



## культурология образования

**Стукалова Ольга Вадимовна,**  
кандидат педагогических наук, доцент,  
ведущий научный сотрудник  
Учреждения Российской академии образования  
«Институт художественного образования»  
[chif599@mail.ru](mailto:chif599@mail.ru)

### Сущность и функции искусства с позиций современного гуманитарного знания и актуальных проблем образования

Для искусства, как и во многом для гуманитарного знания, характерна сосредоточенность на личностном характере познания, эмоциональном отношении к явлениям и объектам действительности, чувственных переживаниях, духовном и эстетическом опыте.

«*Эстетическое*, – пишет В.В. Бычков, – таким образом, означает реальность бытия и функционирования одной из наиболее доступных людям и широко распространенных в Культуре систем приобщения человека к объективно Духовному путем *оптимальной* (то есть творческой) реализации себя в мире материальном. Более того, эстетическое свидетельствует о *сущностной целостности* Универсума (и человека в нем, как его органической составляющей) в единстве его духовно-материальных оснований. Уже отсюда становится понятной и уникальная роль искусства именно как эстетического феномена в Культуре и всей жизни человека» [1].

В философско-эстетической мысли понимание сущности искусства углублялось в направлении выделения искусства в отдельную область человеческой самореализации. Искусство постепенно начинает отличаться от наук, ремесел (Ш. Батё и др.). Классическая немецкая философия рассматривала сущность искусства с разных позиций. И. Кант видит специфику искусства в обращенности к сфере трансцендентальных идей, которые предстают перед сознанием напрямую. Ф. Шеллинг в своих философских работах утверждал, что искусство – это «абсолютное, данное в отображении», оно отображает невидимые формы предметов, но восходит к их первообразам, метафизическому миру идей [2].

А. Шлегель полагал, что, имея прекрасное своим главным предметом, искусство дает «символическое изображение Бесконечного».

Гегель в своих «Лекциях по эстетике» интерпретирует понятие искусства как одну из существенных форм самораскрытия абсолютного духа в акте художественной деятельности. Исходя из этого положения, философ выдвигает в центр понимания искусства идеал Прекрасного.

В XX веке учеными переосмыслились классические эстетические концепции (М. Хайдеггер, Г.-Г. Гадамер, Т. Адорно). Уже к середине века сложились основные подходы к трактовке сущности искусства, во многом противоречащие друг другу.

Кратко можно сформулировать позиции этих подходов следующим образом:

I. Миметическое понимание искусства. Оно трактуется как «подражание» реальности в художественных образах, дающих эстетическое наслаждение;

- акцент на особенностях личности художника, на его значении в жизни людей, на его отношениях с властью, на способах создания произведения искусства. Диапазон интерпретаций этих вопросов очень широк: от понимания художника как ремесленника, который может создавать произведения искусства по определенным канонам, до возвышения его личности до позиций Демиурга и Пророка, способного проникать в высшие сферы духа и воплощать полученные там откровения в своем творчестве, направленном на совершенствование человека;

- в центре понимания сущности Искусства лежит понимание Прекрасного как его основы. Прекрасное интерпретируется (как и образ художника) по-разному. И палитра этих интерпретаций так же огромна: от постижения высшей духовной истины и до тезиса «Прекрасное – есть жизнь» (Н. Г. Чернышевский);

- игровой принцип создания произведений искусства;

- каноничность законов создания произведений искусства.

II. Переосмысление сущности Искусства: с одной стороны, его возвышение до пророческого откровения, с другой – снижение до утилитарности ремесла. В этом подходе большое значение придается субъективности видения произведения искусства, а также контекст, в котором оно находится. В этом подходе совершенно изменяется отношение к автору произведения. «Смерть Автора» была констатирована структуралистами. «Смерть искусства» - заявлена американским эстетиком А. Данто. В свою очередь Й. Кошут предлагает концептуальную версию искусства. Современный культуролог Б. Гройс также подчеркивает: «Сегодня это деиерархизированное, энтропизированное, нейтрализованное пространство современной плюралистической демократии, которая также представляет собой коллекцию различных политических позиций. При этом каждое отдельное

произведение искусства реализует в себе самом пространство своего коллекционирования: отсюда нейтральное, «нулевое» пространство современного искусства отличается от иерархически структурированного пространства искусства прошлого» [10].

