

УДК 130.31; 7.01

А.-К. И. Забулионите

**Художественно-историческая экспозиция живописи
и современный зритель.
Как мы понимаем воспитание искусством?**

*Предприимчивость художественной жизни –
сколь бы насыщенной ни была она,
как бы ни суетились тут ради самих творений —
способна достичь лишь этого
предметного представления творений.
Но не в том их бытие творениями.*

М. Хайдеггер.

Исток художественного творения

Тенденции коммерциализации всех сфер жизни проникают и в деятельность художественных музеев, которые в современной культуре остаются одним из немногих потенциальных мест экзистенциальной коммуникации. В статье анализируется современный зритель музея и ставится вопрос: что может ему открыть встреча с художественно-исторической экспозицией? Обращается внимание на перспективность мысли М. Хайдеггера, который выявил сущность художественного творения и представил историю искусства как возможность прожить историю истины в образах мира.

Ключевые слова: музейное образование, музейный зритель, антропология, картина мира, сущность искусства, философия искусства, экзистенциальная коммуникация, культурология.

A.-K. Zabulionite. Artistically-historical exhibition of paintings and contemporary audience. How do we understand education through art?

Trends to commercialize all the spheres of life seep into the activities of art museums, which remain one of the few potential places of existential communication. The article analyzes the museum's contemporary audience and raises the question - what can a meeting with the artistically-historical exhibition reveal to

the visitor? Attention is drawn to the prospects of the Heidegger's thought, who uncovered the essence of artistic creativity and represented the history of art as a possibility to live the history of the truth in the visions of the world.

Keywords: *Museum education, museum audience, anthropology, world-view, essence of art, philosophy of art, existential communication, culturology.*

Воспитание искусством является важнейшей составляющей системы образования. В сложном и многоуровневом процессе инкультурации человека, охватывающем не только специальные знания и ориентацию в разных областях жизни, художественные образы играют важнейшую роль в формировании эстетически-эмоционального целостного мировосприятия. Но особую актуальность оно обретает в современном мире в контексте возрастания технизации и грядущей цифровизации повседневной жизни. Современный человек стал умнее и рассудительнее. Опираясь на науку и технику, как никогда еще в истории, он почувствовал себя обеспеченным всем необходимым и комфортным. Но стал ли он счастливее, лучше и нравственнее? Наполнилась ли его жизнь более глубокими смыслами?

Начиная со второй половины XX века проблема человека нарастает, а в конце века заговорили об антропологическом кризисе, об опустошённом человеке. Современная система обеспечения человека, возросшая до огромного рационально устроенного механизма, превращает человека в функцию, а разложенное на функции существование человека утрачивает свой смысл. Человек лишается субстанционального измерения жизни. В предчувствии этого в середине XX века формируется философия экзистенциализма. Один из наиболее видных ее представителей К. Ясперс весьма точно выразил духовную ситуацию человека: «Там, где мерой человека является средняя производительность, индивид как таковой безразличен. Незаменимых не существует. То, в качестве чего он был, он — общее, не он сам. К этой жизни предопределены люди, которые совсем не хотят быть самими собой; они обладают преимуществом. Создается впечатление, что мир попадает во власть посредственности, людей без судьбы, без различий и без подлинной человеческой сущности» [8, с. 311].

Непрекращающаяся турбулентность во всех сферах современной жизни в последние десятилетия охватила разные культуры и

цивилизации. Усиленное продвижение проектов глобализации и либерализации всех аспектов жизни подкреплялось постмодернистскими умонастроениями, размывались основы целостности культуры. Ныне мы живем в поисках и идем навстречу новым формам и регулятивам мировых процессов. Но что это означает в сфере духовной жизни — не понятно, остается множество открытых вопросов. Вопрос человека и целостной картины мира в его сознании сегодня остается актуальным и открытым, несмотря на то, что уже три десятилетия ведется речь об антропологических проблемах, диссоциации социума и сознания человека, а вслед за этим о нарастающих проблемах адаптации человека в современном мире и сужающейся сфере его экзистенциального бытия.

