текстуальных миров", т.е. различных способов семиотического кодирования эстетических систем, под которыми следует понимать художественные стили [36,с.42] Рассматриваемый в таком плане постмодернизм выступает одновременно и как продолжение практики модернизма, и как его преодоление, поскольку он "иронически преодолевает" стилистику своего предшественника. Другие исследователи (У. Эко, Т. Д'ан, Д. Лодж) видят в принципе "двойного кодирования" не столько специфическую особенность постмодернистского искусства, сколько вообще механизм смены любого художественного стиля другим.

Под «двойным кодированием» также понимают принцип постмодернистского искусства, заключающийся в стремлении сделать произведения и продаваемыми, и интересными специалистам. «Двойное кодирование» по Дженксу: «Архитектура обращается и к элите и к человеку с улицы... Она сможет обращаться и к архитекторам, профессиональной элите, заинтересованной и способной отмечать тонкие различия в быстроменяющемся языке, и, в то же время, говорить с потребителями, которые хотят красоты, традиционного окружения и своего собственного образа жизни. Обе группы, противоположные и часто использующие различные коды восприятия, должны быть удовлетворены» [36,с.87] Типологической чертой постмодернизма представляется усиление историзма как определяющего принципа, характерной, но не единственной формой выражения которого является «двойное кодирование». Причем тогда «двойное кодирование», возможно, выражает одновременно своеобразие,

остраненность и даже, как считает Е. Кантор, «антитрадиционалистскую природу» постмодернизма, который, по ее мнению, «осознавая традицию вообще как ценность... вовсе не хочет жить внутри традиции, продолжать и осуществлять ее».

Пастиш – это специфическое свойство постмодерной пародии (от итальянского *pasticcio* — опера, составленная из отрывков других опер, смесь, попури, стилизация). На первых этапах осмысления практики постмодернизма пастиш трактовался либо как специфическая форма пародии (например, А. Гульельми, теоретик итальянского неоавангардистского движения "Группа-63", писал в 1965 г.: "Наиболее последовательным воплощением в жизнь поэтики экспериментального романа является *pastiche* — фантазия и одновременно своеобразная пародия [9, с. 185]. Либо как автопародия, если сравнивать высказывание американского критика Р. Пойриера, сделанное им в 1968 г.: «В то время как пародия традиционно стремилась доказать, что, с точки зрения жизни, истории и реальности некоторые литературные стили выглядят устаревшими, литература самопародии, будучи совершенно неуверенной в авторитете подобных ориентиров, высмеивает даже само усилие установить их истинность посредством акта письма» [34, с. 339].

Позиция Пойриера близка И. Хассану, определившему самопародию как характерное средство, при помощи которого писатель-постмодернист пытается сражаться с «лживым по своей природе языком», и, будучи «радикальным скептиком», находит феноменальный мир бессмысленным и лишенным всякого основания. Поэтому постмодернист, «предлагая нам имитацию романа его автором, в свою очередь имитирующим роль автора, пародирует сам себя в акте пародии» [35, с. 250]

Американский теоретик Ф. Джеймсон дал наиболее авторитетное определение понятия "пастиш", охарактеризовав его как основной модус

постмодернистского искусства. Поскольку пародия "стала невозможной" из-за потери веры в "лингвистическую норму", или норму верифицируемого дискурса, то в противовес ей пастиш выступает одновременно и как "изнашивание стилистической маски" (т.е. в традиционной функции пародии), и как нейтральная практика стилистической мимикрии, в которой уже нет скрытого мотива пародии, нет уже чувства, окончательно угасшего, что еще существует нечто нормальное на фоне изображаемого в комическом свете" [35, с. 114]. Многие художественные произведения, созданные в стилистике постмодернизма, отличаются прежде всего сознательной установкой на ироническое сопоставление различных стилей, жанровых форм и изобразительных направлений. При этом иронический модус постмодернистского пастиша в первую очередь определяется негативным пафосом, направленным против иллюзионизма масс-медиа и массовой культуры. Познавательный опыт теоретиков постмодернизма заставляет их с особым вниманием относиться к проблеме "авторитета письма", поскольку в виде текстов любой исторической эпохи он является для них единственной конкретной данностью, с которой они готовы иметь дело. Этот "авторитет" характеризуется ими как специфическая власть языка художественного произведения, способного своими "внутренними" (например, для литературы — чисто риторическими) средствами создавать самодовлеющий "мир дискурса".

Этот "авторитет" текста, не соотнесенный с действительностью, обосновывается исключительно интертекстуально (т. е. авторитетом других текстов), иными словами — имеющимися в исследуемом тексте ссылками и аллюзиями на другие тексты, уже приобретшие свой авторитет в результате традиции, закрепившейся в рамках определенной культурной среды, воспринимать их как источник безусловных и неоспоримых аксиом. В конечном счете, авторитет отождествляется с тем набором риторических или

изобразительных средств, при помощи которых автор текста создает специфическую "власть письма" над сознанием читателя.

Использование готовых форм является основополагающим признаком такого искусства. Происхождение этих готовых форм не имеет принципиального значения: от утилитарных предметов быта, выброшенных на помойку или купленных в магазине, до шедевров мирового искусства (всё равно, палеолитического или позднеавангардистского). Ситуация художественного заимствования вплоть до симуляции заимствования, римейк, реинтерпретация, лоскутность и тиражирование, дописывание от себя классических произведений, добавившаяся в конце 90-х годов к этим характеристическим чертам «новая сентиментальность», — вот содержание искусства эпохи постмодерна. По сути дела, постмодернизм обращается к ГОТОВОМУ, прошлому, уже состоявшемуся с целью восполнить недостаток собственного содержания.

Таким странным образом постмодерн демонстрирует свою крайнюю традиционность и противопоставляет себя нетрадиционному искусству авангарда. По словам Б. Гройса: «Художник наших дней—это не производитель, а апроприатор... со времен Дюшана мы знаем, что современный художник не производит, а отбирает, комбинирует, переносит и размещает на новом месте... Культурная инновация осуществляется сегодня как приспособление культурной традиции к новым жизненным обстоятельствам, новым технологиям презентации и дистрибуции, или новым стереотипам восприятия» [8, с. 54]. Можно констатировать: мечта школьного хулигана о том, чтобы пририсовать Джоконде усы становится явью в художественной практике постмодерна. В этом суть его глубокой маргинальности (заметим в скобках, что «маргинальность» в данном контексте — официальный культурологический термин, обозначающий оторванность человека или объекта от его естественного окружения и помещённого в новую среду. Таким образом, маргиналами являются, к



примеру, деревенские жители в современном мегаполисе; люди, живущие в смешанном браке; представители старшего поколения с «молодой душой»; женщина-мать с ориентацией на карьеру; бисексуалы и т. д.). Исследователь маргинальности Э. Стоунквист еще в 30-е годы прошлого века заметил, что в результате перехода из одной культурной зоны в другую формируются «культурные гибриды», которые объективно оказываются в ситуации периферийности, вторичности по отношению к обеим культурам. Эти вышеназванные свойства позволяют некоторым исследователям ставить знак равенства между посмодернизмом и китчем. Трудно согласиться с такой радикальной интерпретацией. Китч, как стилистическая основа массовой культуры, мейнстрима, безусловно заимствует, но не из лона мировой традиции и классики, а фактически из самого себя, опираясь при этом исключительно на сиюминутную массовую моду. Кроме того, в китче подражание высокой культуре (без использования при этом ее достижений и духовного потенциала) носит принципиально серьезный, можно сказать, пафосный и высокопарный характер, несомненно, придающий китчу явный налет пошлости (являющейся его неотъемлемым стилистическим признаком). Людями с развитым эстетическим вкусом такие пафосные моменты воспринимаются как комические.

Интермедиа (интермедиальное искусство, смешанные медиа) - термин обозначает такие формы современного модернизма, которые "располагаются между разными областями и средствами выражения", используют кино, телевидение, звукозапись, печатный текст, фотографию, сближаются с хореографией, искусством пантомимы и театром. В основном сюда относятся различные проявления "искусства действия" и "искусства окружения". Образцы "интермедиального искусства" встречаются и в ранних направлениях модернизма (например, "текстовые картины" и фотомонтаж дадаистов). Синонимичным этому термину является понятие "тотального искусства".

Тема самоописания в изобразительном искусстве 80-х годов вводит в оборот визуального художественного текста интермедиальное цитирование: можно утверждать, что формальные поиски обращающегося к теме письма как предмету изобразительности в живописи и графике Дж. Бойса соответствуют стремлению постмодернизма к созданию метариторической образности. Таким образом, риторика авангарда как средство построения художественного дискурса сохраняет свою притягательность для художников иных поколений на рубеже нынешних столетий, а потому не может игнорироваться искусствоведами.

Фрагментарность в постмодернизме объясняется на основе отказа от идеи бесконечного поступательного приращения знания на пути к истине. Ее место занимает принцип конечности и фрагментарности знания, его исторической и культурной ситуативности. Знание рассматривается как специфическое, локальное, случающееся "здесь и сейчас", но не как констатация общих, универсальных законов, свободных от контекста. Поэтому оно абсолютно плюралистично, децентрично, не сводимо ни к какому объединяющему принципу. Фрагментарность знания связана с постмодернистской интерпретацией реальности как множественности, состоящей из отдельных, разрозненных, единичных элементов и событий, интерпретацией индивида как комплекса не связанных друг с другом образов, событий. Подобный плюрализм стал своеобразной приметой особого взгляда на мир, сформированного постмодернизмом. Он же определил общий дух неприятия того типа, стиля теоретического осмысления реальности, который был выработан предшествующим постмодернизму состоянием наук, критику предыдущего мышления как метафизическое.

Термин «коллаж», применительно к постмодернизму мы понимаем как принцип композиционного мышления, а не просто сочетание разнородных и,

так сказать, «склеенных» предметов. Мы рассматриваем коллаж как широко распространенный и типичный для всех составляющих культуры творческий метод, провозглашенный как творческий принцип в период авангарда. Историческая дистанция дает возможность назвать многих художников, архитекторов и дизайнеров конца 50-х – начала 70-х годов «антимодернистами», используя критерий их отношения к модернизму. Именно они заложили идеологические основы постмодернизма. Коллаж как творческий метод был подхвачен представителями поп-дизайна («попистами») у дадаистов. Как известно, кстати, что Марсель Дюшан в 1964 г. так отзывался о поп-арте: «Это течение меня восхищает» [26, с. 26].

Пописты пользовались сходными с дада приемами, в своих работах и пописты, и дадаисты работали с конкретными предметами, созданными не ими. Начиная с объектов «реди-мейд» (в 1950-е годы Дюшан сделал ряд их повторений) и «Моны Лизы с усами» того же Дюшана, и, заканчивая, изображениями банок консервированного бобового супа или Мэрилин Монро Энди Уорхола. На его творчество оказал влияние именно коллаж, «информационную» часть из которого он взял, а все остальное убрал, почти не трансформируя оригинал. Еще дальше пошел Ренато Казаро, вставивший в картину Боттичелли «Рождение Венеры» Мэрилин Монро вместо богини. Причем, привлекает покупателей больше всего главный элемент такого коллажа – «общенародный» символ. Плакаты продают через интернет и стоят они, меньше сотни долларов. Также можно привести пример серии литографий Э. Уорхола «Десять портретов евреев двадцатого века», вот пример трех вариантов портрета Зигмунда Фрейда 1980 г.

Марсель Дюшан, вместо того, чтобы написать женский портрет и пририсовать к нему усы, взял репродукцию известной на весь мир картины. Можно рассматривать в этом приеме два аспекта. Во-первых, даже если бы Дюшан сам изобразил Мону Лизу, то усы он должен был бы наклеить. Это не один объект («Портрет женщины с усами»), а – два объекта («Портрет

женщины» и «усы»). Эту схему базового уровня художник усложнил, заменив объект («Женщину с усами») на объект-символ – «Мона Лиза» Леонардо, со всеми ассоциациями, смыслами и мифами, связанными с этим образом. Таким образом, мы пришли к выводу, что в поп-арте, у дадаистов и др. это «объектно-ориентированный» метод соединения разнородных фрагментов. Ман Рэй, знаменитый как дадаист и сюрреалист фотограф-художник, продолжая активно работать и после войны, создал «стул-глаз» (1971). Здесь органично соединились функция и визуальный образ. Традиции, если так можно выразиться, дада, сюрреализма и поп-арта. Функция же ушла на второй план – на таком стуле, вряд ли удобно сидеть. Он – явно элемент игры. У кубистов как родоначальников авангарда коллаж появился как пластический прием (использование и изображение разных материалов и фактур). Смысл этого приема в том, что эти материалы «работают» как таковые (жесть, дерево и т. д.). Кстати, даже живописные полотна, подобные картине «Пробегающий пейзаж» Ивана Клыона отражают данную тенденцию.

