

Стовпець Олександр Васильович – кандидат філософських наук, доцент Одеського національного морського університету, докторант кафедри філософії, соціології та менеджменту соціокультурної діяльності Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

УДК 130.2 + 347.211 (316.74) : 7.011 + 7.03

ПОСТМОДЕРНІ ТЕНДЕНЦІЇ У РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ ДОСЛІДЖЕННЯ ІНСТИТУТУ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ ВЛАСНОСТІ

У статті проаналізовано характерні зміни останніх десятиліть у специфіці розвитку творчості (на прикладі образотворчого мистецтва). Здійснений аналіз дозволяє нам констатувати розвиток постмодерних тенденцій у сучасному мистецтві, серед яких визначальними є істотне збільшення розмаїття (форм, поєднань, версій, виглядів, сценаріїв, жанрів, стилів, звучань, смислів народжуваних творів), небачена раніше еkleктичність, безпрецедентне змішування стилів і форм (які у попередні часи вважалися непоєднуваними), а також запозичення, цитування творів минулого, використання усіляких алюзій, ремінісценцій, аналогій та інших стилістичних прийомів, що апелюють до культурного досвіду нашої спільної цивілізації. Зазначені постмодерні тенденції впливають на змістовну частину творчості. Водночас інформаційний імператив чинить іншого роду вплив на творчість: він більше стосується технологій дистрибуції та методів забезпечення доступу до творів образотворчого мистецтва, літератури, кіно, музики та інших матеріалізованих різновидів творчості.

Ключові слова: творчість, мистецтво, інтелектуальна власність, постмодерн, постмодернізм, нові інформаційні реалії.

ПОСТМОДЕРНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИИ ИСКУССТВА В КОНТЕКСТЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ИНСТИТУТА ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ СОБСТВЕННОСТИ

В статье проанализированы произошедшие в последние десятилетия характерные изменения в специфике развития творчества (на примере изобразительного искусства). Проведенный анализ позволяет нам констатировать формирование постмодерных тенденций в современном искусстве, среди которых определяющими являются существенное расширение многообразия (форм, сочетаний, версий, обликов, сценариев, жанров, стилей, звучаний, смыслов создаваемых произведений), невиданная ранее еkleктичность, беспрецедентное смешение стилей и форм (которые прежде считались несочетаемыми), а также заимствование, цитирование произведений прошлого, использование всевозможных аллюзий, реминисценций, аналогий и прочих стилистических приёмов, апеллирующих к культурному опыту нашей общей цивилизации. Обозначенные постмодерные тенденции влияют на содержательную составляющую творчества. В то же время информационный императив оказывает иного рода влияние на творчество: оно больше касается технологий дистрибуции и методов обеспечения доступа к произведениям изобразительного искусства, литературы, кино, музыки и других материализованных разновидностей творчества.

Ключевые слова: творчество, искусство, интеллектуальная собственность, постмодерн, постмодернизм, новые информационные реалии.

POSTMODERN TENDENCIES IN THE DEVELOPMENT OF ART IN THE CONTEXT OF RESEARCH FOR INTELLECTUAL PROPERTY INSTITUTION

The article analyzes distinctive changes in the specifics of creativity development (using the example of visual arts) that occurred in recent decades. That analysis allows us to state the growth of postmodern

tendencies in contemporary art, among which the most essential are: the expansion of diversity (concerning shapes, combinations of forms, versions, figures, scripts, scenarios, genres, styles, images, senses of created works), previously unknown eclecticism, an unprecedented mixture of styles and forms (considered as incompatible before), as well as flashbacks, citation of works belonging to the past, using all kinds of allusions, reminiscences, analogies and other stylistic methods, appealing to the cultural experience of our joint civilization. Designated postmodern trends affect the substantive component of the creativity. At the same time, the information imperative makes another impact on the creativity sphere: it's more about distribution technologies and access methods in respect of compositions of fine art, literature, cinema, music and other materialized varieties of creativity.

Keywords: creativity, art, intellectual property, postmodernity, postmodernism, new information realities.

Творчество (и искусство – как институт, возникший благодаря материализации творческой деятельности), с одной стороны, отражает культурные настроения эпохи и духовные ценности общества. Именно в сфере творчества культурно-идеологические сдвиги, как и наиболее значимые символы грядущей смены эпох, впервые и обозначаются. Причём происходит это может гораздо раньше, чем в других сферах – в политике, в способах хозяйствования, в быту.

Вероятно, такой опережающий темп изменений обусловлен самой природой творчества: оно созидательно, авангардно, обладает большей пластичностью и широтой взглядов, является более открытым для изменений и, в отдельных случаях, может иметь пророческий характер – в том смысле, что некоторые идеи, кажущиеся сегодня футуризмом, даже сюрреализмом, на самом деле оказываются вполне реальными перспективами.

С другой стороны, творчество – не только «зеркало жизни», но и само способно служить «катализатором изменений» в жизни социума, активно преобразуя общественное сознание, способствуя смене индивидуального мировоззрения. Иными словами, творческая элита (особенно в открытом обществе) нередко задаёт новые эстетические и идеологические тренды, которые в отдельных случаях (к примеру, в соответствии с законом перехода количественных изменений в качественные) перерастают в т.н. «культурные революции», качественно меняющие структуру общества и уклад его жизни.