Реагируя на духовную ситуацию современности, музеи изобразительного искусства во всем мире стремятся обновить формы своей деятельности в культуре. Именно это подчеркнул директор Государственного Эрмитажа М. Б. Пиотровский: «Эрмитаж признан одним из главных музеев мира не только за свои коллекции, но и за то, что выполняет свою главную миссию — воспитывать хороший вкус, формировать своей деятельностью честь нации, находиться на передовых рубежах защиты культуры» [7, с. 3].

Активность музеев в социуме, возрастающий интерес и к музейной педагогике, их ориентация на многосложную современность, не позволяют ныне работать в старых формах, а поиски новых иногда обнаруживают весьма серьезные проблемы, оборачиваясь иногда опасными тенденциями. Разумеется, это встречается не только в музейной педагогике, но и во всей художественной жизни, повернувшейся к предприимчивой современности. Это проявляется даже в той, на первый взгляд «невинной», тенденции описывать разные аспекты художественной жизни в терминах рыночной экономики. Такое употребление можно встретить даже в недавно увидевшем свет издании Эрмитажа: «Задача сохранения культурного наследия человечества уже не кажется им [музеям] исчерпывающей их предназначение. Все чаще музеи поворачиваются «лицом к людям», соревнуясь друг с другом в «клиентно-ориентированном» подходе, изобретая форматы, позволяющие эффективнее вовлекать граждан в интерактивное общение с сокровищами музейных коллекций. Институты культуры начинают рассматривать себя как часть обще-

ства, стремясь интегрироваться с другими институтами и процессами, усилить синергетический эффект от такой интеграции с пользой для себя, своих партнеров и представителей различных слоев общества» [7, с. 8]. В этом же духе специалисты по программам музейного образования рассуждают в терминах «потребителя» и «потребления искусства» [3, с. 4, 7].

Разумеется, реновация форм активности музеев в условиях современности необходимы. Но каковы должны быть новые формы, чтобы не обесценилась сущность искусства, смысл и место музея в культуре? Это определяется ответом на вопрос: что может пробудить в человеке искусство, «красота как способ, каким бытийствует истина в искусстве» (М. Хайдеггер). Это измерение не должно уйти из деятельности музеев и музейной педагогики в ситуации современной культуры и современного человека, которые в последние десятилетия претерпели огромные перемены. В этой статье мы и обратимся к некоторым аспектам этого многосложного вопроса, ставшего перед музеями и музейным воспитанием сегодня.

1. Классика и зритель: меняющаяся величина

Если мы хотим избежать коммерциализации и потребительства, проникающих в пространство духовно-эстетического, перед нами стоит задача соотнести традиционные подходы методистов, экскурсоводов и педагогов музеев с современными духовно-мировоззренческими ориентирами. Прямолинейное «использование» шедевров и мировых имен в «клиентно-ориентированном подходе», без обременения вдумчивым и нелегко достигаемым подходом к современному посетителю разрушает особую ауру музея, дискредитирует его как особое смысловое пространство культуры. Понимание смыслового пространства музея в мире культуры как своеобразного сакрального места должно остаться основой, на которую опираются все последующие методические принципы работы со всеми категориями зрителей. В том числе и основой для современных экспериментов в пространстве музея. А тем, кто всуе предпринимательских забот забывает про основной смысл искусства, можно напомнить экзистенциальную встречу Тяпушкина с Венерой Милосской в рассказе Г. Успенского «Выпрямила».

Оставляя в стороне вопросы современного искусства (это тема особая), обратимся к концепции представления классики изобразительного искусства. Пережив все «концы» — истории, науки, философии, искусства, человека — сегодня по-новому к нам возвращается потребность в классике, бросающей свой вечный свет в меняющуюся историю человечества. Казалось бы, классика величина постоянная, и методические принципы экспозиции музея ясны: представить памятник в его эпохе, выявляя особые художественные характеристики. На самом деле этот вопрос не является таким простым, ибо в самой установке создания экзистенциального коммуникативного пространства с произведением искусства постоянной величиной не является публика. Поэтому методические принципы представления экспозиции музея всегда предполагают исследование современного зрителя.