Иной тип коллажа, когда разные материалы предметы и выступают в роли объектов (это началось с газетных вырезок и этикеток у кубистов). К примеру, известный контррельеф Владимира Татлина со столешницей, фанерованной красным деревом, и оцинкованным железом мы тоже понимаем как коллаж в широком смысле этого слова. Помимо красоты сочетания вишневого фона с серебристым металлом, здесь важно, смысловое противопоставление элитарного (столешницы) и массового (водопроводных труб). Узко-смысловое значение, когда один элемент коллажа несет в себе смыслов меньше, чем весь коллаж, вместе взятый, это – первый тип. К нему относятся произведения Макса Эрнста и «Самоколлаж» Вячеслава Колейчука. «Мона Лиза» по Колейчуку – это перемещение фрагментов картины, ничем не заменяемых. Дело в том, что «принцип любой композиции это модульность». Колейчук искал модуль в любой картине, причем такой, какой не нарушит целостности картины. Если же элемент коллажа

представляет собой «гиперссылку» на бесконечную цепь смыслов, то это - второй тип – «объектно-ориентированный коллаж». Включение в произведение частей объектов, (в качестве гиперссылок) дает возможность принципиально увеличить его информационную емкость. Включение отдельных букв, фрагментов фраз (и даже наличие целого сопроводительного текста) не дает такого же сильного эффекта. К примеру «Мона-Лиза» воспринимается многими именно как символ всего искусства, недостижимый идеал, а Мэрилин Монро или Микки-маус как такой же символ массовой культуры. Уши Микки-мауса на спинке стула (Жавье Марискал) в момент, когда человек их видит, передают в «запакованных» смыслах многим больше, чем любой текст, будь он напечатан прямо на этой спинке. Уши это такой же зрительный, пластический образ, как и стул. Если иероглифический текст может нести в себе достаточное количество пластических смыслов, то тексту алфавитному это сделать гораздо сложнее, он не может на равных конкурировать со смысловыми «цитатами», из которых коллаж и состоит. Ему отводится роль быть небольшим (быстрочитаемым) лозунгом, заголовком, только некоторые символы, такие как цифры или знак доллара, несут в себе действительно много смыслов.

То есть, при всей своей скандальности, «Мона Лиза с усами» несет в себе гораздо меньше смысла, чем картина Леонардо. В большинстве таких произведений, построенных по методу объектно-ориентированного коллажа, доминирует всего один элемент – «Мона Лиза», Эрнесто «Че» Гевара, «Микки Маус» или «Мэрилин Монро». В дадаизме и поп-арте такой коллаж паразитирует на известном символе и, на самом деле, льет воду на мельницу мифа. Можно также привести в пример многие произведения соц-арта, также эксплуатирующие мифы: «Сталин», «СССР», «Гагарин» и т. д.

Но в постмодернизме ситуация меняется. Так, в частности, в архитектуре и дизайне к устоявшейся функциональной схеме прибавляются новые элементы – «объекты-гиперссылки», связывающие готовый предмет с

конкретными символами и мифологиями, создавая, таким образом, индивидуальный образ не только для «заинтересованного меньшинства, которое занимает себя специфическими архитектурными проблемами» [37,с.35] «Великие повествования» распадаются на мозаику локальных историй, в плюрализме которых каждая — не более чем одна из многих, ни одна из которых не претендует не только на приоритетность, но даже на предпочтительность. Если нет единой картины, её можно собрать из разных кусочков. Пусть эти кусочки будут плохо сочетаться — это неважно. С точки зрения постмодерниста, коллаж, возможно, лучшее средство отразить стремление к разнообразию, к плюралистичности.

Коллаж перестаёт быть только художественным средством, он становится способом организации всей жизни. Порой разнообразие становится самоцелью. Неважно, что какой-то кусочек плохо встаёт на какое-то место. Неважно, что другой кусочек был бы здесь более уместен. Но нам нужно поместить первый кусочек, без него картина будет неполной, не все кусочки будут в ней представлены. На обыденном уровне коллажность проявляется во фрагментарности мышления современного человека. У нас в голове легко уживаются противоположные идеи.

Таким образом, мы подошли к основополагающему принципу постмодернизма. Постмодернистское мировоззрение и мироощущение нашли свое наглядное воплощение в художественном творчестве. С одной стороны, искусство стало генератором многих постмодернистских идей, с другой — оно стало формой кодирования, трансляции и манифестации этих идей. Многие черты, присущие постмодернистскому искусству, характеризуют не столько его, сколько выражают общую культурную парадигму современности. Именно в этом ключе следует рассматривать обобщающую классификацию основных характеристик постмодернистского искусства, предложенную американским литературоведом Ихабом Хассаном и выражающую, по его мнению, культурную парадигму современности:

1. неопределенность, открытость, незавершенность;
2. фрагментарность, тяготение к деконструкции, к коллажам, к цитациям;
3. отказ от канонов, от авторитетов, ироничность как форма разрушения;
4. утрата «Я» и глубины, ризома, поверхность, многовариантное толкование;
5. стремление представить непредставимое, интерес к изотерическому, к пограничным ситуациям;
6. обращение к игре, аллегории, диалогу, полилогу;
7. репродуцирование под пародию, травести, пастиш, поскольку все это обогащает область репрезентации;
8. карнавализация, маргинальность, проникновение искусства в жизнь;
9. перформенс, обращение к телесности, материальности;
10. конструктивизм, в котором используются иносказание, фигуральный язык.

#### **1.4. Постмодернизм на территории бывшего СССР**

В Советском Союзе постмодернизм начал появляться лишь с начала 1980-х гг. В СССР тоталитарная система управления государством осуществляла контроль над всеми сферами жизни общества и человека, вплоть до личной жизни. Такое понятие как «простой советский человек» обладало главным свойством: «как все». Тоталитарный человек – это апофеоз «массового человека», который горд своей неотличимостью от других и абсолютным единством всех проявлений личности, вплоть до таких индивидуальных понятий как горе и любовь. Поэтому основы тоталитарной культуры это идеология и политика, строгая структуризация и иерархия. Официальным искусством того времени был социалистический реализм, который восхвалял господствующий строй. Все остальные направления в

искусстве отвергались и уничтожались, художник был вынужден скрывать свое истинное отношение к реальности, и продолжал творить «на благо Родине». Постмодернизм с его свободой и плюрализмом был просто исключен.

Новые веяния в искусстве проникали на территорию СССР не легально. Образовывались подпольные организации, проводились неофициальные выставки художников «андеграунда», которые отвергали официальное искусство и стремились к свободному выражению индивидуального взгляда на мир. Только в начале 1990-х гг., с началом «перестройки», был поднят железный занавес, и на территорию уже бывшего СССР хлынул поток информации, который разрушал устоявшиеся представления и расширял сознание «массового человека». Перед художниками возник полный спектр стилей, стилистических направлений, течений всех эпох, включая современность. Таким образом, постмодернизм, активно развивавшийся в странах западной Европы начиная со второй половины XX века, не возник естественным образом внутри культурного организма Украины. Черты постмодерного мировосприятия были привнесены художниками в украинское искусство посредством культурного диалога с мастерами западных стран.

Таким образом, постмодернизм, активно развивавшийся в странах западной Европы начиная со второй половины XX века, не возник естественным образом внутри культурного организма Украины. Черты постмодерного мировосприятия были привнесены художниками в украинское искусство посредством культурного диалога с мастерами западных стран. Постмодернизм 1990-х годов в Украине стал проводником идеологии нового, постиндустриального общества, которое пришло на смену прежнему индустриальному обществу. В новом обществе самым ценным товаром становится информация, тогда как прежние экономические и политические ценности, такие как власть, обмен, производство, подвергаются



деконструкции. Одесский искусствовед Л. Сауленко указывает, что «постмодернизм – единственное направление в искусстве XX века, открыто признающее: произведение искусств не отражает реальность, а создает новую, возможно много новых, которые могут быть независимы друг от друга» [24, с. 37]. С развалом страны, творческие энергии, томившиеся за «железным занавесом» освободились, и как бы начали строить все заново, воссоздавая новую реальность как в науке и технике, так и в искусстве. Искусство переходного периода несет в себе как положительный заряд, так и отрицательный, разрушая и созидая одновременно, в этом и есть, особенность этого периода.

В начале XXI века компьютеры прочно вошли в жизнь человека. В.Д. Диденко в книге «Духовная реальность и искусство: эстетика преобразования» писал: «Компьютер стал не просто атрибутом материального достатка, помощником в быту и делах, но и необходимым компонентом человеческого бытия на различных его уровнях и сферах» [10, с. 259]. Произошла глобализации компьютерных сетей, которая получила название Интернет, это еще более расширило информационное пространство, что привело к появлению новых видов искусств. Сегодня стало весьма модным связывать явление «виртуальности» с духом современной постмодернистической культуры. Постмодернизм отвергает привычные правила игры и искусства конца XX - начало XXI столетий приобрело новые черты, размывающие тысячелетние традиции и каноны. Постмодернизм – это всегда вызов всему предшествующему. И не случайно феномен «виртуального» возник в эпоху постмодернистического мировоззрения, так как современное общество является информационным.

«Виртуальная реальность» не вписывается в традиционную картину мира в рамках культуры прошлого и еще мало описана с точки зрения философии, психологии, социологии, но она становится темой для изучения. Она предлагает человеку комфортный мир иллюзий взамен подлинного, но

сложного и противоречивого мира. В наше время все становится популярным виртуальное путешествие по выставке и множество художников имеют свои веб-сайты, то есть большинство зрителей вообще не вступает в контакт с оригиналами, удовлетворяясь электронными версиями, заменившими репродукции. Технологическая революции, начатая в 1990-х годах делает нас нечувствительными к предметам искусств и, как говорит Е. Андреева, «сегодняшней художественной современности не хватает воли к производству бытия, которая теперь реализует себя в решении практических дизайнерских задач или в кинематографе, но не в изобразительном искусстве» [1, с. 391].

В начале XXI столетия черты постмодернистской эстетики более не могут полностью объяснять и характеризовать происходящее. То есть ставшие более сложными процессы бытия требуют "нового искусства", каковым должен стать пост-постмодернизм или after-постмодернизм. Отличает их, прежде всего, настроение: ирония постмодернизма и юмор пост-постмодернизма. Искусствоведы и художники объединяются в поисках новой реальности и нового мировоззрения, новой эстетики.

### **1.5. After-постмодернизм**

After-постмодернизм – новейшее течение неклассической эстетики конца XX в. В классификационном плане наследует постмодернизму и трактуется как один из этапов эпохи «постмодерности» (М. Эпштейн) [31]; конец «героического» периода постмодернизма и перехода к «мирной жизни» (В. Курицын); свидетельство исчерпанности, усталости постмодернизма [18].

After-постмодернизм, в отличие от модернизма и постмодернизма, выдвигает некоторые новые эстетические и художественные каноны, а не те или иные общие подходы к эстетическому. Его эстетическая специфика состоит в создании принципиально новой художественной среды «технообразов» (А. Коклен), чье сущностное отличие от традиционных

«текстообразов» заключается в замене интерпретации «деланием», интерактивностью, требующими знания «способа применения» художественно-эстетического инструментария, «инструкции».

Основное течение after-постмодернизма — художественная виртуалистика. Переход от постмодернистской интертекстуальности к after-постмодернистскому стиранию границ между текстом и реальностью происходит как в буквальном, так и в переносном смысле: сошлемся на роман американского after-постмодерниста П. Остера «Стеклянный город» с его экспериментами над судьбой [20].

Другой вектор возможного after-постмодернистского развития — транссентиментализм, принимающий различные формы (сентиментальная «египтомания» во Франции, «новый сентиментализм» в России). Его появление в отечественной культуре связано с процессами перерастания концептуализма в постконцептуализм, соц-арта в постсоц-арт и т. д. Характерными особенностями украинского варианта after-постмодернизма являются новая искренность и аутентичность, новый гуманизм, новый утопизм, сочетание интереса к прошлому с открытостью будущему, сослагательность, «мягкие» эстетические ценности. Идеи «мерцающей» эстетики (Д. Пригов), эстетического хаосмоса как порядка, логоса, живущего внутри хаоса (М.Липовецкий) сопряжены с происходящим в самом искусстве синтезом лиризма и цитатности («вторичная первичность»), деконструкции и конструирования [23].