Наконец, творчество – это особое поле, в котором функционирует и эволюционирует институт интеллектуальной собственности. Творчество обогащает и усложняет структуру данного института, обеспечивает видовой и количественный прирост объектов, на охрану и защиту которых направлено действие права интеллектуальной собственности.

Совокупность трёх обозначенных выше групп предпосылок (а именно: творчество «отражает...», «преобразует...», «является контекстом...») актуализирует потребность в социально-философском осмыслении постмодерной специфики развития творчества – как особой сферы, ради процветания которой во многом и был изначально задуман концепт права интеллектуальной собственности.

В рамках данного исследования (на примере изобразительного искусства) мы постараемся дать ответы на вопросы: как изменилась сфера творчества за последние десятилетия в процессе культурного сдвига от «модерности» к «посмодерности»? какие сложности возникают в деле интеллектуально-правовой охраны новых (постмодерных) разновидностей произведений, и поддаются ли они вообще охране?

Но сперва следует уяснить, на фоне каких ценностных изменений происходит развитие сферы творчества в новых культурно-информационных условиях. Будем исходить из того, что трансформации ценностных систем и перемены в области творчества, в частности, в различных сферах искусства – процессы взаимосвязанные. Говоря непосредственно о процессах трансформации ценностных систем, стоит упомянуть цитату П. Дракера: «Каждые несколько сотен лет в западной истории мы пересекаем черту. В течение нескольких коротких декад общество перестраивает себя – своё мировоззрение, свои базовые ценности, свои социальные и политические структуры, свои ключевые институты. Пятьдесят лет спустя это уже новый мир. И

люди, рождённые в это время, не могут представить себе мир, в котором жили их бабушки и дедушки, и даже тот, в котором родились их родители» [1, с. 7].

Информационно-технологические инновации, сопровождавшиеся рождением новых социально-философских концепций (нередко – в контркультурных, андеграундных, артхаусных кругах, которые затем сами стали «мейнстримом»), ускорили вступление человеческой цивилизации в новый этап, характеризующийся серьезными мировоззренческими изменениями. Среди них можно назвать и поиски новой религии, и попытки переосмысления старой, и создание «новой этики» [2], ставшей идеологической основой для развития концепции обновлённого гуманизма (неогуманизма). По мнению некоторых авторов, начал формироваться некий «информационный человек» [3, с. 354]. Фиксируется возрастание интереса к внелогическому, недискурсивному знанию, стремление к целостному восприятию мира [4, с. 39]. Вместо узкорационально понимаемого научного мировоззрения рождается целостное мировосприятие, которое, впрочем, подвергается нещадной критике со стороны консервативной науки.

Процесс активного развития новых мировоззренческих идей, убеждений и стилей поведения, прежде всего, в западных обществах, нашёл отражение в разных сферах искусства. Можно сказать, что постмодерное искусство визуализировало те культурно-идеологические сдвиги, что происходили в жизни социума, начиная со второй половины XX столетия.

Ю. Наризный в своей статье «Прощание с мифами модерна» [5] замечает, что подобно тому, как великое полотно видится лишь на расстоянии, современники никогда не замечают перелома в культуре – для этого нужна историческая и духовная дистанция. Только новое поколение, достаточно отделившись от культуры предков, может в полной мере уяснить эти различия. Но тут хотелось бы дополнить: человек всё равно интуитивно чувствует, что происходящие изменения носят глубинный, принципиальный характер, и начинает размышлять и давать оценки уже сейчас.

В основе культуры модерна лежали фундаментальные рационалистические принципы, которые реализовывались европейцами как бы подсознательно на протяжении последних трёх столетий. Но уже в XIX веке философская мысль фиксирует ментальные сдвиги в культуре западной цивилизации, нашедшие отражение в иррационализме и экзистенциализме А. Шопенгауэра, С. Кьеркегора, Ф. Ницше. Несколько позднее (независимо от философии) эти сдвиги находят отражение и в сферах искусства, о чём сигнализируют наблюдаемые волны импрессионизма, экспрессионизма, символизма, сюрреализма, неореализма и др. Дальнейшее переосмысление истории и культуры отражено в первой половине XX века в философии А. Бергсона, К. Ясперса, М. Хайдеггера, Ж.-П. Сартра и других мыслителей, писателей, художников, учёных. Наконец, в последней трети XX века и эти воззрения были подвергнуты основательной критике философами-постмодернистами, которые пытались доказать, что реализация этих (неклассических) и прежних (классических) принципов заводит европейскую цивилизацию в тупик. Наступает период постнеклассической науки и философии.

Точно так же более четырёх столетий назад основоположник эмпиризма, материалист и рационалист Ф. Бэкон, пытаясь освободиться от средневекового стиля мышления, провозгласил главной задачей философии борьбу с «идолами» мышления – догматизмом, предрассудками и схоластическими заблуждениями, сохранявшимися в европейской культуре на протяжении полутора тысячелетий. Так и Ф. Ницше позднее будет говорить уже о необходимости избавления от «идолов рационализма», а постмодернисты – о «крахе метанарративов» эпохи Модерна.

