

№ 2 2007 год

Педагогика искусства

Стукалова О. В.,

кандидат педагогических наук, ст. научный сотрудник

лаборатории интеграции искусства и мировой художественной культуры ИХО РАО

Современное художественное образование в контексте постмодернистского дискурса

1. Гуманитарное знание в период доминирования постмодернистской эстетики в культуре .

Статус постмодернизма в современной культуре может расцениваться не только как определившийся и значимый, но и как во многом определяющий тенденции ее развития. Феномен постмодернизма находится в настоящее время в фокусе философского и культурологического интересов, о чем свидетельствует не только большой массив фундаментально-аналитических работ, посвященных этому феномену и неуклонный рост публикаций, но также и оформляющаяся традиция популяризации постмодернизма. Исследователями установлено, что постмодернизм — антидогматический способ понимания действительности, открывающий многие ранее недоступные позитивные перспективы исследования инновационных процессов в жизни, науке, художественной культуре конца XX в.

Идеи постмодернизма проступают в общественном и индивидуальном сознании порой неосознанно. Между тем они глубоко проникли в современную культуру и все более интенсивно захватывают художественное сознание и художественную культуру, что и вызывает потребность анализа взаимодействия данного феномена и современного художественного образования, также не избежавшего влияния постмодернистских идей.

Постмодернистский дискурс возник в сложнейший в своих противоречиях период развития духовной культуры общества, находящейся в состоянии глубокого кризиса. В этой трагической ситуации культура теряет целостность и предстает как, главным образом, эклектическое соединение различных культурных слоев и образований. Целостный порядок мира культуры и мира человека разрушен и отвергнут. Основной характеристикой бытия становится «процессуальность», подчеркивающая единство всего потока жизни.

Наиболее значимый сдвиг в современном социально-гуманитарном знании связан с заменой прежних философских приоритетов:

- 1) сознание уступает место бессознательному; тотальность — множественности;
- 2) утверждается мнение о том, что истинного универсального метода познания не существует;
- 3) центр культуры смещается от вербальности — к зрительному образу; 4) возникает интерес к культуре повседневности.

По мере вхождения общества в постиндустриальную эпоху, а культуры — в эпоху постмодерна, меняется и статус знания. Научное знание рассматривается как вид дискурса. Проблема науки все

чаще связывается с различными аспектами изучения языка, теориями коммуникации, с различными лингвистическими концепциями. Изменения в науке связаны с двумя функциями — исследованием и передачей информации и знания.

Структура современного научного знания оказалась необыкновенно зависимой от социокультурной ситуации: ее формы и способы существования становятся идентичными формам и способам организации социальной системы. Доминантной структурой и формой организации научного знания является в этом контексте диалог, актуализирующий ориентацию ученых на развитие авторского самосознания, на поиск самостоятельной исследовательской позиции, на специфические способы репрезентации научных достижений.

Говоря об изменениях образовательного пространства и педагогических технологий, необходимо отметить особое значение личностных показателей, коммуникативных установок и речевой культуры, энтузиазма и интуиции преподавателя, способности которого к убеждению, эффективной полемике и аргументации, диалогу являются необходимым компонентом образовательных технологий, нацеленных на реализацию как образовательных, так и воспитательных задач.

Таким образом, в процессе передачи знания современный преподаватель выступает не только и не столько носителем истины и экспертом в данной области знания, но и равноправным коллегой, участвующим в совместном исследовании проблемы, априорно не имеющей однозначного решения. Формирование научного знания, диалектика исследования и образовательных стратегий предполагает «формирование равных» и рост роли получения профессиональной компетенции.

Ведущей ролью преподавателя становится роль «экспериментатора»: «... упор на результативность звонят отходную по зре Профессора, он уже не компетентнее, чем сеть запоминающихся устройств в деле передачи установленного знания или чем междисциплинарная группа в деле разработки новых технических приемов или новых игр» (Лиотар, с. 129). Ж.-Ф. Лиотар показывает, что в современном гуманитарном образовании происходит разведение двух аспектов дидактики («простого» воспроизводства и «расширенного» воспроизводства), для которых в равной степени важны коммуникативные аспекты передачи знания и новые технологические педагогические приемы. Выдвижение критерия результативности и неизбежная зависимость функции увеличения эффективности (наряду с функцией профессионализации) получаемого знания в современном обществе от системы соседствует с «экспериментом над дискурсом, институтами и ценностями, сопровождаемым неизбежным беспорядком в обороте, контроле знаний и преподавании» (Лиотар, с. 121).