Теоретические проблемы эстетического восприятия искусства — исторической и социальной динамики искусства, в том числе восприятие разного вида искусств — интересовали исследователей уже с конца XIX века. В музеологии существует большой корпус работ зарубежных и российских исследователей, обсуждающих социологические, психологические, эстетические аспекты восприятия изобразительного искусства. Кроме теоретических работ, особенно со второй половины XX века, в России повышенное внимание уделяется изучению восприятия изобразительного искусства в различных музеях (Государственном Эрмитаже, Государственном Русском музее, Государственной Третьяковской галерее, Государственном музее изобразительных искусств). Эти исследования проводятся на основе комплекса эстетических, психологических и социологических подходов (И. А. Богачева, Т. И. Галич, А. В. Губарев, П. Ф. Губчевский, В. Н. Козиев, Л. Я. Петрунина, М. В. Потапова, В. В. Селиванов, С. П. Стародубцев, В. В. Сухов, А. Б. Угаров и др.). Но накопленный богатый материал эмпирических исследований и сегодня не получил достаточного уровня осмысления. Некоторые ученые полагают: если эти исследования проводятся по разной методике, что затрудняет соотношение полученных результатов, существующий разрыв между эмпирическими данными и теоретическим уровнем осмысления проблемы восприятия не позволяет представить более целостную картину зрительской аудитории. И действительно, анализ

зрителя традиционно остается наименее изученным. Но представляется, что проблема анализа зрительского восприятия затрудняется вовсе не разной методикой. Она требует выхода на философско-теоретический уровень исследования, позволяющий осмыслить результаты восприятия изобразительного искусства в более широком контексте культуры.

Зритель в истории искусства не является величиной константной. Контекст культуры, ее фундаментальная метафизическая позиция здесь является определяющей. Именно он, историко-метафизический горизонт культуры, определяет «взгляд» зрителя. И это очевидно. В космоцентрическом горизонте сознания древний грек, созерцая красоту статуи, постигал эстетическую тайну — гармонические пропорции золотого сечения. В средневековом теоцентризме икона как символ отсылала верующее сознание к полноте Божественного сияния. В антропоцентрическом горизонте Ренессанса появляется новый вид изобразительного искусства и новый зритель. Причем живопись как вид искусства является гораздо более связанным с научным мировоззрением, чем может показаться человеку, не погруженному в историю философской мысли. Картина иллюзорна — она проектирует трехмерное пространство в плоскость, но в то же время посредством пространственной и цветовой перспектив достигает воспроизведения реальности. Именно имитация реального пространства требует от живописца аналитичности и владения техникой изображения планов. Аналитичность методов роднит ее с наукой Нового времени, имеющей такой же аналитико-констеллирующий характер. Познание в Новое время строится на субъектно-объектной оппозиции, которой не знали ни античная, ни средневековая формы знания. Такой тип познания становится возможным только тогда, когда человек научается выходить из жизненной связи с окружающей его средой, когда он расстается с ней, отходит от нее, чтобы посмотреть на нее со стороны. Возможность выйти из мира, чтобы рассмотреть этот мир без себя, является фундаментальной предпосылкой познавательного отношения, которое сформировалось в Новое время. Такой навык отстранения от мира мы обнаруживаем и в перспективной живописи, в которой зритель как субъект выталкивается из пространства картины как объекта. Но в то же время в картине объективируется субъективное восприя-

тие: представления, эмоции, настроения художника, окрашивающие пейзаж, портрет или натюрморт.

Субъектно-объектная оппозиция сущностным образом раскрывает принципиально новое отношение картины и зрителя. В картине зритель встречается не с изображением фрагмента реальности, а с объективированными представлениями другого субъекта — с его субъективным миром. Так картина предстает как медиум встречи двух субъектов — художника и зрителя. Если говорить об истории западного искусства, объективированная субъективность внутри истории Нового времени претерпевает внутреннюю эволюцию: возникают эстетические течения — реализм, романтизм, мистицизм, импрессионизм, постимпрессионизм, фовизм, экспрессионизм, кубизм и другие. Такого не знало ни древнегреческое искусство, в котором художник подражал гармоническому порядку космоса, ни тем более средневековая иконопись, которая вообще не подводится под категории искусства. Объективированная субъективность в картине стала возможной только в антропоцентрическом горизонте сознания, как и научная форма знания Нового времени. Метафизика картины в ее родстве с научным мировоззрением раскрывается М. Хайдеггером в статье «Время картины мира». Чтобы возникла такая картина в искусстве, сам мир должен быть понят как картина: «Картина мира, сущностно понятая, означает таким образом не картину, изображающую мир, а мир, понятый в смысле такой картины» [4, с. 49].