## Раздел 2

### ПОСТМОДЕРНИЗМ В АВТОРСКИХ ПРОЕКТАХ С. ЛЫКОВА

#### 2.1. Творческое самоопределение художника. Поиск пути

Творчество одесского художника Сергея Лыкова несет в себе черты постмодернизма. Опираясь на наследие мировой культуры и свободно используя арсенал выразительных средств изобразительного искусства различных эпох, стилей, направлений, субкультур, художник создает индивидуальный миф. «Искусство дало мне возможность идентифицировать свой личный миф с различными «картами», с многоголосыми темами, настойчиво вовлекающими меня в свою топографию. И каждая моя работа является своего рода тропинкой, «протопанной» мною в процессе проживания того или иного мифа» – говорит автор [19, с. 45].

В 1985г. С. Лыков окончил художественно-графический факультет Одесского государственного педагогического института им. К.Д. Ушинского. Его преподавателями по специальности были Валерий Арутюнович Гегамян и Зинаида Дмитриевна Борисюк. Для художника эти два человека стали значимыми, так как дали ему азы будущей профессии. С. Лыков чутко воспринял основы уникального «гегамяновского» рисунка, базирующегося на качественном анализе и обобщении формы. «Начинать надо с “чистяковского” рисунка. Синтезировать будете потом. Не спишите!», – учил студентов В.А. Гегамян [25]. Большое влияние на формирование колористического видения молодого художника оказал новаторский метод преподавания живописи З.Д. Борисюк, выпускницы «строгановки».

С 1986 года С. Лыков активно участвует во Всесоюзных, позже во Всеукраинских и международных художественных выставках, развивая свой творческий дар и ища свое место в искусстве. В 1989 и 1990 гг. принимает участие в выставках «Послемодернизма» и «Послемодернизма-2» в Одесском художественном музее. В 1995 году с группой художников, в которую

входили С. Рябченко, О. Лисовский, А. Ройтбурд, устраивает в Одессе «посмодернистский бум», показывая свое отношение к действительности. Эти художники предлагали свои пути адаптации к окружающему миру. В это время выходит статья Т.В. Басанец, в которой исследовательница высказывает беспокойство «глобальной индивидуализацией взглядов творцов относительно искусства, собственной роли в нем и, к величайшему сожалению, в коммерческой стороне существования» [4, с. 21]. Конец 1980-х – 1990-е годы стали для украинских художников временем новых открытий, познания своих возможностей, анализа и оценки уже достигнутого и понятия самой сути постмодернизма.

Разочарование в идеалах и ценностях Возрождения и Просвещения с их верой в Прогресс, торжество разума, безграничность человеческих возможностей трансформировалось в неприятие всей традиции западноевропейского рационализма. Это и привело к формированию «постмодернистской чувствительности» – специфического видения мира, мира децентрированного, фрагментированного, неупорядоченного, лишённого причинно-следственных связей и ценностных ориентиров, предстающего сознанию лишь в виде иерархически неупорядоченных фрагментов. Любая попытка сконструировать «модель» такого мира – бессмысленна. Сам термин «Постмодернистская чувствительность» является одним из ключевых понятий постмодернизма – франц. SENSIBILITE POSTMODERNE, англ. POSTMODERN SENSIBILITY, нем. Postmoderne sensibilitat. Это термин постструктурализма и постмодернизма; специфическая форма мироощущения и соответствующий ей способ теоретической рефлексии, характерные для научного мышления современных литературоведов постструктуралистско-постмодернистской ориентации [14, с. 223].

Период второй половины 1980-х – середины 1990-х гг. в творчестве С. Лыкова стал временем становления и самоопределения. Отвергая

рациональных идолов, теряя веру, на первый взгляд человек остается ни с чем. Но на самом деле, получив такой опыт, каждый думающий и ищущий человек начинает строить свою реальность. В книге «Психология эволюции» Р. Уилсон пишет: «Когда происходит сдвиг парадигмы – то есть когда мы начинаем видеть вещи по-другому – весь мир переделывается заново!» [27, с. 237].

Постперестроечное время открыло границы для культурного обмена с другими странами, стали доступны труды ученых, которых ранее отвергала советская действительность. Появились множество эзотерических учений, которые стали культивироваться в сознании людей. Одним из популярных учений стало учение индейского шамана из Мексики Хуана Матуса, которое было изложено Карлосом Кастанедой. Произведения Кастанеды вызвали интерес одесского живописца, пытающегося осознать мир и своё место в нем. В своих книгах Карлос Кастанеда описывает обучение у мага, представителя древнего шаманского знания. Многие критики указывают на невероятность событий, описанных Кастанедой, однако его идеи завоевали множество последователей по всему миру. Дон Хуан представляет собой мудрого шамана, чей образ не совпадает со стереотипом индейского колдуна, а знания, которыми он делится, не вписываются в представления академической науки о шаманской культуре индейцев. Кастанеда считал, что дон Хуан описал тип познавательной системы, незнакомый европейцу, обычно ориентирующемуся на что-то «априорно» существующее (на свои представления о том, как мир должен быть устроен, жёстко сформировавшиеся под давлением социализации).

Согласно Кастанеде, дон Хуан преподавал своим ученикам особый образ жизни, имеющий название «Путь воина» или «Путь знания». В качестве основной предпосылки Пути воина мудрец утверждал, что люди (как и другие живые существа) — «восприниматели» (исп. *perceptor*). Данный термин имеет более активное значение, чем термин «воспринимающий»

(англ. *perceiver*) [17, с. 255]. Человек, по его концепции, не пассивно воспринимает уже готовую картину внешней и внутренней среды, но его восприятие активно интерпретирует энергетические сигналы, которыми полна вселенная, конструируя модель мира (принимаемую обычно за сам мир) [17]. Идеи книги послужили импульсом для формирования нового мироощущения С. Лыкова. Смена идеалов дала новый толчок в его живописи. Творчество перестало быть протестом против существующей реальности. Произведения наполнились новыми, значимыми для автора героями. Художник обратился к созданию средствами искусства индивидуальных мифов.

Важное значение в творческом процессе для С. Лыкова имеет иррациональное начало. По его мнению, отрицание или подавление бессознательного деформирует сознание и не позволяет творчески подходить к реальности [38]. Автор считает, что миссия художника, стоящего на границе сознательного и бессознательного, по природе ближе к иррациональному. Художник должен первым улавливать изменения, происходящие в мире, и предупреждать своим творчеством.

Персональная выставка 1996 года под названием «Дикие тени любви», стало переломным моментом в творчестве С. Лыкова – это был отход от группы постмодернистов и поиск новых образов, смена творческих целей и задач. Художник пришел к мысли, что бороться с реальностью жестокого урбанизированного мира можно не только протестуя против него, а наоборот, любя его, создавая новую более гармоничную картину мира. Это была первая попытка заняться мифотворчеством, соединить реальный мир с понятиями, которые рождались в динамичном воображении.

Само понятие «миф» (от. греч. *mythos* — слово, предание, сказание) – это древнейшее сказание, являющееся художественным повествованием о важнейших природных и социальных явлениях и служащее в древнем обществе средством объяснения и понимания мира. Устойчивость и

повторяемость воспроизведения мифов в искусстве, выступающих в качестве формообразующих универсалий творчества, обнаруживается как на уровне образно-тематического строя произведения (содержание), так и на уровне способов художественного мышления (форма) [12, с. 610]. Миф в своем историческом развитии претерпел существенную трансформацию: от древних моделей мира и понимания соотношений основных бинарных оппозиций – до восприятия на уровне литературного вымысла. Вместе с тем миф не исчез. Апеллируя к чувствам и эмоциям, он сохранил функциональное назначение, противопоставляя себя атмосфере логичного, рационального и целеустремленного общества. Современный миф балансирует между верой и неверием. Т.А. Чернышева в статье «Фантастика и современное натурфилософское мифотворчество» утверждает, что «вероятностный характер делает отношения мифа с художественной фантастикой более сложными, нежели те, что существовали между древним мифом и искусством» [30, с. 64].

Со второй половины 1990-х гг. творчество С. Лыкова приобретает концептуальный характер. Теперь автору интересны не столько живописные приемы, сколько то, что несет его творчество людям, он говорит: «Все, что рисуешь – это все ты!» [38]. Он берет ответственность за каждый созданный им образ. Объясняя зрителю, что хотел сказать этими образами, автор оставляет право решения за зрителем, не навязывая свои мифы, а только предлагая посмотреть на те или иные события со стороны.

В 2002 году в галерее «Амис» (г. Одесса) состоялась персональная выставка С. Лыкова под названием «Всемирная история в картинках». «В истории культуры любой кризис есть одновременно умирание старых и зарождение новых структур познания и отношения к Миру», – так кратко и так четко сформулировал автор концепцию этой выставки. Это переосмысление истории самим художником, когда он не отделяет себя от происходящего, а наоборот, указывает своим творчеством, что его интересует



все происходящее в мире. С. Лыков считает, что его концепция имеет место в этом мире, и он является автором и зрителем в одном лице.

## **2.2. Проект «Дикие тени любви» (1995)**

В 1995г в музее Западного и Восточного искусства три одесских художника Д.Дульфана, С.Лыкова, А.Ройтбурда представили проект под названием «Дикие тени любви». Эта выставка объединила «таких разных художников» под единой концепцией. Эпиграфом выставки стала цитата Р.Барта: «Ясность, выражающая смысл, когда, с одной стороны нечего сказать, а с другой, можно говорить без конца, к тому же на всех языках, которые предлагает нам век» [11]. Основная идея «вращается вокруг ясности смысла» таких вечных тем как жизнь и смерть, любовь и ненависть, тень и свет. Художники-постмодернисты, пытаясь разобраться в этих понятиях, выдвинули концепцию, которая помогала зрителю вникнуть в тайный смысл их творчества [11]. Концепция основана на дзенской притче, в которой художники увидели связь с произведением С.И. Тургенева «Муму».

Авторы рассматривают свое творчество «как надгробие, констатирующее утраты целостности мира, напоминания про ее воплощенные сущности, такие как свет (Ройтбурд) и тень (Лыков). Что касается работ Дульфана, их можно рассматривать как остановленное бытие света в тени надгробий» [11].

Работы С.Лыкова именованы по названию проекта «Дикие тени любви». Цикл композиций художника балансирует на грани бытия и небытия. Художник выступает как общественный сновидец, который видит сны за всех. В композициях С.Лыкова изображены пограничные состояния между сном и явью, жизнью и смертью, и сложно определить, что на самом деле есть реальность. К.Юнга в труде «О психологии бессознательного» пишет: «Индивидуум может также использовать активное воображение для усиления контакта с различными элементами сновидения. Так, можно

вспомнить персонажа из сна и вступить с ним в беседу, либо подхватить сновидение с конца и продолжить его в своем воображении, тем самым, заручившись присутствием образов из сна в яви и облегчив (гармонизировав) контакт между сознательным и бессознательным»[33 с. 115]

Глядя на композиции С. Лыкова, создается впечатление, что это яркие видения – грёзы, образы на грани сна и яви. Художник изображает мистические пространства, мерцающие огни, тонкие переходы света и тени, полу прозрачные статичные женские фигуры. На одной из композиций изображена девушка, лежащая в ирреальном пространстве, заполненном фигурами тысячи Будд. В другой композиции в интерьере, обозначенном конкретным натюрмортом на первом плане, проявляются образы-тени в виде двух спящих женщин. Теплая золотистая гамма реального интерьера контрастирует с холодными зеленоватыми оттенками силуэтов-видений. Женские образы композиций словно являются нам сквозь толщу воды. Эфирное пространство картин Лыкова как бы показывает тонкую грань телесного и бессознательно. Девушки подобно фантомам застыли на месте. В авторском мифе художника женские персонажи являют «коллективный образ женщины», которая способна рассказать нам о жизни по ту сторону человеческого существования.

В композиции «Даная» художник использовал прием деления целостной поверхности на структурные единицы. Аналогом этому могут быть современная игра конструктор-деконструктор «пазлы». Творчество Лыкова имеет индивидуальный механизм и специфический язык – это язык образования символов.

