

**ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ В ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ ДИСКУРСІ**

*Стаття присвячена аналізу художнього образу в естетичних, мистецтвознавчих концепціях та мистецьких практиках постмодернізму.*

**Ключові слова:** художній образ, модернізм, постмодернізм, деконструкція, творчість, симулякр.

Коли стратегія модернізму створювати нове була вичерпана, з'явилась нова стратегія, названа постмодернізмом. Вона довго визрівала в лоні класичного модернізму і авангарду. "Постмодерністи, – відзначає В. Седельник, – остаточно відкинули страх перед наслідуванням, несамостійністю, перед використанням вже відомого; оригінальності вони досягають витонченим комбінуванням. Намагаючись показати відносність того, що було до них, вони почали вдаватись до пародії, іронії, до поєднання просто непоєднуваного, а кричуще непоєднуваного..." [3, с. 61].

В. Арсланов, автор фундаментальної праці "Западное искусствознание XX века" пише: "Коли знайомишся з літературою про постмодернізм, то виникає враження, що розум XX ст. остаточно зазнав поразки" [1, с. 608].

Основні характеристики постмодернізму, на думку В. Арсланова, в різних його проявах такі: абсолютний релятивізм, нігілізм, заперечення істини як метафізичної хибної цінності. Всі ці риси в тій чи іншій мірі проявлялись в модернізмі і авангарді, але в постмодернізмі вони отримали гіпертрофований характер. Якщо порівняти дві точки зору на постмодернізм критиків та його апологетів, то по суті справи, вони характеризують постмодернізм так само як і ті, що заперечують його. Тільки там, де критики ставлять знак мінус, апологети, а також ті, що співчують йому, ставлять знак плюс. Постмодернізм на думку його апологетів повинен розхитати сучасний світ, який закостенів в догмах, а існування об'єктивної істини для всіх часів і народів, вважають вони, є нісенітницею, проявом тоталітарного типу особистості і мислення.

Якщо підсумувати сказане вище про постмодернізм, – відзначає В. Арсланов, – то критика його є справою нескладною: тотальний нігілізм і релятивізм в дійсності є його первородним гріхом. Принцип "піддавай все сумніву" отримує в постмодернізмі застиглість абсолютної догми. Такий парадокс постмодерністського мислення, який відмічають численні автори, що пишуть про нього. Як же відповідають на цю критику постмодерністи? Вони, здається, взагалі не помічають її. Або ж відповідають настільки складно, що читач просто потопас в словах "не здатний дібратись до суті. А, може бути, і суті – то ніякої нема?" [1, с. 610].

Гострі дискусії про постмодернізм ведуться сьогодні на предмет виявлення його філософсько-естетичних основ, його співвідношення з модернізмом, авангардом, неоавангардом, масовою культурою. Полеміка ведеться і навколо стилевих особливостей постмодернізму в різних

видах, з його свідомою орієнтацією на еkleктичність, мозаїчність, пародійне переосмислення традицій.

Постмодернізм як модний термін, нерідко тлумачиться есеїстськи – розпливчато, погрожуючи перетворитись в нову догму.

Цей термін з'являється в період Першої світової війни в роботі Р. Панвіца "Криза європейської культури" (1914). В 1934 р. в своїй книзі "Антологія іспанської і латиноамериканської поезії" літературознавець Ф. де Оніс застосовує його для визначення реакції на модернізм. Однак в естетиці цей термін не приживається. В 1947 році А. Тойнбі в книзі "Вивчення історії" надає йому культурологічного змісту: постмодернізм символізує кінець західного панування в релігії і культурі. Американський теолог Х. Кокс в своїх роботах початку 70-х років, присвячених проблемам релігії в Латинській Америці, широко користується поняттям "постмодерністська теологія". Однак популярність термін "постмодернізм" здобув дякуючи Ч. Дженксу в 1975 р. В книзі "Мова архітектури постмодернізму" [5] він відмічав, що хоч саме це слово і застосовувалось в американській літературній критиці 60–70-х років для означення ультра-модерністських літературних експериментів, автор надає йому принципово іншого змісту. Постмодернізм означав відхід від екстремізму і нігілізму неоавангарду, часткове повернення до традицій, акцент на комунікативну роль архітектури. Обґрунтовуючи свій антираціоналізм, атифункціоналізм і антиконструктивізм стосовно архітектури, Ч. Дженкс наполягав на приматі в ній створення естетизованого артефакту.