2. Актуальность М. Хайдеггера и его «Истока художественного творения»

В статье «Исток художественного творения» (1935/36) Хайдеггер обращается к вопросу о сущности искусства, связывая искусство с истиной бытия. Субъект (художник) объективирует свой мир, или, выражаясь языком Хайдеггера, творение есть тот «просвет» который выхватывает бытие из сокрытости. В своей сути мысль Хайдеггера ясна, но путь его рассуждений раскрывает ряд принципиально важных моментов для понимания сущности искусства и его восприятия зрителем. Поэтому вкратце воспроизведем логику его рассуждений.

Согласно Хайдеггеру, искусство есть сфера бытия, неотчуждаемая в рефлексии. Исток художественного творения и художника есть искусство. Исток есть происхождение сущности. Хайдеггер обращается к картине Ван Гога, чтобы раскрыть эту «уходящую» из технизированного, механизированного бытия человека суть искусства. «Творения расставлены и развешаны на выставках, в художественных собраниях. Но разве как творения, как таковые? Быть может, они уже стали здесь предметами суеты и предприимчивости художественной жизни? Творения здесь доступны и для общественного, и для индивидуального потребления, для наслаждения ими. Администрация учреждений берет на себя заботу о сохранности творений. Знатоки и критики искусства ими занимаются. Торговля художественными предметами печется об их сбыте. Искусствоведение превращает творения в предмет особой науки. А сами творения — встречаются ли они нам во всей этой многообразной деятельной суете?» [5, с. 281]. Проблема экзистенциальной встречи с искусством схвачена точно и в ее сути.

Хайдеггер вопрошает, в чем же состоит бытие творения творением, и обращает внимание на две сущностные черты творения. Одна черта творения — «мир». «Быть творением — значит восставлять свой мир», причем мир философ понимает не как простое скопление вещей. «Мир бытийствует, и в своем бытийствовании он бытийнее всего того осязаемого и внятного, что мы принимаем за родное себе. Мир не бывает предметом — он есть та непредметность, которой мы подвластны...[...] Творение, будучи творением, восставляет свой мир. Творение в своей разверстости содержит разверстость мира» [5, с. 284]. Другая черта творения — «земля», которую Хайдеггер понимает как сущность вещества (тяжесть камня, гибкость дерева, блеск железа, светлоту и темноту краски, звучание звука). Он подчеркивает, что творение, в отличие от рационально-аналитического отношения к земле, дает земле быть землею. Но если мы начнем рассудительно внедряться в землю — она исчезнет: «Земля такова, что всякое стремление внедриться в нее разбивается о нее же самое. Земля такова, что всякую настойчивость исчисления она обращает в разрушение. Как бы ни кичилась разрушительная настойчивость видимостью своей власти, видимостью развития и прогресса в обличье научно-технического опредмечивания природы, эти власть и

господство навеки останутся бессилием желаний. В своей открытой просветленности земля как таковая является лишь тогда, когда она принимается и охраняется как земля сущностно не размыкаемая...» [5, с. 286]. Таким образом, восставление, воздвижение мира и составление земли суть две сущностные черты бытия творения творением. Причем бытие творения состоит в ведении спора мира и земли, в котором совершается истина. В истолковании истины Хайдеггер исходит не только из своего учения о глубинной онтологии, но обращается и к древнегреческому доплатоновскому пониманию истины как несокрытости (*aletheia*). Таким образом, он связывает искусство и истину и проводит четкое разведение истины и научного знания. «Наука же, напротив, не есть изначальное совершение истины, но каждый раз есть разрабатывание уже разверстой области истины, а именно разрабатывание ее путем постижения и обоснования всего правильного как правильного возможного и правильного необходимого, что появляется в округе истины. Если же наука, выходя за пределы правильного, приходит к истине и таким образом к существенному обнажению сущего как такового, она становится философией» [5, с. 297].