В проекте «Дикие тени любви» Лыкову не случайно «досталась роль» Тени. Тень – олицетворение души. В некоторых языках понятия «тень» и «душа» выражаются одним словом. Для первобытных народов характерно представление, что тень является вторым Я, душой человека, его жизненно важной частью; именно в виде тени душа является спящему. В

представлениях древних египтян сущность человека мыслится в неразрывном единстве его тела, душ (ка и ба), имени и тени; после смерти одним из наказаний для грешников была утрата тени, пожираемой адским чудовищем — львом с головой крокодила.

По словам Лыкова, «этот проект был для него значимым». Тут он смог проявить себя как художник своего времени, интуитивно выбирая сюжеты и образы, которые показывают его природную близость к миру бессознательного.

### **2.3. Проект «Всемирная история в картинках» (2002)**

Художественная культура конца XX – начала XXI ст. преимущественно существует на провокации, художники инсталлируют подвижные картинки, устраивают перформенсы, театрализованные акции, которые вызывают эпатаж у публики. Проект «Всемирная история в картинках» С.Лыкова является «видео - репрезентацией», которая в 2002 году проходила в галерее «Амис».

Любое описание мира предполагает понятие репрезентации. Нельзя отрицать, что на протяжении 1990-х годов вопрос соперничества искусства и реальности был первостепенным. Наиболее значительные работы этого десятилетия – те, которые возникли из попыток художников включиться в социальные механизмы, когда они скорее действовали, чем изображали, воспроизводили в реальных параметрах, а не обходились намеками. Зачем воплощать некую идею в рисунке, живописи или фильме, если ее можно реализовать конкретно? В своем желании оставить окраины (репрезентации и метафоры) ради центра (власти) художники попытались примерить на себя наиболее общественно значимые профессиональные занятия, не покидая при этом сферы художественной практики. Они начали представлять себя в амплуа глав предприятий, дизайнеров или кинорежиссеров. И многие – от

Карстена Хеллера до Филиппа Паррено – создали на этой основе значимые произведения.

Концепция проекта строиться на пересмотре всемирной истории и на отношении обывателя к открытиям в науке. Идеей проекта стала попытка показать взаимосвязи между научными открытиями и произведениями мирового искусства. Обосновывая свою концепцию, Лыков пишет: «Такая тенденция в европейских взглядах на мир присутствует до сих пор, не смотря на открытия, перевернувшие физику пространства и времени, открытие ДНК, квантовую теорию - позитивизм упрямо держится на планете. Двадцатый век, наверное, самый парадоксальный век в истории европейской культуры. Общество живет вопреки своим собственным открытиям, демонстрируя невыносимую тяжесть инерционного мышления. И как асфальтовый каток тупо уравнивает в обывательском сознании идеи Ньютона и Эйнштейна, Аристотеля и Нильса Бора, Дарвина и Уотсона, Крика и Франклина, открывших двойную спираль ДНК».

Концепция проекта и модульные композиции характерны для художников поп-арта. Представители этого направления свое художественное творчество понимали как манипулирование сериями одинаковых элементов или одинаковых модулей. Такого рода композиции получили названия «АВС» – ART или искусство первичных структур.

Картинная плоскость выполняет роль большого экрана, на котором, подобно кадрам киноленты, пробегает всемирная история. За повторяющийся модуль были взяты группы людей различных национальностей, лица, зебры, борец Сумо, полумесяц, сердце, падший ангел, слоны, дельтапланы, самолеты, орлы и пингвины. На первый взгляд не сочетаемые компоненты уживаются в едином пространстве. С.Лыков с юмором относится к этому проекту и говорит «что он создавался, как интерьерная живопись и каждая картина сама по себе является, тоже модулем»

#### 2.4. Проект «К душе скиталице» (2006)

С.Лыков в той или иной мере в своих произведениях склоняется к «новой эклектике», «смещению и расширению языков». Эклектизм – особый способ мышления характерный для кризисных, переходных эпох в истории культуры. Эклектика постмодернизма отражает постмодернистическую эстетику «изнашивания стилистической маски», а так же является нулевым уровнем культуры, где демонстрируется отсутствие образности и художественности.

Период 2005 – 2006 гг. в творчестве Лыкова характеризуется переходом к новой художественной целостности. Его искусство переходит на новый уровень, отвергая эклектику постмодернизма. Не отрицая накопленный опыт, он отправляется в «эзотерический stalking». Результатом его поисков стала персональная выставка под названием «К душе, скиталице...» (2006), которая проходила в Одесском Музее Западного и Восточного искусства.

Тема поисков и скитания Души не раз поднималась в искусстве. В иудейской каббалистической традиции природа души до воплощения ее на земле мыслится в андрогинном состоянии. До грехопадения Адама все души были соединены в одной душе Адама. Душа не сотворена, она есть эманация древа сефирот. Существуют три начала Души: первое - душа разумная, второе - чувствующая душа, третья - животная. Душа, прежде чем воплотиться, долго выбирает себе сосуд, т.е. физическое тело, в котором ей предстоит жить. В земную жизнь душа попадает с целью совершенствования, чтобы победить свою чувственность. Душа очищается посредством переселения или воплощения в земной жизни. Её сущность – это своеобразная энергия, которая способна преодолевать трудности на пути к наивысшему миру.

Если душа способна к воплощению, то дух никогда не воплощается. Его свобода от физического тела является основным противоречием между

душой и духом и приводит к их противостоянию. Душа в отличие от духа находит всегда новое отношение к пространству и времени. Дух в этом отношении постоянен. Он только благодаря душе имеет чувствительность, которую он не хочет принимать и поэтому вовлекается в бесконечный повтор механики земной жизни. Чистая, невоплощенная Душа лишена невежества, гнева, ненависти, злобы, гордыни, мстительности, зависти, скупости и лицемерия. Не описывая всех характеристик возвышенной души, приведем лишь десять ее атрибутов: знание, совершенное терпение, преданность Богу, покорность его велениям, справедливость, милосердие, всепрощение, довольство малым. После смерти человеческая душа, покидая тело, оглядывается на землю, которая предстает ей в образе вспаханного поля.

Экспозиция выставки была продуманна так, что зритель подал из одной культуры в другую. Каждый зал представлял собой стилистический коллаж мифического мира славян, загадочного Востока и рационального Запада. Характерная черта композиций С.Лыкова – акроматические образы – зашифрованное повествование, темы, образы, сюжеты, содержание которых не может быть истолковано однозначно [5 с. 24]. Термин впервые появился в гностической философии. Гностики в I-III вв. н.э. "акроматическим текстом" называли Библию. В каждом стихе Библии они находили 7 значений: фактологическое, религиозное, нравоучительное, историческое, поэтическое, аллегорическое и, наконец, самое глубинное - всеобъемлющее, раскрывающее смысл эзотерических учений древности.

Акроматические образы используются в искусстве модернизма, картинах сюрреалистов и постмодернистов. Акроматические образы всегда скрывают в себе двойной смысл, намек, подтекст, более глубокое значение, чем кажется на первый взгляд.

Первый зал – это ряд опусов, посвященных Западной культуре. «Музейные вариации» перекликаются с «Барочным концертом» и «Готическим концертом», которые создают атмосферу салонной жизни в

понимании современного художника. Каждая картина Лыкова – это отдельная легенда или миф. Художник использовал интермедийную композицию, для которой характерны приемы цитирования известных, классических тем, мотивов, форм, элементов декора, фрагмента композиции одного художественного произведения в другом. Художник создает новое информационное поле, в котором возникает игра смыслов, ассоциаций, намеков и подтекстов.

Во втором зале были представлены работы Славянского цикла. Это триптих «Бронзовый Реликварий» и монументальная композиция «Притча о слепцах». Триптих «Бронзовый Реликварий» был задуман художником еще в 1987 году. Реликварий – вместилище для реликвий, характерное прежде всего для христианского культа. Известные с 3 в., они были особенно распространены в Западной Европе и в меньшей степени — в Византии и Древней Руси. Реликварии могли принимать самый различный вид: начиная с маленьких сосудиков и кончая крупными ларями. Они создавались из благородных металлов, слоновой кости, дерева, украшались драгоценными камнями, изображениями и орнаментами, исполненными в технике литья или резьбы.

Два варианта триптиха «Бронзовый Реликварий» представляют собой фигуративные композиции, выполненные в свойственной автору манере исполнения. Подобно метафизической среде картин С. Дали, пространство в первой версии триптиха Лыкова воспринимается опустошенным, лишенным жизненной энергетики. Во втором варианте художник наполнил пространство цветными орнаментами в виде крестов и куполов. Появление модулей (аналог – кусочки мозаичной смальты) в этой композиции создает эффект движения образов. По словам автора, модульное пространство «является энергетической христианской молитвой» [41]. Важно, что в начале своего творческого пути С.Лыков изучал русскую икону, занимался копированием икон, и это не могло не найти выход в его творчестве.

Композиция «Притча о слепцах» построенная по типу житийной иконы, в которой расположенное в центре изображение святого (средник) окружают небольшие клейма со сценами из его жизни ("житие"). В середине композиции Лыкова изображена Богоматерь по аналогии с иконой «Богоматерь Знамение» из пророческого чина. В отличие от иконы, где на груди у Марии изображен медальон с образом младенца Христа, на центральном месте показан хаотический водоворот из человеческих душ. На клеймах, окружающих центр композиции, изображены знакомые и друзья художника, лица которых соседствуют с ликами святых. В одном из кадров-клейм угадывается автопортрет Лыкова.

В житии важно прежде всего то, что ценил древнерусский автор и то, что ценит и современный православный человек: по своему назначению жития – это прежде всего хранилище и сокровищница тысячелетнего духовного опыта православного подвижничества, духовной культуры Православия, это описание путей достижения святости, это пример для подражания каждому христианину. Своей композицией автор хотел сказать, что «не все могут быть богословами, не все могут воспринимать высокие христианские истины на теоретическом уровне, но все могут и должны, согласно заповеди, по мере сил подражать святым, которые в своей жизни воплотили христианское учение, "перевели" евангельские заповеди из области учения в сферу практического или деятельного Христианства».

Мир Востока представлен в серии композиций «Метаморфозы». В своих работах С.Лыков сохранил национальное своеобразие искусства таких древних центров культуры, как Китай, Тибет, Япония, Индия и художественно-образное восприятие через призму религиозных и философских систем. В опусе «Метаморфозы» воплощен мир ирреальных персонажей, это словно эпизоды из снов, игра подсознания и сознания, в которой каждый образ ярок и самобытен.



Серия работ «Глубокое погружение» навеяна тайной метафизических пространств, в которых существуют свои персонажи и законы. Внутренний мир художника не только подвержен метаморфозам, но и способен к развитию. Искусство С.Лыкова – это всегда прорывы из бессознательного, плоды редкостного дара обретать сокровенное. Своим искусством, как словесным, так и визуальным, художник стремится преодолеть постмодернистские тенденции, воздействовать на эмоции зрителя, на его мгновенные подсознательные реакции.

### *Раздел 3*

## **ДИАЛОГИ ЭПОХ И КУЛЬТУР В ИНДИВИДУАЛЬНОМ МИФОТВОРЧЕСТВЕ СЕРГЕЯ ЛЫКОВА**

### **3.1. Проект «Недоверие к Караваджо» (2007)**

В марте 2007г. в Одесском музее западного и восточного искусства состоялась выставка С. Лыкова – проект «Недоверие к Караваджо». Художник представил пять картин, которые в той или иной степени «цитировали» композицию Караваджо «Взятие Христа под стражу» (1602), (рис. 2.2.2.) – одной из самых знаменитых картин музейного собрания. Выставка полотен современного одесского живописца располагалась непосредственно в зале, где экспонируется произведение великого реформатора живописи 16-17 вв. Таким образом, было создано единое смысловое поле, в котором подобно кадрам кинофильма разворачивалось действие на уровне текста, заложенного в живописных произведениях. Единое пространство совместило разные времена, культуры, мифы. С. Лыков объясняет, что суть проекта – это «не спор о догматах христианства, и не разрушение столь значимых для нашей культуры образов. Скорее, это диалог с Микеланджело Меризи да Караваджо. Диалог о природе человеческих мифов и о внутренней структуре мифов. То есть, это «недоверие» культурологическое, а не религиозное. <...> Моё «недоверие», скорее вопрос к Караваджо о совместимости мифа его личной жизни и христианского мифа» [21].