III. Коммерциализация Искусства. В конце XX века одним из важнейших критериев становится «товарность» искусства, которая снимает необходимость ценностных критериев. Еще в начале XX века П. Валери отмечал: «У искусства есть своя пресса, своя внутренняя и внешняя политика, свои школы, рынки и фондовые биржи, даже свои депозитные банки, где постепенно накапливаются огромные капиталы – музеи, библиотеки и пр.» [3].

Все описанные подходы тем не менее имеют общее начало – это понимание того, что искусство обладает особой природой, что его сущность специфична, что существуют функции, характерные исключительно для искусства.

Также очевидно, что для искусства характерно эстетическое освоение действительности, которое предполагает сосредоточенность на образах.

Искусству присуще стремление к целостности, к синтезу и эстетической гармонии. «Картина мира», создаваемая художниками, содержит в себе в большой степени эмоциональное отношение к миру, отражающую субъективную оценку реальности.

«Описание мира, создание языка описания, адекватного насущному мироощущению и миропониманию, – может, это и есть главный смысл существования искусства, – пишет Б. Орлов. – И тут подстерегает художника расплата за грехопадение, за библейский соблазн, за безумное соревнование с Богом в акте творения. Расплата за это – осознание своей наготы, беспомощности и обреченности на постоянное поражение, когда приходится, подобно Сизифу, снова и снова начинать все сначала. И так раз за разом, потому что новая волна опрокидывает и смывает все только что построенное снова и снова. Зачем все это? Если смотреть с уровня катастрофы, то видишь только абсурд и бессмысленное трепыхание. Но если обернуться назад, то увидишь пространство, тщательно разработанное, вежа за вехой, дерево за деревом, культура за культурой. И вот зрение этого пространства, сознание встроенности в него, сознание того, что высветил и назвал по имени кусочек того пространства, в которое поставлен судьбой, может, и есть малая толика утешения и личного спасения художника» [4].

Стремление создать собственную «картину мира» определяет наличие у искусства особых социально-идеологических функций, связанных прежде всего с процессом создания высших общественных ценностей. По мнению крупнейшего французского социолога конца XIX – начала XX века Ж. Г. Тарда, у искусства много общего с моралью:

«Особенность искусства, а также и морали заключается в том, чтобы искать и думать, что оно открыло некоторую божественную цель жизни, великую цель, достойную того, чтобы индивидуум приносился ей в жертву» [5].

Идеологическая ангажированность искусства в XX веке особенно заостряется: «Всем известно, что автономия искусства давно уже была поставлена под вопрос и в последнее время отрицается многими теоретическими дискурсами. Если эта точка зрения верна, то искусство не может быть источником или ресурсом какого бы то ни было сопротивления. Скорее, искусство может лишь служить орудием в борьбе политических сил, которая ведется во имя различных идеалов и принципов. Или использоваться для дизайна и эстетизации освободительных политических движений – как ранее оно использовалось для дизайна и эстетизации господствующей власти. В этом случае искусство может только выступать дополнением (используя термин, введенный Деррида) к определенным политическим силам и может быть использовано для оформления или деконструкции их политических позиций и притязаний, но ни в коем случае не в роли активного сопротивления им» [6].

Уже в начале XX века источниками многих модернистских течений становятся требование демократизации искусства, презрение к искусству «элиты», индивидуализм, провозглашение абсолютной автономности творчества. В знаменитом «Первом манифесте футуризма» Филиппо Томазо Маринетти, вышедшем 20 февраля 1909 г. в парижской газете «Фигаро», а затем в итальянском журнале «Поэзия», была провозглашена «антикультурная», «антиэстетическая», «антифилософская» направленность движения, основанная на оппозиционности. Исторической задачей футуризма стало «ежедневно плевать на алтарь искусства».