В творении совершается истина: «Картина, являющая крестьянские башмаки, стихотворение, являющее в слове римский фонтан, — они не только изъясняют (если они что-то изъясняют), что́ есть такое сущее по отдельности, но они дают совершиться несокрытости как таковой — в отношении к сущему в целом... А тогда просветляется скрывающееся бытие. Такая светлота встраивает свое сияние вовнутрь творения. Сияние, встроенное вовнутрь творения, есть прекрасное. *Красота есть способ, каким бытийствует истина — несокрытость*» [5, с. 293]. Но истина как несокрытость не есть ни свойство какого бы то ни было сущего, ни свойство суждений: «открытое место посреди сущего никогда не бывает раз и навсегда данной неизменной сценой, где вечно поднят занавес и где разыгрывается игра сущего. ... Несокрывтость сущего никогда не бывает неким только наличествующим состоянием — несокрытость сущего есть совершение» [5, с. 291]. И отсюда проистекает хайдеггеровское понимание историчности истины и искусства как основы истории. «Искусство совершительно, исторично, и как таковое оно есть созидательное охранение истины внутри творения. ...Искусство как учреждение

сущностно совершительно, исторично. Это значит не только то, что у искусства есть история в поверхностном и внешнем смысле, что оно встречается наряду со всем прочим в чреде времен и притом изменяется и исчезает со временем, что оно историческому знанию представляется в разных видах, но это значит, что *искусство есть история в существенном смысле: оно закладывает основы истории (выделено мной. — А.-К. З.)*» [5, с. 309].

Искусство дает истечь истине. И тут Хайдеггер показывает внутреннюю и глубинную связь художественного творения и культуры (духовного измерения культуры): «Исток художественного творения, то есть вместе исток создателей и исток охранителей, а следовательно, исток совершительно-исторического здесь-бытия народа, есть искусство. Это так, поскольку искусство в своей сущности есть исток — выдающий способ становления истины, становящейся благодаря искусству сущей, а потому и совершительно-исторической» [5, с. 309]. Хайдеггер поясняет, почему он так вопрошает о сущности искусства. Это для того, чтобы затем в более собственном смысле слова спросить: «продолжает ли искусство быть истоком и в нашем здесь-бытии, в нашем исторически свершающемся, или же искусство перестало быть таким истоком, может ли и должно ли искусство быть истоком и в каких именно условиях» [5, с. 309].

Такое размышление, как подчеркивает Хайдеггер, не может принудить искусство быть и становиться, но «только такое видение приуготовливает творению его пространства, созидателю его пути, охранителю его место» [5, с. 309]. Только исходя из такого видения решается вопрос: может ли искусство быть истоком «или же искусство должно оставаться вторением, добавляющим и дополняющим, чтобы находиться тогда рядом с нами наподобие любого ставшего привычным и безразличным явлением культуры»? [5, с. 309—310].

Хайдеггер расходится с традиционным искусствоведческим пониманием искусства как мимесиса (подражания, имитации, вторения). Примером такого понимания мимесиса как «сущности и самостоятельной ценности искусства» [6, с. 9] является недавно увидевшая свет монография М. А. Чернышовой «Мимесис в изобразительном искусстве: от греческой классики до французского сюрреализма». Но не в этом смысле о сущности искусства спрашивает Хайдеггер. Исток художественного творения в его понимании есть просвет бы-

тия. Еще раз обратим внимание на субъективное основание глубокой онтологии Хайдеггера, на ее исток в *Dasein*. Искусство есть рождение «мира», а не подражание. «Мир» и «земля» — просвет и бросок. Человек — посланник бытия. Он брошен в истину бытия. Он «пастух бытия», в сохранении которого состоит его забота.

3. О чем может поведать история изобразительного искусства?