Еще на ранних этапах своего творчества, занимаясь копированием знаменитых мастеров разных эпох, С. Лыков с осторожностью относился к творчеству Караваджо. Он считал, что для того чтобы копировать его работы, живописцу нужен накопленный опыт, который и будет подсказкой для понимания творческого метода мастера. Сама личность Караваджо вызывала неоднозначное отношение. «Сомнительные знакомства, опасные связи,

личные обиды и жажда мести – его биография напоминает авантюрный роман. Микеланджело Меризи да Караваджо, возносимый на пьедестал славы восхищенными последователями и ненавидимый бездарными завистниками, на протяжении всей жизни упорно и неистово «вылепливал» свой имидж агрессивного, психически неуравновешенного человека и «проклятого художника» [16, с. 3]. Современников Караваджо пугало его отчаянная энергия, слишком смелые его творения, которые резко порывали с прошлым наследием живописи. Он был человеком не своего времени, а его новаторство просто вызывало недоверие. Хотя, по словам Ж. Базена, он всего лишь хотел «вернуть здоровую осязаемую телесность бесплотным фигурам маньеристов» [3, с. 28]. Биография Караваджо, его талант, его миф и его трактовка библейского мифа вызвали интерес С. Лыкова. В результате получился диалог двух столетий, XVI и XXI-го, которые так далеки по временным рамкам и так близки по содержанию и восприятию искусства.

Период XVI – XVII вв. был богат на противоречия и парадоксы. Это было время кардинальных перемен в мировоззрении людей. Нестабильная «картина мира» отражалась в произведениях искусства. Стремление отразить все многообразие, постоянное изменение зримой реальности приводило художников барокко к созданию динамичных композиций, в которых посредством «подвижной» формы выражалось значительное своим драматизмом содержание. В их произведениях воплощен пафос, рожденный сюжетами, в которых доминировали крайности человеческих чувств и эмоций, жизнь и смерть. Наше время тоже можно охарактеризовать выражением крайностей, но к ним добавляется ирония. Жизнь и смерть воспринимаются легко и играючи, как одна из очередных сцен сериала, которые являются ложной реальностью.

Сам миф об Иуде Искариоте имеет разные трактовки. В изображении данного сюжета три первых Евангелия рассказывают о том, как Иуда пришел к Христу и поцеловал его – знак следовавшим за ними воинам, что это

именно тот, который им надлежит взять под стражу, и как они затем это сделали. Иоанн о поцелуе ничего не говорит, но напротив, описывает, как Христос сам указал на себя воинам, сказав: «Это Я»; тогда они отступили назад и пали на землю [29, с. 450].

В изобразительном искусстве более распространенной является первая трактовка этого мифа. У истоков этой традиции стоит фреска Джотто «Поцелуй Иуды» (ок. 1305, Падуя, капелла дель Арена). Но, как заметил сам С. Лыков, Караваджо одевает своих героев в одежды своих современников, и переносит действия мифа в свое реальное время. Тема предательства была знакома Караваджо и в личной жизни, и сложно гадать сейчас какую роль он отводил себе. Проведя анализ этой темы, С. Лыков решает выразить свое видение: перенести героев в наше время и поразмышлять, что было дальше, после предательства Христа, отказавшись от канонической трактовки библейского мифа. Представленным на суд зрителей композициям художник сознательно отказался давать названия – делать смысловой акцент. Для зрителя живописные полотна С. Лыкова остались свободными смысловыми единицами. Обладая мифологическим мышлением и расширенным сознанием, автор затевает игру со зрителем, лишая последнего возможности узнать мнение самого художника. Автор присутствует, он мастер, но он не позволяет себе мешать созерцать и трактовать смысл его произведений. Зритель свободен, он может увидеть, прочувствовать, логически додумать, и каждый вариант трактовки будет иметь место и имеет право на жизнь.

С. Лыкову свойственно не следование природе, а субъективная «внутренняя идея» художественного образа, рождающаяся в душе художника. Это сближает его с «маньеристами», которые, культивируя представления об эфемерности мира и шаткости человеческой судьбы, находящейся во власти иррациональных сил, искажали заложенное в них гармоничное начало. Их творчество было проникнуто трагизмом и мистической экзальтацией. Вспоминая произведения Понтормо, Россо

Фьорентино, Беккафуми, Пармиджанино нельзя не заметить что, они отличаются острыми колористическими и светотеневыми диссонансами, усложнённостью и преувеличенной экспрессивностью поз и мотивов движения, удлинённостью пропорций фигур, виртуозным рисунком, где линия, очерчивающая объём, обретает самостоятельное значение.

Маньеристические тенденции в композициях одесского живописца проявляются в первую очередь в сознательной деформации пропорций и как следствие – необычно вытянутом формате. В «Композиции №1» (рис. 3.1.1) С. Лыков полностью сохраняет композиционную основу и основные образы картины Караваджо «Взятие Христа под стражу». Мы видим традиционную библейскую сцену: Иуда, целующий Христа, которого удерживают стражники. Но, чтобы не создавать буквальную копию, С. Лыков «растягивает» изображение по горизонтали. Такой прием придает сюжету еще большую эмоциональную насыщенность. Изображение перестает быть реалистичным, убедительным чувственно-конкретным и становится «не реальным». Все действие как бы отражается в стеклянном шаре, при повороте которого будет меняться и смысл происходящего. Зрительный эффект усиливает эмоциональный контакт с картиной. Формат изменяет восприятие времени в картине – увеличивается длительность. Предательство не кажется случайностью, это продуманный акт, деяние осмысленное и намеренное. Хотя в глазах Иуды читается раскаяние, и до поцелуя еще несколько секунд, но он понимает, что делает, и обратного пути нет. Это прием в живописи позволяет зрителю не только созерцать картину, но и быть активным участником событий. Формат композиций С. Лыкова, хотя и является обычной плоскостью холста, у современного человека может вызывать ассоциации с экраном жидкокристаллического телевизора, что усиливает динамику восприятия. Найденную «формулу» формата художник использует и в остальных композициях данного проекта.

В произведении Караваджо один из персонажей (в правом верхнем углу мужчина, держащий в руках фонарь) имеет автопортретные черты. Вслед за мастерами (например, Рафаэлем, Караваджо и др.), включающими себя в картинное пространство в роли свидетеля или участника сюжета, С. Лыков помещает свой автопортрет в композицию (вместо автопортрета Караваджо). Современный художник переносит себя в мифологическое время и пространство, лично переживая происходящее.

В «Композиции №2» (рис. 3.1.5) С. Лыков вводит новых героев, которые органично вписываются в сюжетную канву. На месте Иуды он изображает женщину-японку, а вместо стражника в железных доспехах – японского воина – самурая. Эти два образа относятся к культуре Востока, и кажется не возможным соединить их с образами европейской культуры. Художник, вдохновленный Востоком, соединяет не соединимое и провоцирует зрителя на новый миф. Как говорит С. Лыков: «Пережив предательство мужчины, Иисус должен познать предательство женщины» [38]. Появление двух новых образов придает сцене иной смысл. Женщина-японка, придав Христа, вдруг поняла, что она сделала. Ее рука не обнимает Иисуса, как это делал Иуда, а наоборот отводит руку стражника, указывая на пространство вне картины.

В «Композиции №3» (рис. 3.1.6) художник развивает свой авторский миф. На переднем плане показаны девушки-японки в национальных одеждах кимоно. Изображения красавиц, чаще гейш, – яп. бидзинга – было распространено в японской живописи и графике XVII – XIX вв. направления укиё-э (рис. 3.1.7 и 3.1.9). Этим изображениям была свойственна плоскостность трактовки формы, декоративность, графичность. Обращаясь к традиционным для японского искусства образам, С. Лыков решает их по законам западноевропейской живописи XVI в., реалистично, с учетом объемно-пластических характеристик. В центре композиции в глубине – образ Христа. Одна из девушек, стоящая спиной к зрителю, обращена к

Христу, другая – держит в руке маску театра Но, третья – смотрит на зрителя, как бы наблюдая за его реакцией. Девушка, пришедшая к Христу, снимает свои маски и передает их женщине стоящей рядом. Христос смотрит на маски своим всепрощающим взглядом. Маски одна за другой растворяются, как отражения в воде. В книге «Иконостас» П. Флоренский пишет, что, маска – это «личина» (полная противоположность лику), «нечто подобное лицу, похожее на лицо, выдающее себя за лицо и принимаемое за таковое, но пустое внутри как в смысле физической вещественности, так и в смысле метафизической субстанциональности. <...> По мере того, как грех овладевает личностью, – лицо перестает быть окном, откуда сияет свет Божий, и показывает все определеннее грязные пятна на своих стеклах, лицо отщепляется от личности, ее творческого начала, теряет жизнь и цепенеет маскою овладевшей страсти» [28, с. 32, 36]. В «Композиции №3» изображен обряд очищения. Только перед Богом человек может снять свои маски, и только Бог может понять, простить и очистить. Этот ритуал помогает человеку обрести себя заново, как бы давая второе рождение, прощая все грехи, позволяя ему стать на праведный путь.

На первом плане «Композиции №4» (рис. 3.1.10) изображен Христос, который протягивает руку, обращаясь к людям. В образной форме С. Лыков воплотил процесс передачи знаний. Женщины получают их в виде листов с детскими рисунками. Ребенок, в отличие от взрослого, обремененного жизненным опытом, воспринимает мир непосредственно. При этом он не ограничивается лишь визуальным восприятием, а на интуитивном уровне выражает архетипические модели. Три женщины-японки воспринимают информацию по-разному. Женщина на переднем плане смотрит на зрителя. Она прикрывает часть лица рукой и улыбается, как бы понимая, что все сокровенное оказывается просто, как детский рисунок. Женщина слева от нее указывает рукой на лежащий на столе ключ. Изображение ключа имеет давнюю символику. В Египте знак анх считался «ключом к вечной жизни»; в

христианской символике ключ трактуется как «ключ от Царства Небесного», который хранит Апостол Петр; в Евангелие от Луки дается предостережение от неверного использования учения: «Горе вам, законникам, что вы взяли ключ разумения» (Лк. 11:52) [6, с. 682]. Третья героиня картины С. Лыкова отвернулась от происходящего. Она находится в смятенном состоянии. В напряженных чертах лица проявляется внутренняя борьба, сомнения.

Действия живописных композиций одесского художника разыгрываются подобно сценам театральной постановки, в ограниченном пространстве и в непосредственной близости от зрителя. Так же как и в классическом театре, в произведениях С. Лыкова важную роль играют жесты персонажей, создающие дополнительные смысловые и композиционные акценты, а также усиливающие выразительность образов. Ощущению «театральности» действия в полотнах композиций №3 и №4 также способствует изображение развивающихся драпировок на заднем плане – своеобразных кулис, которые ограничивают пространство, делая его камерным, интимным.

Ярко-красный занавес в «Композиции №5» перестает быть просто атрибутом театра, но приобретает символическую значимость. Показанная на первом плане завеса служит границей реального мира зрителя и мифологического пространства картины. Подобный композиционный прием использовал Рафаэль в «Сикстинской Мадонне» (рис. 3.1.13) для видимого разграничения потустороннего – Небесного и посюстороннего – Земного мира. Главной героиней «Композиции №5» является маленькая японская девочка. По словам художника, она олицетворяет образ «Матери–Земли» [38]. Чистая, с открытым взглядом, с жестом поднятых рук, она напоминает иконографию «Богородицы Оранты». Женский образ композиции С. Лыкова становится проявлением архетипа матери. К.Г. Юнг раскрывает его суть: «С этим архетипом ассоциируются такие качества, как материнская забота и сочувствие; магическая власть женщины; мудрость и духовное возвышение,



превосходящее пределы разума; любой полезный инстинкт или порыв; все, что отличается добротой, заботливостью или поддержкой и способствует росту и плодородию. Мать – главенствующая фигура там, где происходит магическое превращение и воскрешение» [32, с. 218].

За девочкой простирается многомерное пространство стремительно уходящих вдаль дорог, галерей. С. Лыков создает эффект «кадра в кадре». Подобно богатырю из сказок, зритель оказывается у распутья. «Мать-земля» предлагает выбрать путь, по которому он будет двигаться дальше. Мотив галерей восточных храмов и венецианских палаццо встречается и в других произведениях художника (рис. 3.1.15, 3.1.16). Образ дороги – духовного пути человека – стал основой проекта С. Лыкова «Дороги, дороги, дороги...», ставшего составной частью и продолжением проекта «Недоверие к Караваджо».

### **3.2. Проект «Дороги» (2007)**

11 сентября 2007 года в галерее «Тритон» состоялась презентация персонального проекта С.Лыкова «Дороги». Этот проект является составной частью проекта «Недоверия к Караваджо». Как говорит автор, «это попытка осмысления разворачивания Мифа, как мистерии действия. Образ дорог – это как Путь в мифологическом смысле»

Путь – многозначный символ, распространенный во многих культурах, выступает как универсальный образ связи между двумя точками пространства. Путь — это прежде всего символ образа жизни и судьбы человека. Символический путь наделяется и пространственным, и временным измерением. Начало и конец пути отмечены изменением состояния: герой приобретает что-то новое либо восполняет утраченное.