В контексте эстетической концепции постмодернизма существенно меняются и интерпретативные, теоретические характеристики произведений искусства (См. об этом: Ж.-Ф. Лиотар «Постмодернистское состояние: доклад о знании»). Для постмодернистской эстетики характерно тяготение к критике культурных идеалов. Логико-научный тип мысли нацелен на выявление тех или иных критериев оценки произведений, логических и методологических нормы и правила, т.е. на некий идеал формальной системы описания и объяснения, категоризацию, точный анализ. Между тем в постмодернистской искусствovedческой науке произошла утрата доверия к классическим исследовательским программам, к классической рациональности.

Каково содержание ломки традиции? Как проецируется постмодернистская философия в художественном сознании, художественной культуре и художественном образовании? Эти

сложнейшие вопросы оказались в центре внимания крупнейших философов, культурологов, педагогов, психологов второй половины XX в. (Ж. Лакан, Ж. Деррида, Ж. Делез, Ж. Бодрийар, Р. Барт, П. де Ман, Х. Блум, Дж. Хартман, Дж. Х. Миллер, Ч. Дженкс, И. Хассан, Ж.-Ф. Лиотар, У. Эко, М. Фуко, Ф. Джеймсон и др.). Исследованию особенностей постмодернистского дискурса в отечественной науке и культуре посвящены фундаментальные работы И. П. Ильина, Т. Х. Керимова, Г. К. Косикова, Н. Б. Маньковской, Е. В. Перекопской и др.

В целом, исследователями (при, безусловно, значительных расхождениях в ряде аспектов) утверждается, что под постмодернизмом можно понимать, с одной стороны, глобальное состояние цивилизации последних десятилетий XX в., всю сумму культурных настроений и философских концепций, которые иронически переосмысливают прошлое; с другой стороны, беря во внимание приставку «пост», «постмодернизм» указывает если не на преемственность, то на определенное соотношение с модернизмом, и необязательно по принципу отталкивания. Это означает, что период истории, называемый модерном, т.е. современной эпохой, завершен, а на смену ему пришло «послесовременное время» — постмодерн. В этом случае приставка «пост» не означает повтора, скорее, это значение аналогии, обращенной на некое «первозабываемое». Поэтому постмодерн — это не конец модерна, не новая эпоха, а модерн в стадии очередного обновления.

С точки зрения современной философии, постмодерн отражает изменения в сознании и коллективном бессознательном человечества, разочарованного результатами реализации мировых проектов «законодательного разума», подошедшего к грани самоуничтожения в XX веке, который пережил две мировые войны.

Чтобы выжить, человеческое сообщество сегодня обязано «выработать и освоить менталитет, адекватный инструментальному могуществу и предполагающий чрезвычайно высокую степень терпимости, готовности к самокритике и компромиссам» (Назаретян, с. 144). Н. Б. Маньковская считает, что постмодерн заявил о себе как «транскультурный и мультирелигиозный феномен, предполагающий диалог на основе взаимной информации, открытость, ориентацию на многообразие духовной жизни человечества» (Маньковская, 94). В философии это выражается торжеством постметафизики, пострационализма, постэмпиризма; в эстетике – ненормативностью постнеклассических парадигм; в художественной жизни – принципом снятия, с удержанием в новой форме характеристик предыдущего периода.

Крупнейший американский исследователь постмодернизма И. Хассан выстраивает следующую классификацию признаков постмодернизма:

- «1) Неопределенность, включающая в себя все виды неясностей, двусмысленностей, разрывов повествования, перестановок...
- 2) Фрагментарность. Художник-постмодернист занимается деконструкцией, предпочитает коллаж, монтаж, используя готовый или расчлененный литературный текст...
- 3) Деканонизация, относящаяся ко всем канонам и всем официальным условностям...
- 4) Безразличность, поверхностность. Постмодернизм отказывается от традиционного «я», усиливает стирание личности, подчеркивает множественность «я»...
- 5) Непредставимое, непредставляемое. Искусство постмодернизма ирреалистично...
- 6) Ирония...

7) Мутантное изменение жанров, порождающее неясные формы...

8) Карнавализация... Она означает "веселую относительность" предметов, участие в диком беспорядке жизни...

9) Перформанс, участие. Театр становится действующей нормой для деканонизирования общества...

10) Конструктивизм. Постмодернизм конструирует реальность...