Виникнувши як художнє явище в США, спочатку в візуальних видах мистецтва – архітектурі, скульптурі, живопису, а також дизайні, відеокліпах, – постмодернізм стрімко поширився на літературу і музику.

В наш час існує ряд взаємодоповнюючих концепцій постмодернізму як феномену культури. Х. Кюнг пропонує використовувати термін "постмодернізм" не стільки в літературознавчому або мистецтвознавчому, як у всесвітньо-історичному плані [6, с. 10]. Він бачить в ньому евристичне поняття, попередній шифр, проблемно-структуруючий пошуковий термін, який застосовується для аналізу явищ, що відрізняє нашу епоху від епохи модернізму. Специфікою модернізму, що ототожнюється з європейським Новим часом, Кюнг вважає виникнення в XVII столітті нової віри – віри в розум і прогрес, які привели до панування чотирьох домінуючих сил – природознавства, техніки, індустрії і демократії.

Надлом системи модернізму, який торкнувся основ всіх його цінностей, він пов'язує з руйнуванням європоцентристської картини світу в епоху Першої світової війни. Поворот від модернізму до постмодернізму пов'язується з епохальною зміною парадигм, всесвітньо-історичними індикаторами яких є заміна модерністського європоцентризму постмодерністським глобальним поліцентризмом, поява постколоніальної, постіндустріальної моделі світу.

Суттєві трансформації в контексті постіндустріальної культури переживає і мистецтво. Все більшого значення набувають комп'ютерні методи виробництва артефактів, які найбільш яскраво свідчать про те, що

"просунуте" мистецтво прагне не наслідувати життя, а бути ним, формуючи ігровий, альтернативний тип особистості. Постіндустріальна культура в цілому орієнтована на світ уяви, сновидінь, підсвідомого як найбільш відповідного хаотичності, абсурду, ефемерності постмодерністської картини світу. З такою орієнтацією пов'язане і визначення переходу від модерністської свідомості до постмодерністської.

В культурологічному аспекті постмодернізм постає перш за все як поняття, що дозволяє виділити новий період в розвитку культури. Ф. Джеймсон пов'язує його виникнення з потребами відображення в культурі нових форм суспільного життя і економічного порядку – суспільства споживання, театралізованої політики, мас-медіа і інформатики. На його думку більшість видів постмодернізму виникають як специфічна реакція по відношенню до форм високого модерну, по відношенню до того чи іншого пануючого типу високого модернізму, який завоював університети, музеї, художні галереї, художні фонди. Це означає, що повинно було з'явитися стільки ж різних форм постмодерну, скільки і відповідних форм високого модерну, так як перші на початковій стадії являли собою локальні і специфічні протидії цим моделям. Очевидно, що останнє ніскільки не полегшує завдання описати постмодернізм як ціннісний феномен, так як єдність цього нового імпульсу дана не в ньому самому, а саме в тих типах модернізму, місце яких він намагається зайняти [4].

Представники точних наук трактують постмодернізм як стиль постнекласичного наукового мислення. Психологи вбачають в ньому симптом панічного стану суспільства, есхатологічної туги індивіда. Мистецтвознавці розглядають постмодернізм як новий художній стиль, який відрізняється від неоавангарду поверненням до краси як до реальності, оповідності, сюжету, мелодії, гармонії (італійський трансавангард і пієрманьєризм, французька вільна фігуративність, німецький новий експресіонізм, американський "поганий живопис"). В основному дискусії про постмодернізм стосуються двох проблем: співвідношення постмодернізму і модернізму і специфіки постмодерністської естетики та мистецтва.