Глубочайшая идеологизация искусства стала отличительной чертой советской эпохи с ее постулатами «классовости», «партийности», единства художественного метода.

Художники были объединены в союзы, возникла четкая иерархия, позволяющая контролировать художественный процесс, стимулируя материально и морально, уничтожать неугодных руками их же коллег. Произведения рекомендовалось создавать с позиций существования «нового типа сознания», которое зародилось в результате утверждения марксизма-ленинизма. Искусство в результате была поставлена на службу коммунистической идеологии и пропаганде. Так, под полный запрет попали эксперименты с художественным языком.

При этом в советском андеграундном искусстве обостряется тема взаимоотношений художника и власти (О.Э. Мандельштам, М.А. Булгаков, Б.Л. Пастернак и др.).

Показательно, что власть увидела в интеллектуальной гуманитарной элите смертельную опасность для коммунистического режима. В августе 1922 г. была осуществлена массовая депортация ученых-гуманитариев и деятелей культуры. На пароходах «Пруссия» и «Обербургамистр Хакен» за границу было выслано более 200 выдающихся представителей духовной элиты. Многие из них внесли значительный вклад в развитие мировой науки: П.И. Сорокин, Н.А. Бердяев, Ф.А. Степун, Л.П. Карсавин, С.Л. Франк и другие. Это событие обозначило разрыв в преемственности развития интеллектуальной мысли на долгие годы.

В то же время ограничивать сущность искусства его социально-идеологическими функциями неправомерно. По-настоящему великие произведения искусства актуальны независимо от национальной, политической, классовой принадлежности. Более того – произведения искусства, созданные не по велению так называемого «социального заказа» (его теорию сформулировал в 1920-х гг. О.М. Брик), а инспирированные мотивами «чистого искусства», – наоборот, могут быть качественно ниже.

Эстетика XX века оказалась перед необходимостью подключения к анализу процессов, происходящих в искусстве данных другой гуманитарной науки – социологии. На этом стыке были созданы крупнейшие исследования и эстетические теории В. Беньямина. Т. Адорно, М. Хоркхаймера (в данном случае следует прежде всего отметить работы ученых так называемой «франкфуртской школы»). В этих работах заостряется противоречие между безграничными, возможностями искусства и их социально-прагматичным использованием, растущим во второй половине XX века.

Т. Адорно на основании анализа большого корпуса текстов и произведений искусства, начиная с античности, принимает позицию активного защитника авангарда как «искусства тотального отрицания». Ученый приходит к мнению о бесполезности заложенных в классическом искусстве катарсических начал. Это не случайно: его книги были написаны в период Второй мировой войны. Адорно, повторяя критическую интенцию Ф. Ницше о крахе и несостоятельности европейской культуры, писал: «Европейская культура с ее абсолютами и ценностями, – писал Т. Адорно, – пришла к концу, это подтверждает то, что она продемонстрировала свою полную несамостоятельность перед лицом фашистского варварства. Освенцим в этой связи – необходимый и единственно возможный, самый непосредственный итог такого развития буржуазной культуры, которая развивалась лишь за счет подавления человеческого в человеке» [7].

Важнейшей задачей современного искусства оказывается с этих позиций – именно его социальное воздействие. Для Адорно примером оказывается экспрессионизм,

нарушающий благость и спокойствие восприятия жизни, заставляющий устрашаться тем, на что способен человек.

Другая точка зрения на социальные функции искусства была высказана Ж.-П. Сартром, которым была разработана концепция «социальной ангажированности» искусства. Ангажированность художника (Сартр в первую очередь упоминает в этом ряду писателей) – это «ответ интеллектуального поля мифическому коммунизму, объединяющему как две стороны одной реальности революцию, пролетариат – универсальный класс, предназначенный для ее исполнения, СССР, родину социализма, Коммунистическую партию как воплощение пролетариата и марксизм как доктрину, выражающую смысл этого «объективного» движения истории» [8].