11) Имманентность. При помощи новых технических средств стало возможным развить человеческие чувства – охватить мир от тайн подсознания до черных дыр в космосе и перевести его на язык знаков» (Керимов, 381—382).

Очевидно и то, что постмодернизм во многом связан с развитием средств массовой информации. Возникнув прежде всего как культура визуальная, постмодернизм в живописи, архитектуре, кинематографе, рекламе сосредоточился не на отражении, но на моделировании действительности путем экспериментирования с искусственной реальностью – видеоклипами, компьютерными играми. Эти принципы работы со второй действительностью, теми знаками культуры, которые покрыли мир «панцирем слов» (Маньковская, с. 7) постепенно просочились и в другие сферы.

Двуадресность постмодернистского искусства, которое обращено и к массовой, и высокоинтеллектуальной аудитории, определяет такое его качество, как гибридность, в основе которой лежит двойное кодирование, причем все коды выступают в произведении как равноправные. Данный принцип находит свое выражение в многоуровневой организации структуры произведения. Уже сам его язык является выразителем идеи плюрализма, приверженность которой объединяет самых разных авторов.

Постмодернистское искусство выводит на поверхность иррационально-бессознательное, выявляет господствующие в обществе импульсы коллективного бессознательного. Так, Делез называет художников «клиницистами цивилизации» (Делез Ж. Логика смысла, с. 284). В своей книге «Капитализм и шизофрения» (1972—1980) он предлагает понимание бессознательного не как воображаемого, а как «материального» — реально-производительного (олицетворением чего служит «завод»). При этом подчеркивается, что бессознательное – машинно.

Таким образом, особо важная роль в постмодернистском искусстве отводится учеными шизоанализу, который отличается следующими принципиальными чертами:

«1) отказом от асоциальных образов индивидуализма; созданием теории маргинальных групп...;

2) отказом от трансгрессии... заменой ее желанием...

3) окончательным отказом от языка как уникальной среды... Другими словами, в шизоанализе осознается узость преодоления как принципа, противостоящего обществу на равных» (Рыклин, с. 168).

Главная задача шизоанализа – «выявление бессознательного либидо социально-исторического процесса, не зависящего от его рационального содержания» (Маньковская, 61).

Целью этого процесса является «философское преодоление истории через протосоциальное действие» (Рыклин, с. 172).

2. Сущностные черты постмодернистской эстетики.

Постмодернизм иногда называют «всеядным», т.к. он вбирает в себя все, что есть в культуре. В. Курицын утверждает, что постмодернизм «...дистанцируется от самой ситуации линейной эволюции, когда всякое звено наращивается над предыдущим... Он переводит игру в иную систему координат, где возможны любые взаимосвязи, «обратные ходы», По большому счету, постмодерну просто нечего преодолевать (Курицын, с. 5).

Повышенный интерес вызывают у постмодернистов язык массовой культуры, его разнообразные «сленги». Постмодернисты используют их в качестве одного из означающих сложившейся культурной ситуации, перейдя от неосознанно скрытых цитаций, к сознательному принципиально выделенному цитированию.

Эта черта постмодернистского искусства дала повод для утверждения мнения о неоригинальности, вторичности этого направления. Однако необходимо учитывать тот факт, что «...подход постмодернизма по сути своей не равнозначен призыву к эклектическому цитированию и использованию легко заменяемых декораций» (Вельш, с. 121).

Постмодернизм активно демонстрирует цитатную природу культуры. Р. Барт указывает, что «степень оригинальности – это степень свободы варьирования <...> бесчисленных и многообразных элементов (Барт Р., Избранные работы, 388).

В едущими чертами постмодернистской эстетики являются плюрализм и деконструкция.

Постмодернизм «взрывает изнутри традиционные представления о целостности, стройности, законченности эстетических систем, подвергает радикальному пересмотру ряд фундаментальных постулатов «аристотелевского цикла» культуры» (Маньковская, с. 3). Вследствие этих процессов происходит изменение границ эстетического, размывание существующих традиционных эстетических категорий, отказ от эстетических запретов.

По мнению известного исследователя постмодернистской эстетики И.П. Ильина, «... постмодернизм с формальной точки зрения выступает как искусство, сознательно отвергающее всякие правила и ограничения, выработанные предшествующей культурной традицией» (Ильин, с. 265—266).

Д. Фоккема одним из основополагающих принципов организации постмодернистского текста называет даже понятие нонселекции.