Чи є постмодернізм однією з форм модернізму, чи це принципово нова естетична і художня система яка концептуально відрізняється від модернізму? Обидві точки зору мають своїх прихильників, які полемізують між собою. Одні дослідники вважали, що постмодерністська настанова на відмову від раціоналістичних проєктів Відродження та Просвітництва виникла не після модерну, а разом з ним і тому не зовсім вірно вибудовувати хронологічний ланцюжок: "модерн-постмодерн". У Ж. Ліотара, наприклад, постмодерн не є антитезою модерна, він входить в модерн, являє собою частину модерна. Тому постмодернізм це не кінець модернізму, не нова епоха, а модернізм у стадії чергового оновлення. Модернізм продовжує ґрунтовно розвиватись разом з своїм постмодернізмом. Причому, постмодернізм має свої античні, середньовічні, новочасові та інші платформи. На відміну від модернізму, в постмодернізмі новим є домінуючий плюралізм. Ж. Ліотар, у відповідності з цим, сформулював відношення постмодернізму до модернізму так, що постмодернізм визначає своє по-

ложення не після модернізму, а в опозиції до нього. Постмодернізм вже існує в модерні, – тільки приховано [7, с. 146].

Інше тлумачення модернізму Ю. Хабермаса: постмодернізм направлений проти проекту модернізму як проекту Просвітництва, тобто проти започаткованого і сформованого у XVIII віці модернізму. В своїй статті "Модерн – незавершений проект" Ю. Хабермас говорить про те, що проект модернізму полягає в тому, щоб неухильно розвивати об'єктивуючі науки, універсалістські основи моралі і права, автономне мистецтво з збереженням їх свавільної природи, але одночасно і в тому, щоб звільняти накопичені таким чином когнітивні потенції з їх вищих езотеричних форм і використовувати їх для практики, тобто для розумної організації життєвих умов" [8, с. 33].

Прихильники зближення модернізму і постмодернізму бачать в останньому або свідоцтво виснаження і провалу модерністського проекту, або, навпаки, доказ зрілості модернізму, його самоствердження в постмодерні. Їх опоненти висувують концепцію відділення постмодернізму від модернізму на підставі його зближення з масовою культурою, що і дозволяє їм досліджувати відмінні ознаки культури постмодернізму. Існує, розуміється, і ряд компромісних варіантів, які розглядають постмодернізм як теорію і художню практику культурного "переходу", "проміжку". Багатообразні концепції постмодернізму як злету або падіння модернізму конкурують з уявленнями про постмодернізм як естетику перехідного періоду, що готує заміну втомлених художніх форм на нові, як це не раз вже відбувалось в історії культури. Під таким кутом зору постмодернізм – не наступник і не ворог модернізму, а компенсація кінця новаторських утопій, естетика постреволуційного примирення.

Думка про те, що постмодернізм міцно стоїть на якорі модернізму, його автономне плавання ще не почалось, пов'язане з концепцією стабільності естетичного суб'єкта, що не змінюється під впливом зростаючих інформаційних і комунікативних потоків. Поняттю постмодернізму протиставляється інше – "постмодерн". Однак ототожнення модернізму і постмодернізму – скоріше виключення. Більш поширеною є думка про нееквівалентність цих понять, яка затруднює їх порівняння, вважає Н. Маньковська. "Якщо поняття модернізму (modernité) як сучасності, що наслідує протидії Просвітництва і Романтизму ширші, ніж модерністське мистецтво (art moderne), то постмодернізм сприймається як амбівалентний термін, який означає як продовження, так і подолання модернізму. В цьому зв'язку розрізняються терміни постмодерн (post-moderne) – ревізія філософських основ модернізму, постмодернізм (postmodernisme) – перегляд мистецтва модернізму, постмодерність (postmodernité) – захід героїчного початку в сучасному житті" [7, с. 143–144].