Очевидно, для того чтобы решить проблему осознания сущности современной культурной ситуации, необходимо выполнить аналогичную задачу – избавиться от «идолов» и устаревших мифов уходящей эпохи. К таким «ментальным идолам», по мнению Ю. Наризного, постмодернизм относит: миф о возможности исключительно рационального мироустройства на земле (здесь же и миф о «светлом будущем»); миф о всемогуществе науки («религия разума», сциентизм); миф о линейном характере исторического развития («религия прогресса»); миф о

гуманізму (антропоцентризм); миф о равенстве и свободе (либерализм); миф об авторитете (иерархия); миф о возможности однополярности (единой, общей идеологии на земле).

Чтобы лучше понять сущность происходящей на наших глазах культурной революции, обратимся к следующей метафоре, удачно сформулированной Ю. Наризным [5]: в конце XX века было создано новое поколение замков, для которых больше не нужны традиционные ключи; электронные замки открываются благодаря набору нужного кода, реагируют на радужную оболочку глаз, на отпечатки пальцев или голос владельца. Философские поиски в начале III тысячелетия могут быть уподоблены ситуации, когда человек, который никогда прежде не сталкивался с подобным устройством, ломает голову, гадает, какого рода ключ подойдёт к такому новому замку, и не представляет себе, что ключ уже может быть невещественным, т.е. иметь совершенно иную природу.

Если уподобить Универсум замку, – метафорично допускает Ю. Наризный, – то к поискам «металлического» ключа принуждает вся европейская рационалистическая традиция: большинство людей пробуют найти «ключ» к пониманию мира среди наиболее поздних философских модификаций. Только немногие, подобно философам-экзистенциалистам, пытались найти «ключ», вернувшись к самым истокам, к самой сущности «замка» и «ключа», чтобы переосмыслить их природу, их бытие (возможное и действительное), чтобы осознать сам принцип их взаимодействия. Постмодернизм же вообще предлагает отказаться от поиска сущности бытия на том основании, что «ключ» давно утерян, а «замок» имеет предельно сложную конструкцию. Закономерно, что в постмодернистских кругах созрели мировоззренческие подходы вроде «Жить, не беспокоясь о тайне бытия, и принимать мир таким, каков он есть», «Не стремиться понимать, а интерпретировать».

Благодаря современным научно-техническим достижениям человек обрёл новые модусы бытия: жизнь стала «мультимодальной» – возникли новые средства выражения и передачи смысла, а также «синтезированная» реальность. Так, появилась техническая возможность «воскресить великих мертвецов» и заставить их жить новой, виртуальной, жизнью: синтезировать голоса великих певцов ушедших эпох, воссоздать изображения динозавров или древних людей, отправиться в далёкое будущее, смоделированное по законам эволюции. Таким образом, современная реальность дополняется (и восполняется) многими альтернативными реальностями, а мир становится поистине многомерным, разноликим и поливариантным.

В конце XX века у многих людей начало формироваться всё более отчётливое ощущение, что в европейской культуре происходит какая-то фундаментальная мутация, что наступает «другое время». Контуры этой новой эпохи пытаются очертить в науке учёные и философы, в искусстве – художники. Но для того чтобы осмыслить наработки науки в этом направлении, обществу необходимо поддерживать достаточно высокий минимальный стандарт знаний, постоянно повышать уровень образованности. Механизм же познания реальности через искусство – иной. В части восприятия здесь от общества требуется меньше интеллектуальных усилий (по сравнению со сферой науки), поэтому язык искусства кажется более понятным обществу. Во всяком случае, так было во времена Премодерна и Модерна. Но помогает ли искусство (как один из институтов, отвечающих за материализацию творческого процесса) эпохи Постмодерна понять сущность и специфику происходящих ныне изменений? Для ответа на этот вопрос, нужно прежде ответить на другой: что представляет из себя «постмодерное искусство», хотя бы в отличие от модерного?

Осмысление сущности новой культурной ситуации также требует ответов на вопросы: от какого «наследства» мы отказываемся? какие установки перестали быть продуктивными и оказались устаревшими мифами? Наконец, в свете данного исследования, логичным становится вопрос: как постмодерное искусство фиксирует происходящие изменения, и какие новые идеологические установки предлагает взамен старым? Не менее важным представляется уяснить, как теперь соотносятся форма и содержание произведений искусства, ведь понимание данного соотношения весьма важно для института интеллектуальной собственности.

Много было сказано разными исследователями о том, что искусство информационного общества трудно поддаётся традиционному делению на «элитарное» и «народное» (массовое)

искусство. В частности, М. Кастельс отмечал, что Интернет открыл новое пространство для искусства, и это пространство отлично от традиционного, элитного «закрытого клуба» со строгими правилами членства, чёткой иерархией и жёсткими эстетическими критериями. По мнению У. Эко, если считать, что в наши дни ещё существует качественное различие между искусством «элитарным» и искусством «народным», то элитарное искусство в этой атмосфере, именуемой постмодерном, предлагает одновременно как новые эксперименты за пределами традиции, так и новое обращение к традиции [6, с. 426].