В целом, можно утверждать, что в основу постмодернистской эстетики легла известная идея постструктуралистов о «мире как тексте».

Этот тезис разворачивается на страницах работ Ж. Дерриды, который полагает, что текст – это карта, «имеющая свои дороги и их невидимые ответвления, подземные пути и так далее» (Жак Деррида в Москве, с. 181). Мир в данном случае «конституируется» как текст.

О «тексте жизни» пишет и Р. Барт: «Текст принципиально отличается от литературного произведения:

Это не эстетический продукт, а знаковая деятельность;

Это не структура, а структурообразующий процесс;

Это не пассивный объект, а работа и игра;

Это не совокупность замкнутых в себе знаков, наделенных смыслом, который можно восстановить, а пространство где прочерчены линии смысловых сдвигов;

Уровнем Текста является не значение, но Означающее, в психоаналитическом смысле этого понятия;

Текст выходит за рамки традиционного литературного произведения, бывает, к примеру, Текст Жизни...» (Барт, Семиология как приключение, 81-82).

В искусстве постмодернизма, следовательно, реальность исчезает, существуя только «как эффект процесс симуляции, как ее спекулятивный элемент» (Керимов, с. 389). Постмодернистская эстетика рассматривает художественную культуру как машину, которая моделирует бесконечное множество возможных миров.

В данном случае эстетика постмодернизма опирается на такое значимое для себя понятие, как «симулякр ».

Термин «симулякр» образован от латинского слова « simulacrum » - изображение, подобие, видимость. Само понятие восходит к Платону, который использует его, как обозначение «копии копии», при этом в качестве подлинника рассматривается истина бытия. «Копия» Платона обладает сходством с «подлинником», но симулякр таким сходством не обладает. Истина идеи вещи является критерием для установления их истинности. Согласно Платону, истина дана объективно.

В этом лежит главное отличие постструктуралистского и постмодернистского истолкования симулякра.

Для постмодернистов очевидно, что истина не дана объективно - она вырабатывается « ...в рамках дискурсивной или социальной практики, которые, в свою очередь, являются интерпретациями предшествующих систем» (Керимов, с. 375).

Симулякр понимается в данном случае как деконструированный знак. По словам Ж. Деррида, в головокружительной бездне симулякра теряется любая модель. Истина обнажает свою множественность и, соответственно, «истина в той мере, в которой она достижима для человека, есть всего лишь одно из множества измерений дискурсивной практики» (Керимов, с. 379).

Таким образом, симулякр позволяет открывать все новые и новые пространства в сфере познания. Одна из наиболее глубоких разработок понятия «симулякр» принадлежит Ж. Делезу, философу и историку философии. Ж. Делез полагал, что симулякр – это знак, который отрицает и оригинал (вещь), и копию (изображение вещи, обладающее сходством). Симулякр – «изображение, лишенное схождения; образ, лишенный подобия» (Делез Ж. Платон и симулякр, 49).

Ж. Делез иллюстрирует эту мысль так: «Бог сотворил человека по своему образу и подобию, но в результате грехопадения человек утратил подобие, сохранив, однако, образ. Мы стали симулякрами, мы утратили моральное существование, чтобы вступить в существование эстетическое...» и далее исследователь пишет: «Конечно, симулякр еще производит впечатление подобия; но это – общее впечатление, совершенно внешнее и производимое совершенно иными средствами, нежели те, которые действуют в первообразце. Симулякр строится на несоответствии, на различии...Сходство сохраняется, но оно возникает как внешний эффект симулякра» (Делез, Платон и симулякр, с. 49).

Современность, по Делезу, определяется властью симулякра. При этом важно понимать, что симулякр и подделка – не одно и то же. Подделка и симулякр – два вектора деструкции. Подделка осуществляет разрушение ради «консервации», симулякр – ради установления творящего хаоса. Подделка порождает ирреальность, заполняет социокультурное пространство фантомами.

Таким образом, симулякр является одним из наиболее значимых средств достижения важнейших целей постмодернистского искусства в освобождении от догматизма, деконструкции клишированного официозного языка. Симулякр порождает гиперреальность, открывает перед философией и искусством новые возможности.

Моделирование гиперреальности опирается на следующие процессы в искусстве постмодернизма:

- явление так называемой «смерти автора».