Трактовка постмодернізму як регресу модернізму заснована на констатації ерозії тих високих естетичних ідеалів і філософських цінностей, котрі пов'язувались з іменем Хайдеггера, Фрейда, Сартра, Камю і інших корифеїв модернізму. Замінивши ієрархію цінностей їх реконструкцією, відмовившись від змістожиттєвих відповідей на філософські, естетичні,

політичні питання, але зберігаючи деякі формальні модерністські прийоми, постмодернізм опинився, на думку його критиків, паразитарним, зіпсованим модернізмом. Відмова від високих цілей, ідеї прогресу виразилась в оповідному стилі, "розколотому" пародією, парадоксом, гіперболою. Втрата цілісності і ідентичності в інтертекстуальній постмодерністській ситуації сприймається як свідчення "астенічного синдрому" естетики модернізму, чий фундаментальні постулати перетворюються в елементи лінгвістичної гри. Якщо ідеалом модернізму була свобода самовираження художника, а контркультури – свобода від культурних норм, розчинення мистецтва в житті, креативність будь-якого індивіда, то суб'єкт постмодернізму, переконаний в неперозорості і хаотичності оточуючого його технізованого світу, надає переваги можливості маніпуляції чужими художніми кодами над індивідуальною свободою.

Естетичний підхід до концептуального усвідомлення постмодернізму відрізняється вбачанням в ньому ознак метисної параестетики, своєрідної мутації модернізму, що замінила модерністську форму, намір, проєкт, ієрархію постмодерністською антиформою, грою, випадковістю, анархією. Його характерними рисами є реконструкція естетичного суб'єкта; перетворення естетичного об'єкта в пусту оболонку шляхом імітації контрастних художніх стилів (стильового синкретизму), домінуючим серед яких є гіперреалізм; інтертекстуальність, мовна гра, цитатність як метод художньої творчості; невизначеність, культ неясностей, помилок, пропусків; фрагментарність і принцип монтажу; іронізм, пародійність, деканонізація традиційних естетичних цінностей, аксіологічний плюралізм; тілесність, поверхнево-чуттєве відношення до світу, гедонізм, який витісняє категорію трагічного з естетичної сфери; естетизація потворного; зміщення жанрів, високого і нікчемного, високої і масової культури; театралізація сучасної культури; репродуктивність, серійність і ретрансляційність, орієнтовані на масову культуру, споживацьку естетику, новітні технологічні засоби масових комунікацій [7, с. 140–141].

Таким чином, взаємозв'язки між філософським і художнім постмодернізмом з його еkleктизмом, пародійністю, імітаторством, стилізацією є досить складними і опосередкованими.

Сучасна фаза розвитку постмодернізму і постмодерністського мистецтва, яка почалась в кінці 70-х років, асоціюється з часом його зрілості. Теоретичний лідер цього періоду – Ж. Дерріда.

Для естетичної концепції Ж. Дерріди особливе значення мала рефлексія ідей Ф. Ніцше, Ж. Хайдеггера, З. Фрейда, Е. Гуссерля. Його висхідним посиланням стала теза про вичерпність філософії і розуму в класичних формах, заснованих на розумінні буття як присутності. Засобом подолання кризової ситуації в філософії він вважає запропонований ним метод деконструкції.

Деконструкція тут означає підготовку до виникнення нової естетики: "Деконструкція не являється симптомом нілігізму, модернізму і постмодернізму. В процесі деконструкції ніби повторюється шлях будівництва і руйнування Вавілонської вежі, чий результат – нове розлучення з уні-

версальною художньою мовою, зміщення мов, жанрів, стилів літератури, архітектури, живопису, театру, кінематографу, руйнування меж між ними. І якщо можна говорити про систему деконструкції в естетиці, то нею стане принципова асистематичність, незавершеність, відкритість конструкції, множинність мов, що народжує міф про міф, метафору метафори, оповідання про оповідання, переклад перекладу.

В цьому зв'язку Дерріда пропонує одне з можливих визначень естетики постмодернізму як естетики "непредставимого, непредставленого" [9, р. 139]. Її центральним елементом стає ритм.

Ритмічна деконструкція поширюється Дерріда на всі види постмодерністського мистецтва.