Информационная эпоха – эра доминирования масс-медиа, которые в области искусства «...больше не дают никакой универсальной модели, никакого единого идеала Красоты, ... а предлагают нам оргию терпимости, тотального синкретизма, абсолютного и безудержного политеизма Красоты» [6, с. 428]. По выражению Э. Тоффлера, «...консенсус пошатнулся: человек «клип-культуры» обстреливается разорванными и лишёнными смысла «клипами», мгновенными кадрами, вырванными из общего контекста» [7, с. 277].

Обсуждая специфику развития искусства постиндустриального общества, уместно обратиться к бердяевской концепции «нового искусства», которое, по его мнению, будет творить уже не в образах физической плоти, а в образах иной, более тонкой плоти, и перейдёт от тел материальных к «телам душевным» [8, с. 21]. В публичной лекции, прочитанной Н. Бердяевым в Москве 1 ноября 1917 года, звучат слова, сказанные как будто о дне сегодняшнем: «...Много кризисов искусство пережило за свою историю. Переходы от Античности к Средневековью и от Средневековья к Возрождению ознаменовывались такими глубокими кризисами. Но то, что происходит с искусством в нашу эпоху, не может быть названо одним из кризисов в ряду других. Мы присутствуем при кризисе искусства вообще, при глубочайших потрясениях в тысячелетних его основах. Окончательно померк старый идеал классически-прекрасного искусства и чувствуется, что нет возврата к его образам. Искусство судорожно стремится выйти за свои пределы. Нарушаются грани, отделяющие одно искусство от другого, и искусство вообще от того, что не есть уже искусство, что выше или ниже его. Никогда ещё так остро не стояла проблема отношения искусства и жизни, творчества и бытия, никогда ещё не было такой жажды перейти от творчества произведений искусства к творчеству самой жизни, новой жизни.

Сознаётся бессилие творческого акта человека, несоответствие между творческим заданием и творческим осуществлением. Наше время одинаково знает и небывалое творческое дерзновение, и небывалую творческую слабость. Человек «последнего творческого дня» хочет сотворить ещё никогда не бывшее, и в своём творческом исступлении переступает все пределы и все границы. Но этот «последний человек» не создаёт уже таких совершенных и прекрасных произведений, какие создавал более скромный человек былых эпох... С противоположных концов намечается кризис старого искусства и искание новых путей...» [8, с. 4].

Понятие «постмодернизм» будем рассматривать как мировоззрение и как совокупность культурных течений, художественных практик, эстетических принципов, наконец, как культурную логику постиндустриального общества (пользуясь терминологией Ф. Джеймисона), сформировавшиеся на рубеже эпох Модерна и Постмодерна, где и по сей день находится западное общество. Термины «постмодерн» и «постмодернизм» в большинстве современных работ по гуманитаристике постоянно переплетаются. Не станет в этом отношении исключением и наша статья.

Для данного исследования важно, что постмодернизм можно рассматривать и как очередной этап в развитии искусства. По крайней мере, на этом настаивают Э. Гидденс [9], Ч. Дженкс [10]. Они утверждают, что постмодернизм является направлением искусства, отвергающим всякие жёсткие правила и ограничения, выработанные предшествующей культурной традицией. Основными его доминантами становятся: ирония, плюрализм, неопределённость, фрагментарность, поверхностность, эпатажность, игровой принцип, утрата индивидуальности, интертекстуальность и др. Ч. Дженкс, в частности, отмечает активизацию процессов синтеза искусств – музыки, танца, театра, литературы, кино, видео в массовых карнавализованных действиях [11; 12].

Черты постмодернизма плавно перетекают в эстетику нового искусства. Главный его эстетический принцип гласит: дистанция между искусством и реальностью должна быть минимальной или ликвидированной вовсе. Прежняя «элитарность» искусства преодолевается за счёт сближения зрителя и произведения, зрителя и художника.

Особенно ярко идеи и принципы постмодернизма прослеживаются в изобразительном искусстве второй половины XX века, потому что именно тогда обнаруживается резкий контраст между эстетическими идеалами прежних эпох и новой эстетикой общества, пережившего мировые войны и новый технологический бум. Вероятно, изобразительное искусство можно считать одной из наиболее наглядных демонстраций постмодерных тенденций в сфере творчества.

Можно выделить следующие этапы становления изобразительного искусства, характерного для того периода, когда всерьёз начали говорить о наступлении «эпохи постмодерна»:

1950-е годы –

- начало поп-арта (течение в искусстве 1950 – 60-х годов, стремившееся создать «естественное популярное искусство» из объектов самой жизни, не отделяя его от обыденной действительности; проявилось в работах скульптора К. Олденбурга, художников Э. Уорхола, Р. Лихтенштейна и других),

- «новый реализм» (течение авангардного искусства, ставившее целью интегрировать реальность повседневной жизни в искусство, используя новые методы и материалы), нео-дадаизм, флюксус (лат. fluxus – «поток жизни»),