У пути обычно две крайние точки, однако иногда он подразумевает возвращение в исходную точку. Неотъемлемыми атрибутами пути являются препятствия (требующие концентрации воли и духовных сил) и перепутья

(актуализирующие свободу выбора). Путь в этом смысле — это всегда путь к центру, к высшим ценностям, постижение вечного духа. В самом общем виде, существуют две разновидности пути — ведущий к центру шаг за шагом, постепенно, и приближающий к нему внезапно, в результате экстраординарных деяний. В качестве одной из разновидностей образа пути может рассматриваться лабиринт.

В картине «Небесные дворники» проявляющиеся в небе из облаков персонажи являются символами высших существ, помогающих людям очиститься духовно. Серия работ под единым названием «Апокалипсис» наглядно показывает дорогу ангела, свернувшего с пути. Здесь путь становится символом учения, закона. Наиболее основательную разработку образ пути нашел в китайских религиозно-философских системах. Древние пиктограммы, к которым восходит современный иероглиф Дао, изображают голову человека, находящегося в движении. Впоследствии отдельные детали пиктограммы изменились, однако смысл знака (человек в пути) сохранился. В старинном китайском словаре говорится, что Дао — это «дорога, по коей идут». Аналогичным образом учение Будды названо им «срединным путем» (между крайностями аскетизма и гедонизма); так Будда говорит: «Я узрел путь древних, старинный путь.., прошлого. Это и есть моя тропа». В Библии говорится о торном пути как пути соблазна и греха, тогда как к спасению ведет узкая тропа, усеянная терниями. Крестный путь Христа символизирует искупление. Образ пути развивается и в суфизме («тарикат» как «путь» верующего к полному единению с абсолютном через различные испытания).

В джайнизме вероучители именуется «тиртханкарами», «открывателями брода», то есть создателями переправы-пути. Во многих традициях существуют божества или духи, связанные с путями, дорогами, покровительствующие путниками. Они наделяются дополнительными функциями, связанными с символическими значениями образа пути. Таковы древнеиндийский бог Пушан, спаситель от ложных путей, знающий пути

истины и называемый избавителем; греческий бог Гермес, римский бог Меркурий.

Замысел проекта «Дороги» – «это попытка осознания и осмысления европейского и восточного мифов в их взаимодействии, попытка нащупать некую целостность между полюсами наших столь разных культур»

## ВЫВОДЫ

Изучение специфики постмодернистского мировосприятия показало, что для него характерно открытое, подвижное, неклассическое восприятие действительности, связанное с кризисом веры в рациональное устройство мира. Отсюда свойственный постмодернизму отказ от целостности, четко определенного центра, иерархии, плюрализм. Постмодернизм до сих пор находится в процессе развития и осмысления.

Постмодернизм сознательно отказывается от основных идей и идеалов Нового времени, от рационализма и возрождает многие средневековые традиции и положения, в частности, средневековую метафизику – дилемма номинализма и реализма. Поэтому постмодернизм можно назвать «новым средневековьем». Кроме того, именно в постмодернизме происходит ренессанс всех конфессий, религий.

Таким образом, постмодернизм, активно развивавшийся в странах западной Европы начиная со второй половины XX века, не возник естественным образом внутри культурного организма Украины. Черты постмодерного мировосприятия были привнесены художниками в украинское искусство посредством культурного диалога с мастерами западных стран.

Художественно стилистический анализ произведений С. Лыкова показал, что его творчество можно рассматривать в контексте искусства постмодернизма. Его живописным полотнам присущи такие стилистические особенности как сознательная ориентация на эклектичность, мозаичность, ироничность, игровой стиль, пародийное переосмысление традиций. В проекте «Недоверие к Караваджо» художник переосмысливает творческие находки мастера 16 века и вступает с ним в «диалог». Ироничное игровое начало проявляется в свободном привнесении в библейскую историю чужеродных ей образов и мотивов восточной культуры. Сам автор, раскрывая свою концепцию проекта, называет его «вольным переложением

симфонического европейского произведения для камерного японского ансамбля. Вопрос – почему японского? Ответ – а почему бы и не японского?» [21]. С. Лыков формулирует и записывает идеи своих проектов, давая ключ к их пониманию. Его творчество можно определить как концептуальное.

Характерная черта композиций С.Лыкова – акроматические образы – зашифрованное повествование, темы, образы, сюжеты, содержание которых не может быть истолковано однозначно. Акроматические образы используются в искусстве модернизма, картинах сюрреалистов и постмодернистов. Акроматические образы всегда скрывают в себе двойной смысл, намек, подтекст, более глубокое значение, чем кажется на первый взгляд.

Образы, созданные С. Лыковым, глубоко индивидуальны. Их смысл и значения трансформируются в контексте духовной жизни художника и начинают «жить» его настроениями, мечтами, стремлениями, желаниями. Само мироощущение художника-творца становится «точкой отчета» его самосознания. Создавая новые мифы и воплощая их в живописи, С. Лыков включает в свой индивидуальный мир все безграничное богатство мира внешнего, с которым он находится в постоянном диалоге.

Внутренний мир художника не только подвержен метаморфозам, но и способен к развитию. Искусство С.Лыкова – это прорывы из бессознательного, плоды редкостного дара обретать сокровенное. Изучив этапы творчества Лыкова можем наблюдать постепенную тенденцию отказа от деконструкции постмодернизма к созданию своеобразных устойчивых моделей мироздания. В искусстве художника прослеживается присущее after-постмодернизму стирание границ между текстом и реальностью. Своим искусством, как словесным, так и визуальным, художник стремится преодолеть постмодернистские тенденции, воздействовать на эмоции зрителя, на его подсознательные реакции.

## КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Дайте определение понятия «постмодернизм».
2. Какие исторические, социальные, научные процессы имели влияние на искусство XX века?
3. Охарактеризуйте новые качества искусства XX века по сравнению с предыдущими периодами, в частности XIX столетия.
4. В чем особенность направления постмодернизма?
5. В чем суть понятия «трансавангард»?
6. Философские концепции каких мыслителей стали теоретико-методологической основой постмодернизма?
7. В чем смысл теории «деконструкции»?
8. Охарактеризуйте основные признаки искусства постмодернизма.
9. Что понимается под «текстом» в постмодернизме?
10. Объясните смысл понятия «коллаж» применительно к постмодернизму.
11. В чем отличие идей постмодернизма от after-постмодернизма?
12. Какие знаковые выставки искусства постмодернизма проходили в Одессе и когда? Какие художники были участниками?
13. Какие факторы оказали влияние на формирование художественного языка С. Лыкова?
14. В чем проявилась стилистика постмодернизма в авторских проектах С. Лыкова?
15. Реминисценции каких эпох и стилей можно выявить в произведениях проектов С. Лыкова?

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андреева Е. Постмодернизм. – С.П.:Азбука-классика, 2007. – 485 с.
2. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь / Под общ. ред. А.М. Кантора – М.: Эллис Лак, 1997. – 736 с.
3. Базен Ж. Барокко и рококо. – М.: Слово, 2001. – 287 с.
4. Басанец Т.В. Одесса, Одесса // Пассаж. – 2000. – №1. – С. 20-23.
5. Власов В.Г., Лукина Н.Ю. Акроматические образы // Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм. Терминологический словарь. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – с .24-25.
6. Власов В.Г. Ключи // Власов В.Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 8 т. – СПб.: ЛИТА, 2001. – Т. 3. – С. 682.
7. Власов В.Г. Постмодерна искусство. Постмодернизм // Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 т. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – Т. VII. – С. 648 – 652.
8. Гройс Б. Поиск русской национальной идентичности // Вопросы философии. 1992. – № 9. – С. 52-60.
9. Гульельми А. Группа 63 // Называть вещи своими именами. — М.,1986. – 194 с.
10. Диденко В.Д. Духовная реальность и искусство: эстетика преобразования – М.: Беловодье, 2005. - 280 с.
11. Дикие тени любви. Д.Дульфан, С.Лыков, А.Ройтбурд. Буклет выставки. – К.: Центр современного искусства Сороса.
12. Ивина А.А. Философия: Энциклопедический словарь — М.: Гардарики, 2004.
13. Ильин И.П. Деконструктивизм // Постмодернизм. Словарь терминов. – М.: INTRADA, 2001. – С. 49-59.
14. Ильин И.П. Постмодернистская чувствительность // Постмодернизм. Словарь терминов. – М.: INTRADA, 2001. – С. 223-225.

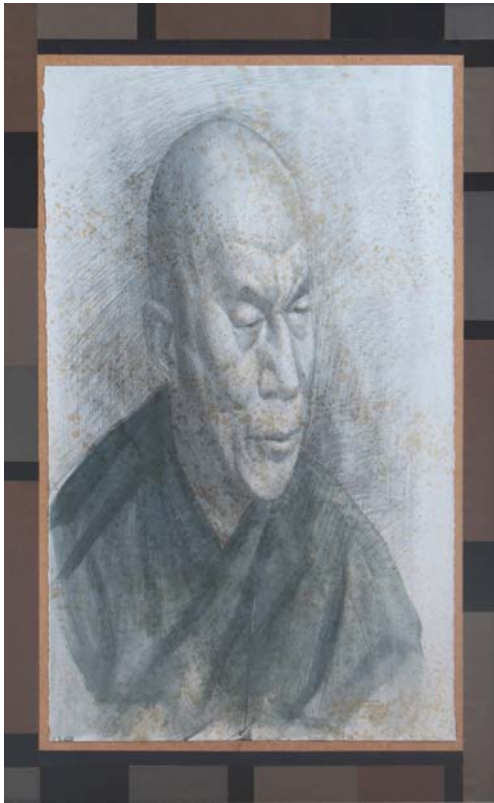
15. Ильин И.П. Постструктурализм // Постмодернизм. Словарь терминов. – М.: INTRADA, 2001. – С. 225-231.
16. Караваджо // Великие Художники. – 2003. – №65.
17. Кастанеда К. Путь воина как философско-практическая парадигма (I) // Карлос Кастанеда. Лекции и интервью. – М.: София, 2006.
18. Курицын В. Время множить приставки. К понятию постпостмодернизма // Октябрь, 1997. – №7.
19. Лыков С. Мифы и реальность // Ланжерон Холл. – №1. – Сентябрь, 1999. – С. 45-47.
20. Маньковская Н.Б. От модернизма к постпостмодернизму via постмодернизм // Коллаж. – М., 1998.
21. Недоверие к Караваджо. Проект Сергея Лыкова. Буклет Выставки. – Одесса, 2007.
22. Олива Акилле Бонито. Искусство на исходе второго тысячелетия / Пер. Г. Курьеровой, К. Чекалова. — М.: Художественный журнал, 2003. — 217 с.
23. Пригов Д. Без названия // Иск. кино, 1994. – №2.
24. Сауленко Л. Введение в культуру XX века. – О.: Астропринт, 2002. – 53 с.
25. Тарасенко О.А., Панькив А.С. Пламень печали, любовью зажженный Гегамян. – Одесса: Друк, 2001.
26. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М., 1993, с. 214
27. Уилсон Р. Психология эволюции. – М.: София, 1998.
28. Флоренский П. Иконостас. – М.: Аст, 2003. – 203 с.
29. Холл Д. Словарь Сюжетов и символов в искусстве. – М.: Крон-Пресс, 1999. – 655 с.
30. Чернышева Т.А. Фантастика и современное натурфилософское мифотворчество // Художественное творчество. Сборник. – Л., 1983, с. 58-76.