Найбільш чітких форм деконструктивізм Дерріда набуває при аналізі ним постмодерністської архітектури. Її результатом є не хаос руйнування, а безмежність нової архітектурної мови – "іншої", асемантичної, божевільної в своїй неміцності, яка заперечує традиційні для опозиції горизонталь – вертикаль, природа – культура, форма – зміст, житлове – нежитлове. Якщо традиційна архітектура – це референційний простір мімесису, то постмодерністська архітектура – "майбутній нерозбірливий проект", невідома школа, невизначений стиль, безлюдний простір, винахід нових парадигм... Деконструювати артефакт, названий "архітектурою", означає мислити його як артефакт безлюдної техніки" [9, р. 510, 513].

Архітектура – це просторовий лист, аркуш в структуру якого входить подійний вимір, що має власну драматургію, хореографію, естетику кадра, нарративність, серійність. Специфіка постмодерністської архітектури полягає у втраті нею своєї автономності, зрещуванні з іншими типами художнього листа – кінематографічним, фотографічним, хореографічним, літографічним. Зрещування може здійснюватися в формі трансфера, перекладу, транскрипції, прививки, гібриду. В результаті такого складного нарративного монтажу виникає трансархітектура події, зверненої до іншого, думка від споглядального естетизму і користування.

Постмодерністська архітектура – це єдність деконструкції і реконструкції, "право на роз'єднання в просторі об'єднання" [9, р. 489]. Деконструкціоністські процедури дестабілізації, роз'єднання, розчленування, розривання створюють передумови для об'єднання відмінностей, але не в рамках нової архітектонічної системи, а в просторі "іншої архітектури". Її відмінність не в формі, системі або кінцевому змісті. "Архітектура іншого" – це подія, твір, артефакт, пам'ятник, що сприймаються не як мистецтво, а як природне середовище проживання, "архітектура архітектури".

Матеріальна і духовна міцність традиційної архітектури перетворює її, на думку Дерріди, в останню фортецю метафізики. Вона підкоряється систером аксіоматичним інваріантам, які визначаються ззовні в якості сиволічних функцій архітектури: служити житлом; матеріалізувати соціальну ієрархію; матеріалізувати теологію – політичної, економічної, релігійної, утилітарної функцій; відповідати статусу витонченого мистецтва своєю цілісністю, порядком, красою, гармонією. Ці інваріанти, які відповідають принципам класичної західної культури в цілому, підляга-

ють не руйнуванню, але переоцінці, що призводить до дистанціювання від них, їх поступової ерозії. Результатом такого зсуву буде нульовий градус архітектурного листа, що характеризується не жорсткістю, некорисністю, беззмістовністю, нігілістичною деструкцією, а пробудженням естетичної енергії мета-архітектури, здобуттям нею нового дихання.

Прикладом постмодерністської архітектури Дерріда вважає творчість Б. Чюмі, який здійснив у Парижі свій проект "Безумства". В основі проекту – точки-магніти, які об'єднують фрагменти розколотої паркової системи – атракціони, ігри, екологічні артефакти. Переривчасті червоні цятки, націлені на зв'язування енергії безумства і її семантичну перезарядку. В цьому експерименті Дерріда вбачає єдність деструкції і реконструкції: руйнування традицій французького парко-садового мистецтва приводить не до хаосу анархії або новому порядку, а до естетичного зсуву, що породжує синтез задоволення і культурного, ігрового, педагогічного, наукового, філософського застосування.

Показовий досвід практичного здійснення деяких мотивів Дерріда в архітектурі. Разом з архітектором П. Ейзенманом Дерріда створив проект "Хоральний твір", який вміщує в себе літературний і архітектурний дискурс. При цьому Дерріда виступив в якості дизайнера, а його співавтор – як літератор. В результаті виник зразок багатозарової, багатомовної "архітектури – поліглота" – псевдосад без рослин, де поєднуються тверде і рідке, вода і каміння. "Словесний дизайн" включає в себе хореографію, музику, спів, ритмічні експерименти. Виступ хору вбачається як архітектурна подія; з посиланням на "Собор Паризької Богоматері" В. Гюго, книга прирівнюється до храму, руйнується ієрархія зовнішнього і внутрішнього, активного і пасивного, видимого і невидимого, тимчасового і просторового. Суб'єкт творчості розсіюється, і перформанс в цілому наділяється неантропоцентричним, постгуманістичним змістом.