- акционизм (течение авангардного искусства, в котором соединились абстрактный экспрессионизм, элементы поп-арта, дадаизма, соединённые с демонстративными действиями самого художника в процессе спонтанного абсурдистского творчества; нередко включает грубые и даже экстремальные ассамбляжи, провокационные перформансы, которые выглядят как своего рода «пощёчина общественной морали»; метод акционистов – провокация скандальных событий; задача, которую они перед собой ставят – «растворить искусство в банальности материальной жизни», стереть грань между творческой деятельностью, созданием и глубокой действительностью, обнажив тем самым «бессмысленность того и другого»; акционизм и сегодня остаётся авангардной практикой, предполагающей вторжение радикального художника на неготовую к этому публичную территорию с последующим скандалом, провоцирующим власть реагировать, а зрителя – думать);

1960-е годы – окончательное признание музеями различных нетрадиционных направлений, в том числе таких течений, как:

- поп-арт,

- гиперреализм (основывается на эстетических принципах фотореализма, но, в отличие от последнего, не стремится буквально копировать повседневную реальность; однако объекты и сцены в гиперреалистичной живописи детализированы настолько, чтобы создать иллюзию реальности – например, работы П. Каддена, Г. Хельнвейна, Э. Кристенсена),

- супрематизм (основан на комбинациях разноцветных плоскостей простейших геометрических очертаний), и т.н. нео-гео как его реинтерпретация в начале 1980-х (англ. “neo-geometric”, “neo-geo” art – негеометрический концептуализм: П. Хелли, Ш. Скалли, С. Паррино и др.),

- ассамбляж (техника визуального искусства, родственная коллажу, но использующая объёмные детали или целые предметы, скомпонованные на плоскости как картина; так, в 1964-1966 признание получили работы Р. Раушенберга),

- оп-арт («оптическое искусство» – авангардистское течение, композиции которого основывались на игре фигуры и фона, на эффекте обмана зрения, на использовании прозрачного материала),

- минимал-арт, арт-повера (Arte Povera, итал. «бедное искусство», ставит задачей визуализировать диалог между природой и индустрией, используя промышленные или нехудожественные материалы – отходы строительства и быта, пустую тару и т.п.),

- ленд-арт (ландшафт-искусство, энвайронмент-арт – «Спиральная дамба» Р. Смитсона и множество других примеров),
- граффити (как разновидность стрит-арта),
- кинетическое искусство (его объекты, как правило, представляют собой тщательно сконструированные движущиеся установки, производящие при перемещении интересные сочетания света и тени, разбрызгивающие воду, издающие звуки и другие эффекты).

С конца 1960-х годов и т.н. концептуальное искусство (причудливые формы и наиболее известные течения которого были описаны выше), похоже, себя практически исчерпало. Во всяком случае, все «произведения», выполненные в таком же духе позднее, уже относились к тому или иному направлению постмодернизма в искусстве. В 1970 – 80-е преобладают вариации, стилизации, реплики, имитации, но не появляется принципиально новых форм репрезентации (по крайней мере, в физическом пространстве).

Специфика постмодернистского искусства заключается в обращении к повседневной жизни. Художники соотносят своё искусство с внешним миром, делая рабочее окружение частью искусства. Они переносят искусство музеев на улицу или в естественную среду.

Однако за счёт сближения с реальностью произведения постмодернизма теряют художественность. Так, на выставках современного искусства зачастую можно констатировать отмену делений произведений на живопись, скульптуру, графику. Во многих случаях, как отмечают искусствоведы, бывает трудно определить не только материальную форму этих произведений (а тем более – их замысел), но и квалифицировать их в рамках существующих художественно-эстетических школ и течений.

Постмодерные художники рассматривают свою деятельность с таких позиций: они предоставляют шанс для самовыражения каждому посетителю посредством использования формы общения, которая не предполагает превосходства автора над зрителем и даёт возможность обсуждения с ним возникших в процессе общения отношений, не запрограммированных заранее (например, в т.н. хеппинге). Форма, таким образом, представляет собой «пространственно-временную траекторию», которая разворачивается через символы, знаки, жесты, действия в режиме настоящего времени, как это происходит в перформансе, энвайронменте и разного рода инсталляциях.

Рассматривая и анализируя практики искусства постмодерна, исследователи весьма неоднозначно оценивают созданные произведения в русле этого направления, особенно в последние десятилетия XX века. Так В. Мириманов отмечает: «...искусство паразитирует на искусстве, и постмодернизм в итоге может пониматься как капитуляция. Скрытая капитуляция тех сил, которые требовали абсолютной свободы и ещё в 60-е годы создавали вещи, шокирующие новизной» [13].

Разные современники говорят о постмодернизме как об «утрате смысла и красоты, когда мир пребывает в хаосе и раздробленности» [14], и что «искусство эры постмодерна лишилось извечного кода, являвшего ранее тайну мироздания. Это искусство не требует истины, оно лишь выражает намёк на якобы существующую тайну, тем самым обнаруживая свою беспомощность в репрезентации мира» [15].

Вероятно, здесь под примеры можно подвести такие необычные, странные, чудаковатые перформансы, какие выдавали в своё время И. Кляйн (монохромные работы, как «International Klein Blue», эксперименты с «пустотой», а также т.н. «антропометрии», «космогонии», «огненная живопись»), Й. Бойс («Сибирская симфония (Евразия)», «Как объяснять картины мёртвому зайцу», «Гомогенная инфильтрация для рояля», «Койот») и другие авангардисты-акционисты.