Постмодернизм фиксирует явление «смерти автора». Однако оказывается, что лирическое самовыражение возможно и на «чужом» языке. Художник превращает себя в текст, включается в произведение в качестве собственного трагестированного персонажа, от лица которого осуществляется повествование посредством использования авторской маски.

- открытость знакового кода, его многозначность, которая дает ощущение «мерцания» значений.

- пристрастие к цитатному совмещению несовместимого.

- активное обращение к технике бриколажа (от французского bricoler – мастерить).

- плюрализм культурных языков, моделей, стилей, используемых как равноправные.

- многоязычие сверхъязыка симулякров.

- использование принципа ризомы.

Понятие ризомы было обосновано в книге Ж. Делеза «Ризома» (1976). Исследователем было выделено два типа культуры, характерных для современности: культура «древесная» и культура «корневища». «Древесная» культура тяготеет к классическим образцам. Искусство подражает природе, отражает мир, «является его графической записью, калькой, фотографией...

Воплощением «древесного» художественного мира служит книга. При помощи книги мировой хаос превращается в эстетический космос» (Маньковская, с. 68).

С точки зрения Делеза, более подходящий для современности тип культуры – это культура «корневища» (или «ризомы» - особой грибницы, которая является как бы корнем самой себя).

Делез пишет: «Если мир – хаос, то книга станет не космосом, но хаосом, не деревом, но корневищем...Книга эта будет не калькой, а картой мира, в ней исчезнет смысловой центр» (Маньковская, 68).

Олицетворение культуры «ризомы» - постмодернистское искусство, в котором «...красивым будет считаться лишь ... беспорядок корневища» (Маньковская, с. 69). Такая культура символизирует рождение нового типа чтения, когда «главным для читателя станет не понимать содержание книги, но пользоваться ею как механизмом, экспериментировать с ней» (там же).

- принципиальную незавершенность, открытость конструкции.

- сращивание с массовой культурой.

- игровое освоение Хаоса.

- демонстрация отношение к тексту как к удовольствию, игровой стихии; игра в текст, игра с текстом, игра с читателем; вовлечение читателя в чтение-сотворчество.

- ориентация на множество интерпретаций текста.

- выявление плюралистического типа мышления, имеющего раскрепощающий характер, ориентирующего на приятие реального жизненного богатства и многообразия.

Таким образом, можно заключить, что в постмодернизме складываются новые эстетические ценности, среди которых особая роль принадлежит антикаллизму .

Термин «антикаллизм» образован от двух греческих слов – анти (против) и каллистика (античное название эстетики).

К постмодернизму во многом применима мысль К.-Г. Юнга о соотношении характера эпохи и главенствующего в ней эстетического направления. В статье «Об отношении аналитической психологии к поэтико - художественному творчеству» (1922) он пишет: «Вид художественного произведения позволяет нам делать выводы о характере эпохи его возникновения. Что значит романтизм? Что значит эллинизм? Это направления искусства, несшие с собой то, в чем всего больше нуждалась современная духовная атмосфера» (Юнг, с. 119).

Анализ показывает, что в конце XX в. именно постмодернизм концентрирует в себе то, в чем нуждается духовная атмосфера эпохи: повышенный интерес к запретным темам, к проявлению коллективного бессознательного историко-культурного процесса, ко всему темному, даже маргинальному.

В данном контексте значима теория М. Уолис, в которой предлагается различать мягкие (традиционные) и жесткие эстетические ценности. К первым принадлежит прекрасное, изящное, ко вторым — мрачное, агрессивное, грубое, отвратительное. М. Уолис считает тенденцию замены мягких эстетических ценностей наиболее явной в искусстве постмодернизма.

Постмодернисты стремятся показать многоликость истины, множественность ее смыслов , которые невозможно свести к одному знаменателю.

В целом, для постмодернистской эстетики характерно совмещение достижений самых различных культурных эпох . Особенность постмодернизма в том, что он итожит эти эстетико-идеологические и теоретические накопления, подвергая их ценности деканонизации. Постмодернизм можно обозначить и как «синтез возврата к прошлому и движения вперед» (Маньковская, с. 120). В этом проступает осознание важности гуманитарного противовеса технократизму, рационализму, натиску массовой культуры, необходимость воскресить всю культурную память человечества, подвергая прошлое переосмыслению, чтобы с помощью культуры удерживать людей от насилия и уничтожения жизни, помочь народам лучше понять друг друга. Для того же, чтобы обобщить такой колоссальный объем культурной информации, и понадобилось постмодернистское искусство знаков – симулякров.