Теоретичний висновок Дерріда з такого роду експериментів полягає в широкому, вільному розумінні естетики, яка давно прорвала оболонку своєї античної назви – каліграфії, калістики. Такій реінтерпретації і сприяє деконструкція, яка розхитує найбільш міцні елементи класичної естетики. Архітектура в широкому сенсі уподібнюється логосу: деконструкція "логоцентричної філософії архітектури" в дусі нового раціоналізму означає включення інноваційного потенціалу метафоризму, уяви, підсвідомого в тканину наукової творчості в цілому.

Однією з відмінних властивостей постмодернізму в порівнянні з модернізмом полягає в тому, що іронія, висловлювання в квадраті дозволяє брати участь в мета-мовній грі і тим, хто її не розуміє, сприймаючи цілком серйозно. Постмодерністські іронічні колажі можуть бути сприйнятні широким загалом глядачів як казки, перекази снів. В ідеалі постмодернізм опиняється над сутичкою реалізму з ірреалізмом, формалізмом з "змістонізмом", зносячи стіну, що відділяє мистецтво від розваги.

Особливої уваги в контексті естетики постмодернізму заслуговує симулякр як одне з його ключових понять. Терміном "симулякр" Ж. Бодрійяр починає оперувати в 1980-му році. Саме в цей період відкривається

ся постмодерністський етап в його творчості. Однак його більш ранні праці багато в чому підготували перехід на постмодерністські позиції. Вони були присвячені свого роду соціологічному психоаналізу світу речей та суспільству споживання, не відчужені від семіології, структуралізму і неомарксизму (великий вплив на Бодрійяра здійснили погляди Ф. де Соссюра, Р. Барта, Г. Лукача, Г. Маркузе, А. Лефевра). В дусі ліворадикального протесту Бодрійяр критикує естетику суспільства споживання, чітко підмічає втому від надлишковості – як в споживанні, так і в виробництві речей-об'єктів, що домінують над суб'єктом.

Симулякр – свого роду виправдання, що свідчить про недостатність, дефіцит "натури" та культури. Він начебто повторює в згорнутому вигляді перехід: природний світ замінюється його штучною подобою, вторинною природою. Симулякри ж сприймаються як об'єкти третьої природи. Таким чином споживання випереджає виробництво, гроші заміщуються кредитом – симулякром власності. Речі стають все більше крихкими, ефемерними, ілюзорними, їхні покоління замінюються швидше, ніж покоління людей. Вони наслідують не стільки флору чи фауну, як це було раніше, скільки повітря чи воду (крило автомобіля або літака – як фантазм швидкості, міф польоту), форма набуває дедалі більшої алегоричності. Втрачається принцип реальності речей, його замінюють фетиш, сон, проект (хеппенінг, саморуйнівне та концептуальне мистецтво). Нарцисизм середовища речей повстає симулякром втраченої сили і реклама як симуляція спокуси, любовної гри – еротизує побут: "Все – спокуси, і нема нічого, крім спокуси" [2, с. 65]. І якщо людина вкладає в річ те, чого їй не вистачає – знаки фрустрації – свідчать про зростання людської недостатності. А оскільки нема обмежень насиченням знаками, культура поступово підмінюється ідеєю культури, її симулякром, знаковою прірвою.