В отношении многих авангардных «произведений», которые, несмотря на их содержание, конечно же, охраняются «копирайтом», возникает закономерный вопрос: можно ли устанавливать какую-либо интеллектуально-правовую монополию на изображение, которое по сути своей не является чем-то действительно уникальным, в силу своей легковоспроизводимости, примитивности, т.е. слишком уж простое для копирования, подражания любым человеком, даже не-художником?

Речь идёт в данном случае об отдельных произведениях представителей разных современных и постмодерных течений в изобразительном искусстве: абстракционистов и супрематистов К. Малевича («Чёрный супрематический квадрат», 1915) и П. Мондриана («Композиция с цветными плоскостями и серыми линиями», 1918), представителя минимал-арта И. Кляйна (на одной из картин изобразил синий монохромный прямоугольник, 1962), и о «картине» предвосхитившего их всех А. Алле, выполненной в духе абсурдизма – «Битва негров в глубокой пещере тёмной ночью» (1882, являет собой изображение абсолютно чёрного прямоугольника в картинной раме).

Как можно отличить подлинник от аналога, предположим, нарисованного точно так же, учитывая отсутствие какой-либо особой художественной техники в создании оригинала? Или учитывая широкие технические возможности нашего времени, когда в создании репродукции используются те же самые методы, что и при создании оригинала? Может ли вообще кто-то заявлять право интеллектуальной собственности на нарисованный одним цветом квадрат или иную геометрическую фигуру (ведь это сродни «копирайту на колесо»)? Если законодательство об авторском праве позволяет это сделать, тогда «абсурдизм» (в искусстве) превращается в «абсурд» (в юриспруденции). Но если в искусстве абсурдизм часто выражает иронию, то в сфере права абсурд – недопустим, потому что он угрожает внести хаос в общественные отношения, а главная задача права – как раз наоборот – хаоса не допустить.

Однако формально-юридический подход позволяет назвать «произведением» любой материализованный плод фантазии художника, и распространить на такое произведение действие авторского права, даже если это обычный перевёрнутый вверх дном писсуар (М. Дюшан, «Фонтан», 1917). Хотя уже само словосочетание «ready-made» в отношении некоторых авангардных «произведений» говорит об отсутствии творчества как такового.

Очевидно, что для таких людей, как И. Кляйн или Й. Бойс коммерческие права интеллектуальной собственности не представляли ни малейшего интереса – уж слишком «другими» были эти художники. В то же время, их работы, выставленные в музеях современного искусства, перепродавались за внушительные деньги, поскольку они являются объектами «копирайта» априори (хотя сами художники, по мнению искусствоведов, своим творчеством при жизни как раз и выражали протест против «мира денег» и «общества потребления»).

Известно также, что в мае 1960 года И. Кляйн зарегистрировал формулу «международного синего цвета Кляйна» (International Klein Blue, ИКВ) и получил соответствующий патент. Здесь нужно уточнить, что патент был выдан не на определённый оттенок синего – что было бы юридически невозможно – но на технологию его получения и закрепления (ИКВ – краска синего цвета, а также оттенок, передаваемый этой краской). Синий цвет всегда имел для И. Кляйна особое значение. Он считал, что все остальные цвета порождают слишком конкретные ассоциации, тогда как синий вызывает в воображении самое абстрактное, что только есть в природе – небо и море.

Начало «синего периода» своего творчества И. Кляйн отметил запуском 1001 синего воздушного шара в небо Парижа. Он назвал этот перформанс «аэростатической скульптурой». Летом 1958 г. И. Кляйн покрывал синей краской обнажённую девушку, которая оставляла отпечатки своего тела на листах бумаги, расстеленных на полу. В 1960 г. он провёл публичную демонстрацию т.н. «антропометрий» – девушек, вымазанных «международным синим цветом Кляйна», волочили по лежащему на полу холсту под аккомпанемент «Монотонной симфонии» (которая исполнялась на одной ноте в течение десяти минут). «Антропометриями синей эпохи» И. Кляйн называл все изображения, созданные по его инициативе при помощи отпечатков «краски ИКВ» и человеческого тела на полотне.

Возможно, что постмодернистское искусство вызывает недоумение ввиду бессодержательности (либо же крайней субъективности) многих его проявлений. Но также возможно и то, что непонимание смыслов постмодернистского искусства связано с попыткой измерить его качества с позиций модернизма. А модернизм, по мнению З. Баумана, имеет принципиально иную идеологию: «...Модернисты хотят контролировать мир, покорять природу.

Постмодернисты не только не стремятся к этому, а, напротив, предпринимают усилия, чтобы разрушить этот контроль... Модерн был долгим маршем в тюрьму. До неё так никогда и не дошли (однако в некоторых местах, таких как сталинская Россия, гитлеровская Германия или маоистский Китай, подходили весьма близко), хотя не из-за недостатка старания...» – такие любопытные суждения содержатся в работе З. Баумана «Законодатели и интерпретаторы: о модерне, постмодерне и интеллектуалах» [16], посвящённой сравнительному анализу ментальности модерна и постмодерна (кстати, и в этой работе мы видим переплетения и взаимопереходы понятий «модерн» и «модернизм», «постмодерн» и «постмодернизм»).