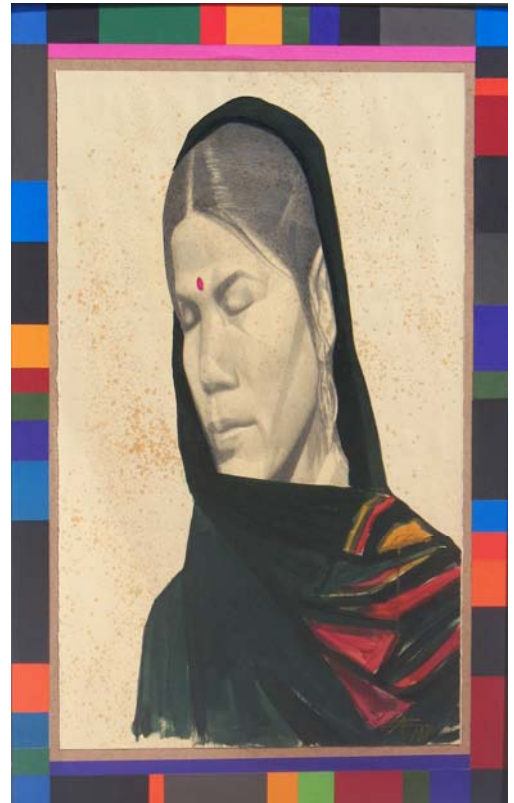
31. Эпштейн М. Прото- или конец постмодернизма // Знамя, 1996. – №3.
32. Юнг К. Душа и миф. Шесть архетипов. – М.: 2006. – 356 с.
33. Юнг К.Г. О психологии бессознательного. Очерки по аналитической психологии. — Мн.: Харвест, 2003. – 289 с.
34. Poirier R. The politics of self-parody. // Partisan rev. — N.Y., 1968. — Vol 35, № 3.
35. Hassan I. The dismemberment of Orpheus: Toward a postmodernist literature. — Urbana, 1971. — 297 p.
36. Jencks Ch. What is postmodernism? — L., 1986. — 123 p
37. Fiell, C. & P., Design of the 20th Century, Benedikt Taschen Verlag, Koln, 1999. – 360 с.
38. Беседа с С. Лыковым 4 января 2008 г.
39. Беседа с С. Лыковым 20 февраля 2008 г.
40. Беседа с С. Лыковым 26 апреля 2008 г.
41. Беседа с С. Лыковым 10 июня 2008 г.

## **ИЛЛЮСТРАТИВНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ**

Таблица 2.1. С. Лыков. Из цикла «Ловцы снов». (2007 – 2008)



2.1.1.



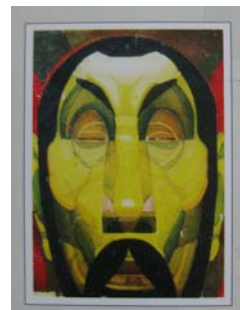
2.1.2.



2.1.3.



2.1.4.



2.1.5.



2.1.6.

2.1.1 – 2.1.3. С. Лыков. Из цикла «Ловцы снов». 2007 – 2008.

2.1.4. Мари-Жо Лафонтен. Прекрасная юность. 1990-е. Фотографии.

2.1.5. В.А. Гегамян. Рисунок головы.

2.1.6. Мериллин. Фото.



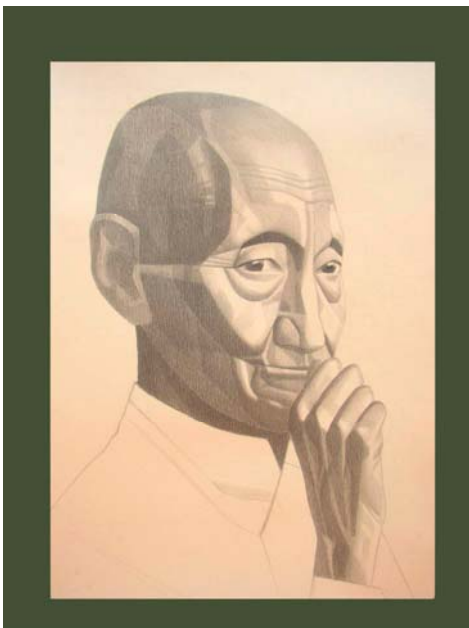
2.1.7.



2.1.8.



2.1.9.



2.1.10.



2.1.11.



2.1.12.

2.1.7. С. Лыков. Из цикла «Ловцы снов». 2007 – 2008.

2.1.8. В.А. Гегамян. Рисунок головы.

2.1.9. С. Лыков. Из цикла «Ловцы снов». 2007 – 2008.

2.1.10. С. Лыков. Из цикла «Ловцы снов». 2007 – 2008.

2.1.11. Герхард Рихтер. 48 портретов. 1972. Фрагмент. Фотография.

2.1.12. С. Лыков. Из цикла «Ловцы снов». 2007 – 2008.



2.2.1.



2.2.2.



2.2.3.



2.2.4.



2.2.5.

2.2.1. С. Лыков. Даная.

2.2.2. Тициан. Даная. Около 1554. Эрмитаж. Санкт-Петербург. Набор пазлов.

2.2.3. Структурный модуль - пазл.

2.2.4. С. Лыков. Дикие тени любви.

2.2.5. С. Лыков. Дикие тени любви.



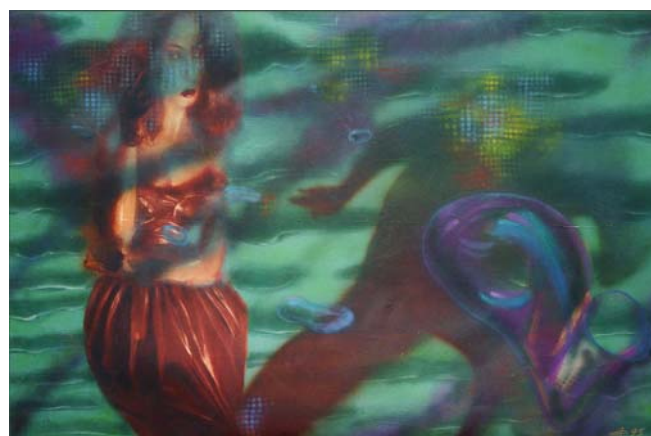
2.2.6.



2.2.7.

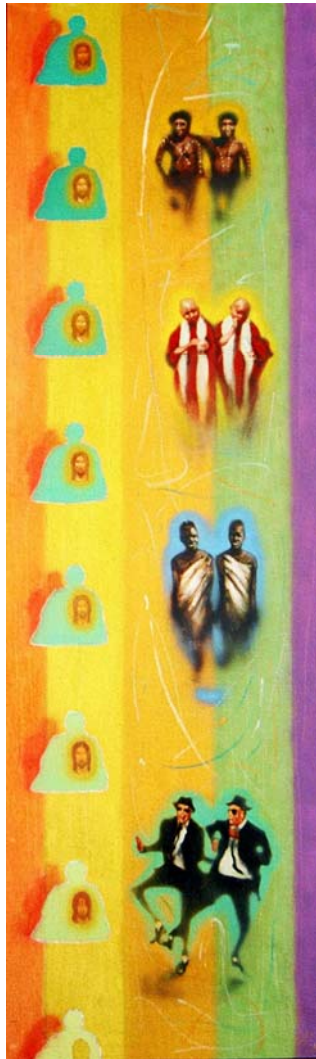


2.2.8.



2.2.9.

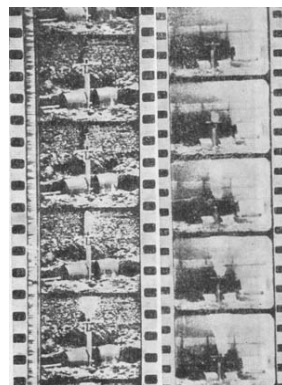
2.2.6 – 2.2.9. С. Лыков. Композиции проекта «Дикие тени любви».



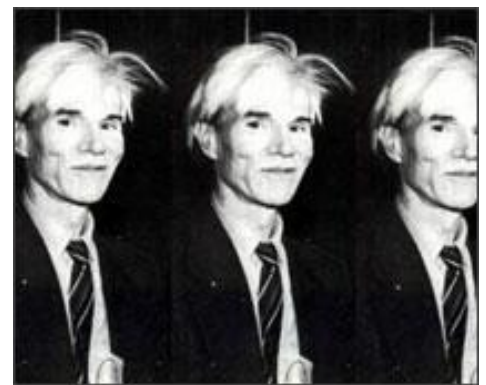
2.3.1.



2.3.2.



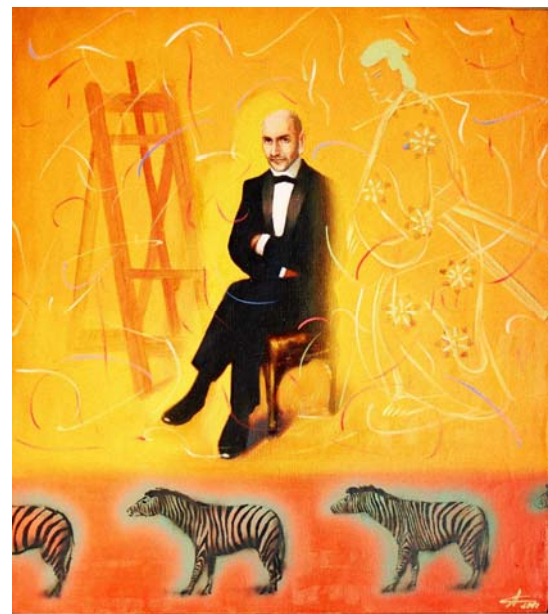
2.3.3.



2.3.4.



2.3.5.



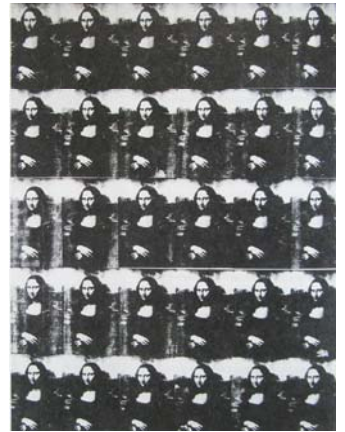
2.3.6.

- 2.3.1. С. Лыков. Проект «Всемирная история в картинках».  
2.3.2. С. Лыков. Проект «Всемирная история в картинках».  
2.3.3. Кадры киноленты. Позитив.  
2.3.4. Энди Уорхол. Автопортрет.  
2.3.5. В. Наумец. Анализ категории знаков. №2. 1981.  
2.3.6. С. Лыков. Проект «Всемирная история в картинках»

Таблица 2.3. Проект С. Лыкова «Всемирная история в картинках» (2002)



2.3.7.



2.3.8.



2.3.9.



2.3.10.



2.3.11.



2.3.12.

- 2.3.7. С. Лыков. Проект «Всемирная история в картинках».  
2.3.8. Энди Уорхол. Мона Лиза. (Тридцать лучше чем одна). 1963.  
2.3.9. Энди Уорхол. Шесть Мао Цзедунов. Фрагмент.  
2.3.10. С. Лыков. Проект «Всемирная история в картинках».  
2.3.11. Энди Уорхол. Диптих Мерилин. 1962.  
2.3.12. С. Лыков. Проект «Всемирная история в картинках».





2.4.1.



2.4.2.



2.4.3.



2.4.4.



2.4.5.



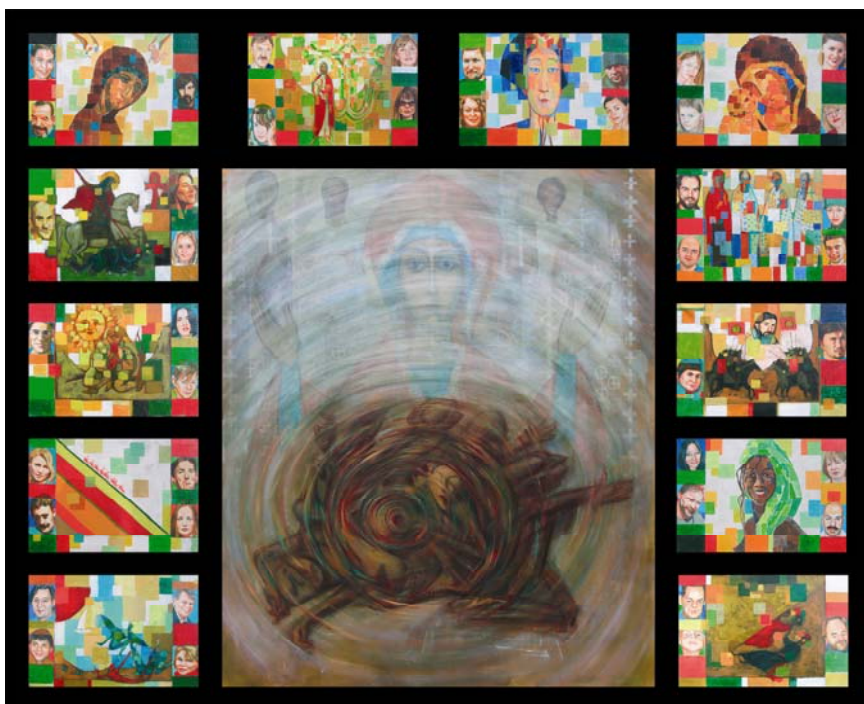
2.4.1. С. Лыков. Бронзовый реликварий. Вариант 1. 2006.