Симулякр подібний до макіяжу, що перетворює реальні риси обличчя в штучний естетичний код, модель. Перекомбінуючи традиційні естетичні коди по принципу реклами, що конструює об'єкти як міфологізовані новинки, симулякри провокують дизайнізацію мистецтва, виводячи на передній план його вторинні функції, пов'язані із створенням певного речового середовища, культурної аури. Перехідною ланкою між реальним об'єктом та симулякром є кіч – як збіднене змістовністю кліше, стереотип, псевдоріч. Отже, якщо основою класичного мистецтва слугує єдність речі – образ, то в масовій культурі із псевдоречей виростає кіч, в постмодернізмі – симулякр. Символічна функція об'єкту в традиційному мистецтві замінилась автономізацією та розпадом в авангарді (кубізм, абстракціонізм), пародійним воскресінням в дадаїзмі та сюрреалізмі, зовнішньою реабілітацією в мистецтві нової реальності і, нарешті, перетворенням у постмодерністський симулякр – "речообраз в зеніті". Якщо реалізм – це "правда про правду", а сюрреалізм – "неправда про правду", то постмодернізм – "правда про неправду", що означає кінець художньої образності.

Аналіз мистецтва, здійснений Ж. Бодрійяром, дає відповідь на питання чи все, що твориться сьогодні як мистецтво є ним насправді і чи термін "мистецтво" може бути приміненний до всіх явищ художньої куль-



тури. Оперуючи таким поняттям ми свідомо чи несвідомо ставимо знак рівності між класичним мистецтвом і явищами сучасної культури, далекими від мистецтва. Організатори виставок, ділери від мистецтва, мистецтвознавці повинні брати до уваги цей факт і називати все своїми іменами, наприклад, виставка авангарду, концептуалізму, гіперреалізму, абстракціонізму і т. д. Різномісна креативна діяльність має право на життя, але публіка також має право знати, на що вона може розраховувати, відвідавши такі виставки.

1. *Арсланов В. Г.* Западное искусствознание XX века / Виктор Григорьевич Арсланов. – М. : Традиция, 2005. – 864 с. 2. *Бодрийяр Ж.* Фрагмент из книги "О соблазне" / Жан Бодрийяр // Иностранная литература. – 1994. – № 1. – 59–66. 3. *Германия XX век.* Модернизм. Авангард. Постмодернизм / [Седельник В. Д., Топер П. М. [и др.]; под ред. В. Ф. Колязина. – М. : РОССПЭН, 2008. – 607 с. 4. *Джеймисон Ф.* Постмодернизм и общество потребления [Электронный ресурс] / Фредрик Джеймисон. – (Библиотека Якова Кротова) // Ист. : Интернет-журнал "Логос". – Режим доступа : [http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000\\_4/10.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm). 5. *Дженкс Ч.* Язык архитектуры постмодернизма / Чарльз Дженкс; [пер. с англ. А. В. Рябушина, М. В. Уваровой; под ред. А. В. Рябушина, В. Л. Хайта]. – М. : Стройиздат, 1985. – 138 с. 6. *Кюнн Г.* Религия на переломе эпох. Тринадцать тезисов / Ганс Кюнн // Иностранная литература, 1990. – № 11. – С. 223–229. 7. *Маньковская Н. Б.* Эстетика постмодернизма / Надежда Борисовна Маньковская. – СПб. : "Алетейя", 2000. – 347 с. 8. *Хабермас Ю.* Модерн – незавершенный проект / Юрген Хабермас // Вопросы философии, 1992. – № 4. – С. 40–53. 9. *Derrida J.* Psychée. Intention de l'autre. – Р., 1987. – Р. 33, 35.

**Надійшла до редколегії 17.02.14**

**Р. М. Русин**

### **ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ В ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ ДИСКУРСЕ**

*Статья посвящена анализу художественного образа в эстетических, искусствоведческих концепциях и произведениях искусства постмодернизма.*

**Ключевые слова:** художественный образ, модернизм, постмодернизм, деконструкция, творчество, симулякр.

**R. M. Rusin**

### **ARTISTIC IMAGE IN POSTMODERN DISCOURSE**

*This article analyzes an "artistic image" in aesthetics and art criticism theories and postmodern works of art.*

**Keywords:** artistic image, modernism, postmodernism, deconstruction, art, simulacrum.