Согласно Сартру художнику доступны «ценности вечности, которые включены в социальные или политические дебаты» эпохи. Он становится их глашатаем, «посвященным», каждое его действие, каждое слово вызывает эхо у людей. Здесь, безусловно, проблеме социальной функции искусства, его связи с обществом, его роли в общественном развитии – сопутствует проблема ответственности художника, которая также глубоко была осмыслена гуманитариями XX века (Ж. Маритен, Х. Ортега-и-Гассет, М. Хайдеггер).

Заметим, что идеи, высказанные в данных концепциях, не новы. Сами художники во все времена ощущали свое призвание как миссию. Знаменитый пушкинский «Пророк» – один из примеров. Вопрос состоит в том, что современное гуманитарное знание необыкновенно остро актуализирует эти идеи, связывает их с историческим движением народов, осмысляет, насколько сильно влияет искусств на этот процесс, с одной стороны, а с другой – в каком кризисе оказались ценностная система и гуманизм в XX веке.

В современном мире социально-идеологическая сущность искусства получает дополнительный оттенок – идеология становится областью коммерции. Современное искусство оказывается рупором общества потребления. Наиболее яркое проявление этого – возрастающая роль рекламы.

Исследователи современной культуры констатируют, что по основным характеристикам общество конца XX – нач. XXI века может быть названо «постиндустриальным». Д. Белл так определил основные его черты: быстрое развитие компьютерных технологий, растущий авторитет научных сообществ, централизация принятия решений. Машины как наиболее важная форма капитала вытесняются теоретическим знанием, а корпорации как центры социального авторитета – университетами и исследовательскими институтами; основным условием социального

продвижения становится не обладание собственностью, а владение знаниями и технологией.

«Осью» постиндустриального общества являются прежде всего научное знание и информация. В конце XX в. в науке происходит переосмысление понятия «постиндустриального» общества как «информационного».

Масс-медиа превратились в своего рода «церковь» современного общества и вполне могут превратиться в некую «сверхвласть» в государстве. Несмотря на очевидно положительную функцию, выполняемую средствами информации, существует опасность, что человек окажется в рабстве новых технологий, которые манипулируют побуждениями, представлениями, желаниями и чувствами человека. В этой ситуации массовая культура постепенно становится определяющим явлением в духовной жизни общества.

Признаками этого типа культуры является поставленный на коммерческую основу способ производства и распространения духовных ценностей посредством масс-медиа. Отсюда возникает опасность создания общества, загипнотизированного рекламой и различными шоу. Важно отметить еще одну черту, характеризующую информационное общество: СМИ создают некую особую виртуальную реальность, которая совсем не обязательно адекватно отображает истинное положение дел.

В результате происходит своеобразный отрыв от подлинной реальности. Люди все больше погружаются в сферу грез и фантазии, где иллюзии воспринимаются как реальность.

Это – сознание внушаемого человека, наделенного множеством социальных ролей, приспособляющегося конформиста, человека, который потерял связь со своим подлинным «я», идентифицируясь с вымышленными героями и кумирами, человека, не желающего возвращаться к истокам своей души, к своему подлинному предназначению и самобытности: «Вы – просто продукт. Поскольку глобализация больше не учитывает людей, вам пришлось стать продуктом, чтобы общество интересовалось вами» [9].

Современные художники все чаще обращаются к вопросам изменения культурного слоя в условиях нового качественного уровня информационного пространства и влияния этих изменений на духовное состояние личности, опасности превращения людей в «покупательные машины». Эти и многие другие вопросы вряд ли будут однозначно решены в ближайшее время, поскольку процесс структурирования информационного общества пока находится в самом начале. Различные обобщающие гипотезы, если и выдвигаются, то носят весьма приблизительный характер. В то же время культурные

потребности в изменении общества в связи с новым качеством «человека информационного» ощущаются достаточно сильно.

Феномен «потребительской цивилизации» вызвал во второй половине XX в. интерес и вокруг него была создана обширная социологическая, документально-публицистическая и художественная литература. Мир в этих произведениях представал как «поле битвы за покупателя», погоня за миражами удовлетворения желаний. В этих произведениях показано, как человек по мере продвижения по социальной лестнице и увеличения материального благополучия свыкается с монотонностью своего абсурдного существования, а его чувства, идеи, созданные им художественные образы превращаются в предмет либо купли-продажи, либо в тему для салонной болтовни.