Если посмотреть на искусство постмодерна с другой точки зрения, то можно увидеть, что оно стремится преодолеть разобщённость человека и мира. Отчасти этот способ преодоления определяет стилистику постмодернизма: иронию и неопределённость, дадаистический «запрет» на серьёзность, на содержательность. Отсутствие стройного сюжета, ясного замысла, явного смысла компенсируются контекстуальной насыщенностью.

Следует также отметить и негативные оценки постмодерных тенденций в сфере творчества. Основаны они на том, что многие постмодернистские акты в современном искусстве обезличивают автора, а иррациональный компонент становится преобладающим и в искусстве, и в познании мира. Возможно, в этом следует искать причины формирования специфического «мозаичного мироощущения». И всё же постмодерная социокультурная парадигма настаивает на единстве мира и представляет его как многообразие в единстве, стирающее различия между природой, индустрией и обществом, между человеком, природой и машиной. А универсальной субстанцией, которая пронизывает и мир людей, и окружающую природу, и социальную среду, и технологическую надстройку современной цивилизации, является информация.

Теперь постараемся резюмировать вышеизложенное. В частности, отметим, что считаем необходимым видеть старую и новую культуры как один континуум – чтобы сделать «новую культуру» более уважаемой с помощью эстетических методов «старой культуры» и, в то же время, чтобы сделать культуру прошлого постижимой для новых поколений, которые чувствуют себя комфортно в инфраструктуре компьютерной сетевой эпохи. Таким образом, наряду с фиксированием авторского замысла в разнообразных материальных средствах выражения, одним из важных векторов развития новой эстетики в культуре информационного общества можно назвать «расшифровывание кодов» цифровых (и не только) произведений искусства.

При этом для искусства информационной постмодерной эпохи зачастую свойственны не принадлежащие миру естественных вещей симулякры, созданные человеком в виде виртуальных миров, альтернативной реальности, «расширенной» реальности, а в некоторых случаях – также непостижимые акты отдельных людей, которых именуют «художниками». К тому же, в культуре информационного общества важнейшим (хоть и неосознанным) средством-носителем искусства становится программное обеспечение, которое нередко проецируется в прошлое культуры, позволяя относиться ко всему культурному наследию человечества как к информационной базе данных.

Анализ характерных изменений в разных сферах искусства последних десятилетий позволяет констатировать развитие двух сосуществующих тенденций: во-первых, это разнообразие форм, сочетаний, версий, обликов, сценариев, жанров, стилей, звучаний, смыслов создаваемых произведений кинематографа, литературы, изобразительного искусства, музыки, архитектуры; во-вторых, это невиданная эклектичность, беспрецедентное смешение стилей и форм (которые ранее считались несочитаемыми), вероятно, с целью надления современных произведений новыми смыслами, либо с целью творческого эксперимента. Впрочем, не всегда авторский замысел в произведениях современного искусства удаётся расшифровать без помощи самого автора. Но иногда даже сам автор не способен объяснить публике смысл своего творчества. Наконец, ещё одна особенность – это заимствование, цитирование произведений прошлого, использование всевозможных аллюзий, реминисценций, аналогий и прочих стилистических

приёмов, апеллирующих к культурному опыту нашей общей цивилизации. Эти выводы касаются нашего видения относительно влияния ситуации постмодерна на сферу творчества.

Информационный императив оказывает на сферу творчества несколько иное влияние. Касается это, прежде всего, технологий дистрибуции и методов обеспечения доступа к произведениям изобразительного искусства, литературы, кино, музыки и других: их оцифровывание, организация свободного обмена за рамками классической системы права интеллектуальной собственности, а также активное развитие стриминговых сервисов (в первую очередь, в музыкальной индустрии), которые совершенно не противоречат интересам «копирайта».