2.4.2. Благовещение. Арх. Гавриил. Мозаика собора Св. Софии в Киеве. 11 в.

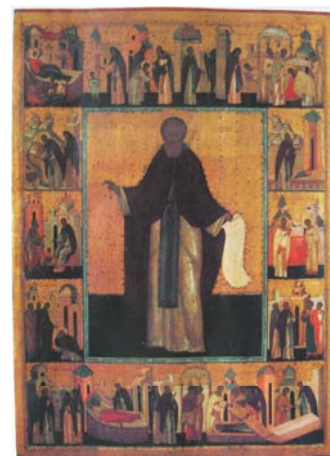
2.4.3. С.Дали. Градива, вновь обретающая антропоморфные руины. 1931. Холст, масло.

2.4.4. Битва Афины и гигантов. Античный рельеф. 2 в н.э.

2.4.5. С. Лыков. Бронзовый реликварий. Вариант 2. 2006.



2.4.6.



2.4.7.



2.4.9.



2.4.8.



2.4.10.

2.4.6. С.Лыков. Притча о слепцах.

2.4.7. Св. Сергей Радонежский с житием. Икона 16 в.

2.4.8. С.Лыков. Притча о слепцах. Фрагмент с автопортретом.

2.4.9. С.Лыков. Притча о слепцах. Фрагмент. Средняя часть.

2.4.10. Богоматерь Знамение из пророческого чина. Конец 15 - начало 16 в.



2.4.11.



2.4.12.

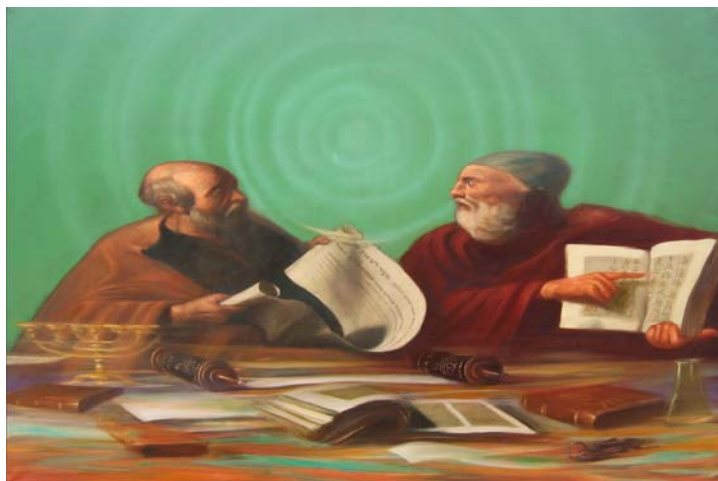


2.4.13.

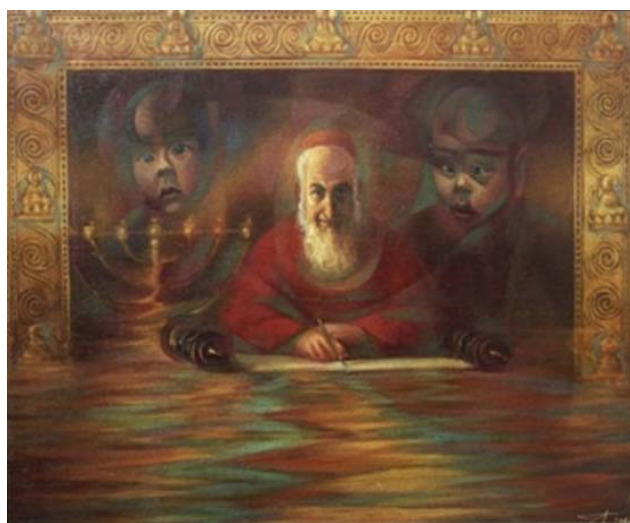


2.4.14.

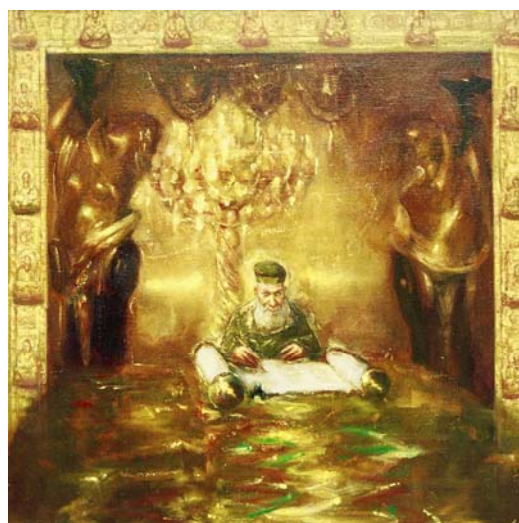
- 2.4.11. С. ЛЫКОВ. Музейные вариации.  
2.4.12. С. ЛЫКОВ. Элегия.  
2.4.13. С. ЛЫКОВ. Музейные вариации.  
2.4.14. С. ЛЫКОВ. Музейные вариации.



2.4.15.



2.4.16.



2.4.17.



2.4.18.

- 2.4.15. С. ЛЫКОВ. Петр и Павел.  
2.4.16. С. ЛЫКОВ. Переписчик Торы.  
2.4.17. С. ЛЫКОВ. Переписчик Торы.  
2.4.18. С. ЛЫКОВ. Отшельник.



2.4.19.



2.4.20.



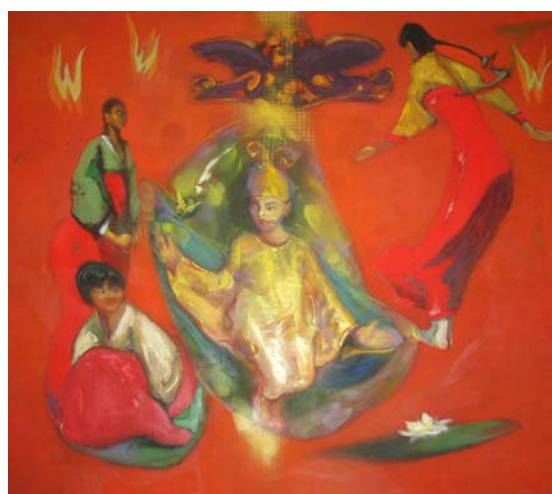
2.4.21.



2.4.22.



2.4.23.



2.4.24.

2.4.19. С. ЛЫКОВ. Флейтист.

2.4.20. С. ЛЫКОВ. Глубокое погружение.

2.4.21 – 2.4.22. С. ЛЫКОВ. Метаморфозы. Холст, масло.



3.1.1.



3.1.2.



3.1.3.



3.1.4.



3.1.5.

- 3.1.1. **С. Лыков.** Проект «Недоверие к Караваджо». Композиция №1. 2007. Холст, масло.  
3.1.2. **Микеланджело Меризи да Караваджо.** Взятие Христа под стражу. 1602. Одесский музей западного и восточного искусства.  
3.1.3. **Рафаэль.** Афинская школа. Фрагмент. 1509-1510. Фреска. Рим. Ватикан.  
3.1.4. **Ханс Хольбейн Младший.** Алтарь Страстей. Фрагмент. Ок. 1523. Дерево, темпера. Карлсруэ, Кунстхалле.  
3.1.5. **С. Лыков.** Проект «Недоверие к Караваджо». Композиция №2. 2007. Холст, масло.



3.1.6.



3.1.7.



3.1.8.



3.1.9.



3.1.10.

- 3.1.6. С. Лыков. Проект «Недоверие к Караваджо». Композиция №3. 2007. Холст, масло.  
3.1.7. Китагава Утамаро. Москитная сетка. 1798. Гравюра укиё-э.  
3.1.8. Традиционная маска театра Но.  
3.1.9. Китагава Утамаро. Гейша со свитком. Конец 18 в. Гравюра укиё-э.  
3.1.10. С. Лыков. Проект «Недоверие к Караваджо». Композиция №4. 2007. Холст, масло.



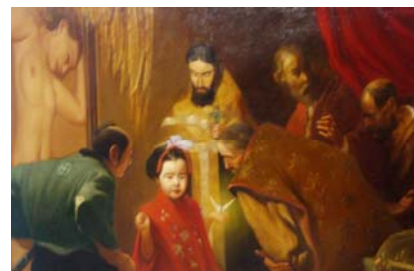
3.1.11.



3.1.12.



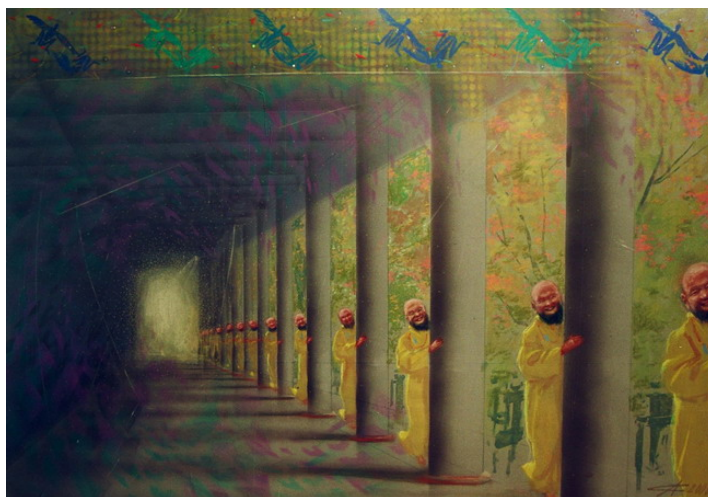
3.1.13.



3.1.14.



3.1.15.



3.1.16.

- 3.1.11. С. Лыков. Проект «Недоверие к Караваджо». Композиция №5. 2007. Холст, масло.  
3.1.12. С. Лыков. Маленькая гейша. Рисунок. Бумага, карандаш.  
3.1.13. Рафаэль. Сикстинская Мадонна. 1513 - 1514. Холст, масло. Дрезден, Картинная галерея.  
3.1.14. С. Лыков. Без названия.  
3.1.15. С. Лыков. Без названия.  
3.1.16. С. Лыков. Без названия.





3.2.1.



3.2.2.



3.2.3.



3.2.4.



3.2.5.

3.2.1. С. ЛЫКОВ. «Небесные дворники». Проект «Дороги».

3.2.2. С. ЛЫКОВ. «Небесные дворники». Проект «Дороги».

3.2.3. Дорога. Фото.

3.2.4. С. ЛЫКОВ. «Ходя». Проект «Дороги».

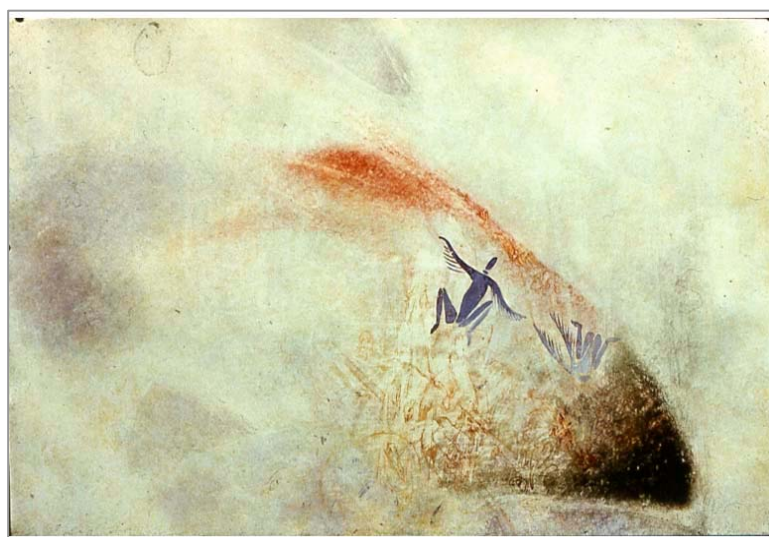
3.2.5. Скорость. Фото.



3.2.6.



3.2.7.



3.2.8.



3.2.9.



3.2.10.

3.2.6. С. ЛЫКОВ. Проект «Дороги».

3.2.7. Скорость. Фото.

3.2.8. С. ЛЫКОВ. «Апокалипсис1». Проект «Дороги».

3.2.9. С. ЛЫКОВ. «Апокалипсис2». Проект «Дороги».

3.2.10. С. ЛЫКОВ. «Апокалипсис3». Проект «Дороги».