В искусстве конца XX века обнажилось то, что современный человек с трудом находит дорогу к «себе настоящему», чувствуя себя потерянным в потоке взаимосменяемых вещей, услуг, идей и информационных сообщений. Ущербность современного сознания метафорически воплощена в мотивах безответственности, нерешительности, страха. Все сферы его существования охвачены «тиранией банальности», бессобытийной повседневности.

В современном мире у человека «нет истинного дома», потому что нет единственной и безусловной истины, а есть лишь хрупкие создания воображения. Кроме того, есть другие люди, но столь насыщенный контакт с ними труднодостижим. Люди заражены эгоизмом и себялюбием, они заведомы отчуждены и совершенно не способны понимать друг друга.

Вирус потребительства, проникая в человеческие отношения, мертвит живые чувства, душит любовь. Если основным содержанием бытия становятся приобретение и материальный комфорт, человек обезличивается, превращаясь в отражение рекламного образа.

Таким образом, в современном искусстве усиливается коммерческая функция. Искусство все более превращается в предмет купли-продажи, перспективным объектом вложения инвестиций.

Пример тому – сверхприбыли медиа- и кинокорпораций. Производство и потребление произведений искусства напрямую зависит от спроса. Казалось бы, современный человек оказывается перед огромнейшим выбором. Искусство предлагает огромный спектр жанров, стилей, интерпретаций. Между тем уровень культурного сознания молодежи в среднем оказывается снижен (и довольно сильно). Исследователи отмечают кризис сознания молодежи, искажения в ее мировоззрении. Чем это можно объяснить?



Ряд исследователей отмечают взаимосвязь этого кризиса с кризисом традиционных ценностей, прежде всего – семейных. Передав функции социализации государству, современная семья не смогла передать им собственную функцию сопереживания ценностей (В.М. Межуев, И.М. Ильинский и др.).

Но проблема, с нашей точки зрения, лежит и в том, что современное образование довольно активно де-гуманитаризируется.

Учащаяся молодежь утрачивает возможность обретения базового уровня теоретических представлений, освоения методологических подходов к оценкам и пониманию культуры, искусства, бытийных смыслов. В этом случае воспринимается быстрее то, что воспринимается легче – то есть создания массовой культуры, не требующие глубокой работы сознания, которое к тому же неподготовлено к такой работе. Ускорение жизни, вкусовой диктат масс-медиа, отсутствие фундаментальных основ гуманитарного образования – все это вкупе и порождает отмечаемый уже не только специалистами, но и самой широкой общественностью – культурный кризис, более всего и больнее всего задевший молодежь.

Этот кризис проявляется не только в «незнании» ранее казавшихся общеизвестными фактов (например, названий литературных произведений), но и в отсутствии развития творческого воображения, в тотальной вульгаризации и криминализации речи, в отсутствии навыков выражения Своей личности в письменных текстах, в общей брутализации и агрессивности поведения.

Эти качества не есть только отражение низкого культурного уровня, их усиление и широта распространения означают и очевидную общественную опасность, рост проявлений аддиктивного поведения, девиантности и маргинализации значительной части молодежи.

Низкий уровень культуры приводит к вакууму в свободном времени, которое заполняется наркотиками и алкоголем. Низкий уровень культуры приводит и к углублению разрыва между поколениями, ведь так теряется тот самый «общий язык», на котором представители разных эпох могут разговаривать друг с другом. А, как глубоко замечает В.Н. Топоров, «насильственное разъединение душ, прекращение обмена ценностями культуры, ее смыслами обрекают на немому и безотзывность, которые парализуют душу культуры и ставят под удар идею братства людей. Власть запретов на этом пути губительна, но даже и она не может отменить потребности в другом слушателе, читателе, собеседнике и в разговоре с ним, в двусторонне направленном обмене – общении» [11].