Иными словами, вопросы о характере перемен в сфере творчества, связанные с новыми информационными реалиями, имеют, главным образом, прикладное значение. Фундаментальными же, влияющими на содержательную часть творчества, можно назвать именно постмодерные тенденции, хотя их тесную связь с информационной составляющей также не следует отрицать.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Drucker P. Post-capitalist society / Peter F. Drucker // 1st edition. – New York, NY: Harper Business, 1993. – 232 p.
2. Стёпин В. С. Новые ориентиры цивилизации // Экология и жизнь. – 2000. – № 4. – С. 4-7.
3. Адров В. М. Культурологические последствия информатизации // Тезисы докладов участников I Рос. культурологического конгресса 25-29 августа 2006, Санкт-Петербург. – С.-Пб.: Эйдос, 2006. – С. 354.
4. Раушенбах Б. В. На пути к целостному рационально-образному мировосприятию // О человеческом в человеке. – М.: Политиздат, 1991. – С. 22-40.
5. Нарижный Ю. Культурная ситуация начала 21 века. Прощание с мифами модерна. – 01.11.2013. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://postmodern.in.ua/?p=1674>
6. Эко У. История красоты. – М.: Слово, 2005. – 437 с.
7. Тоффлер Э. Третья волна / Элвин Тоффлер; пер. Бурмистрова Л. М., Татарина К. Л., Заритовская З. А.; ред. Гудимова С. А. – М.: АСТ, 2010. – 800 с.
8. Бердяев Н. А. Кризис искусства. – М.: Интерпринт, 1990. – 48 с.
9. Гидденс Э. Устройство общества: Очерк теории структуризации. – М.: Академический проект, 2005. – 582 с.
10. Jencks C. Post-Modernism, The New Classicism in Art and Architecture / Charles Alexander Jencks. – New York: Rizzoli, 1987. – 360 p.
11. Jencks C. What is post-modernism? / Charles Jencks. – London: Academy Editions, 1989. – 67 p.
12. Jencks C. Critical modernism: where is post-modernism going? / Charles A. Jencks. – London: Wiley-Academy, 2007. – 240 p.
13. Мириманов В. Б. Малая история искусств. Первобытное и традиционное искусство. – М.: Искусство, 1973. – 320 с.
14. Бауман З. Жизнь во фрагментах: Эссе о постмодернистской морали [Bauman Z. Life in Fragments: Essays on Postmodern Morality; London: Blackwell, 1995]; пер. Оберемко О. А. // Социологический журнал. – 1997. – № 4. – М.: Институт социологии РАН, 1997. – С. 228-234.
15. Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект // Вопросы философии. – 1992. – № 4. – С. 40-52.
16. Bauman Z. Legislators and Interpreters: On Modernity, Post-Modernity and Intellectuals / Zygmunt Bauman. – Hoboken: Wiley, 2013. – 361 p.

Ханжи Владимир Борисович – доктор философских наук, доцент, заведующий кафедрой философии и биоэтики Одесского национального медицинского университета

УДК 141.4:272/273-175(091)

**ПРОБЛЕМА ТЕОДИЦЕИ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ МЫСЛИ
ЧАСТЬ 2. ФОМА АКВИНСКИЙ: ПАРАДОКСЫ СОЧЕТАНИЯ
БОЖЬЕГО ПРОВИДЕНИЯ И РАЗУМНОЙ СВОБОДЫ**

Во второй части статьи на примере учения Фомы Аквинского рассмотрено осмысление проблемы теодицеи в контексте соотношения категорий Божьего провидения (в частности, предопределения) и человеческой свободы. Выявлены (так же, как и у Августина – в первой части статьи) эстетический и этический варианты решения этой проблемы. Показаны разногласия между Аквинатом и Августином по вопросу соотношения воли и разума. Подчеркнута необходимость согласования ряда идей христианской антропологии и этики для получения целостной модели решения проблемы теодицеи.

Ключевые слова: теодицея, Божье провидение, Божье предопределение, разумная свобода, эстетическое решение, этическое решение.

**ПРОБЛЕМА ТЕОДИЦЕЇ В СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ ДУМЦІ
ЧАСТИНА 2. ТОМА АКВІНСЬКИЙ: ПАРАДОКСИ ПОЄДНАННЯ
БОЖОГО ПРОВІДІННЯ І РОЗУМНОЇ СВОБОДИ**

У другій частині статті на прикладі вчення Томи Аквінського розглянуто осмислення проблеми теодицеї в контексті співвіднесення категорій Божого провидіння (зокрема, передвизначення) і людської свободи. Виявлено (так само, як і у Августина – в першій частині статті) естетичний та етичний варіанти вирішення цієї проблеми. Показані розбіжності між Аквінатом і Августином з питання співвідношення волі і розуму. Наголошено на необхідності узгодження ряду ідей християнської антропології та етики для отримання цілісної моделі вирішення проблеми теодицеї.

Ключові слова: теодицея, Боже провидіння, Боже передвизначення, розумна свобода, естетичне рішення, етичне рішення.

**THE PROBLEM OF THEODICY IN MEDIEVAL THOUGHT
PART 2. THOMAS AQUINAS: THE PARADOXES OF A COMBINATION
OF GOD'S PROVIDENCE AND REASONABLE FREEDOM**

In the second part of the article, through example of doctrine of Thomas Aquinas, the problem of theodicy in the context of correlating the categories of God's providence (in particular, predestination) and human freedom is comprehended. Aesthetical and ethical options of this problem's solution (as well as Augustine's – in the first part of the article) are identified. Author shows disagreements between Aquinas and Augustine on a question of will-mind's relationship and points the necessity of coordinating of a number of ideas of Christian anthropology and ethics to obtain an integral model of the problem's of theodicy solution.

Key words: theodicy, God's providence, God's predestination, reasonable freedom, aesthetical solution, ethical solution.

Целью, ознаменовавшей обе части статьи, является средневековое осмысление проблемы теодицеи в контексте соотношения категорий Божьего провидения и человеческой свободы. Первая часть нашей работы, вышедшая в свет в предыдущем номере журнала, была посвящена артикуляции проблемы богооправдания в учении Августина Аврелия. В ней было показано, что проблема теодицеи органично укладывается в контекст проблемы соотношения Божьего предопределения и человеческой свободы, что и побудило нас к их синтетичному осмыслению. Этот же синтетичный концепт будет реализован и ввторая часть статьи, в данном случае – через