Таким образом, налицо проблемы, связанные с сокращением гуманитарной составляющей образования, с вытеснением из учебного процесса уроков и учебных занятий искусства.

Между тем в отечественной и зарубежной педагогике и гуманитарных науках в целом существует много идей, концептуальных подходов, опора на которые позволяет оптимизировать образовательный процесс, «поставить» его на гуманитарный фундамент, насытить глубокими философскими положениями, освоение которых дает личности возможность нарастить в себе, образно говоря, некий «культурный гумус». Его наличие в структуре личности позволяет в дальнейшем прорасти тем зернам мысли и чувств, которые в этот гумус попадают.

### Примечания

- [1]. Бычков В.В. По поводу 2000 христианской культуры. Эстетический ракурс// Полигнозис. № 3. - М., 1999.- С. 38-48.
- [2]. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. - М., 1966. - С. 67–68.
- [3]. Валери П. Об искусстве. – М., 1994. - С. 98.
- [4]. В чем сущность искусства// Художественный журнал, 1993, № 2. Электронный ресурс: <http://xz.gif.ru/numbers/2/sushchnost/>
- [5]. Тард Г. Социальная логика. – Спб: ПИТЕР, 1996. - С. 431.
- [6]. Гройс Б. Логика равноправия// Художественный журнал, 2005, №58/59. Электронный ресурс: <http://xz.gif.ru/numbers/58-59/logika-ravnopraviya/>
- [7]. Adorno Th.W. Negative Dialektik. Frankfurt a. Main, 1966. -S. 126.
- [8]. Boschetti A. Sartre et «Les Temps modernes». Une entreprise intellectuelle. Paris: Ed. de Minuit, 1985. — P. 277.
- [9]. Бегдебер Ф. 99 франков. Роман// Пер. с франц. И. Волевич. – М., 2003.
- [10]. В чем сущность искусства// Художественный журнал, 1993, №2. Электронный ресурс: <http://xz.gif.ru/numbers/2/sushchnost/>
- [11]. Топоров В.Н. Пространство диалога и встречи в нем// Восток. Запад. Исследования. Переводы. Публикации. – М.: Наука, 1989. – Вып. 4. – С. 6.

### Литература

1. Бегдебер Ф. 99 франков. Роман// Пер. с франц. И. Волевич. – М., 2003.
2. Бычков В.В. По поводу 2000 христианской культуры. Эстетический ракурс// Полигнозис. № 3. - М., 1999.
3. В чем сущность искусства// Художественный журнал, 1993, № 2. Электронный ресурс: <http://xz.gif.ru/numbers/2/sushchnost/>
4. Валери П. Об искусстве. – М., 1994.
5. Гройс Б. Логика равноправия// Художественный журнал, 2005, № 58/59. Электронный ресурс: <http://xz.gif.ru/numbers/58-59/logika-ravnopraviya/>
6. Стукалова О.В. Литературный процесс на рубеже XX–XXI вв.: между «волей к смыслу» и диктатом рынка// Педагогика искусства: электронный научный журнал, № 2, 2007, URL [http://www.art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer-2-2007/stukalova\\_12-07-2007.htm](http://www.art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer-2-2007/stukalova_12-07-2007.htm)
7. Стукалова О.В. Современное художественное образование в контексте постмодернистского дискурса// Педагогика искусства: электронный научный журнал,

№ 3, 2007, URL [http://www.art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer-3-2007/stukalova\\_05-10-2007.htm](http://www.art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer-3-2007/stukalova_05-10-2007.htm)

8. Тард Г. Социальная логика. – Спб: ПИТЕР, 1996.
9. Топоров В.Н. Пространство диалога и встречи в нем// Восток. Запад. Исследования. Переводы. Публикации. – М.: Наука, 1989. – Вып. 4.
10. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. - М., 1966.
11. Adorno Th.W. Negative Dialektik. Frankfurt a. Main, 1966.
12. Boschetti A. Sartre et «Les Temps modernes». Une entreprise intellectuelle. Paris: Ed. de Minuit, 1985.