Как отметил известный специалист в области философской антропологии Б. В. Марков, человека можно назвать «мирообразующим» в том смысле, что он собирает и пишет текст мира. Мир человека или культуру, как известно, с эпохи Ренессанса начали определять как не-природу, то есть через противопоставление ей. Но в то же время культура мыслится как существующая в неразрывной связи с природой. Однако проблема и опасность, возникающая ныне, заключается в том, что по мере цивилизационного процесса человек дистанцируется от окружающей среды и полностью уходит в «мир». «Мир — это положение, занимаемое человеком, это нечто, во что он попадает и что выходит за пределы окружения, «при-сутствия»» [2, с. 119]. Этот процесс — дистанцирования человека от окружающей среды и уход в «мир» — тенденция последних десятилетий нашего времени, ставящая человеческую цивилизацию перед глобальными опасностями. Постмодернистские умонастроения оставили свой след. Равнодушие к истине даже в философской мысли со всей очевидностью проявляется в крайних формах конструктивной гносеологии. Меняющиеся ориентиры научного знания поворачиваются на комфорт человека. Отрыв от природы и уход в замкнутый мир культуры, организованной продуманно и рационально. Культура определяется не через противопоставление природе. Она все больше начинает превращается в виртуальное пространство.

Мир современного человека существенно изменился. В техническом порядке существования для обеспечения масс сфера экзистенциального бытия человека сужается до теряющейся величины. Профессор философии Гренобльского университета эту тенденцию выразил как наступающую эру пустоты в современном диссоциированном на индивиды мире [1]. Представляется, что по мере возраста-

ния цифровизации жизни эти тенденции будут проникать в жизненный мир человека все дальше, оборачиваясь в огромную антропологическую проблему. Уже сегодня мы являемся свидетелями, как человек самозабвенно и восхищенно своими возможностями продолжает опасно терять связь с реальностью: его воля направлена уже не только на созидание виртуального мира, на трансформацию всех его координат, но и на трансформацию своего тела и памяти. Все это вкупе с инновациями и цифровизацией, проникающей во все сферы повседневности, будут только усиливать процессы и темпы трансформации бытия человека. Вслед за радикальными изменениями социальной позиции, можно полагать, трансформацию будет претерпевать и художественное сознание зрителя, изменение которого, как известно, является своеобразным фокусом культурных процессов.

Кто он — будущий зритель, который придет в музеи несколько лет спустя? Каковы будут его ожидания от встречи с искусством? Для философской антропологии, философии культуры и культурологии этот вопрос сегодня остается открытым. Другой вопрос о том, как впредь будут выстраиваться человеческие общности. Ведь поиски единства были и остаются поистине вечной проблемой человека, а способы их выстраивания изменчивы. Как полагает Б. В. Марков, «единство людей на почве разума, науки, культуры, единство публики на почве общего вкуса, единство на почве просвещения и чтения книг, единство на почве идеологии — все эти проекты кажутся уже не соответствующими современности» [2, с. 429]. То, что пришло им на смену — это интернет.

В современном мире, возникающем в качестве аппарата обеспечения существования, человек превращается в обеспечивающую его функцию. Все технические и экономические проблемы внедряются в бытие человека и ныне принимают уже планетарный масштаб. Учитывая эти современные процессы, музеи не должны остаться в позиции спокойного наблюдателя, но не должны и стремиться стать наравне с «обеспечением» жизни. Искусство обладает особой силой раскрыть потаённые смыслы. И сегодня оно, конечно, остается одним из самых надежных убежищ, взывающих к экзистенции. Но какое место будет принадлежать искусству в формировании общности людей, уже живущих в интернет-сообществе? Останется ли искусство одним из способов единения людей, медиумом экзистенци-

альной коммуникации в культуре цифрового общества? И какими методами и формами оно сможет осуществить свою медийную функцию? Представляется, что в поиске ответов на эти вопросы музей может узреть и новые смыслы своей интегрированности в современную реальность.

В связи с этими проблемами все больше возрастает актуальность интереса к истории классического искусства. История живописи остается историей бытия, включая и ее забвение бытия всего сущего. Но будет ли эта история как внутреннее содержание творения трогать зрителя? И сочтут ли методисты, экскурсоводы и музейные педагоги нужным и важным раскрыть бытийные измерения шедевров и саму историю бытия, в них скрытую, в том хайдеггеровском смысле: «Искусство есть история в существенном смысле: оно закладывает основы истории»? Или, раскрывая предметное, художественное и эстетическое существование художественного творения, они останутся в пределах искусствоведческого профессионализма? Если прислушаться к мысли Хайдеггера, то в искусстве, в его истории, человек имеет возможность прожить историю истины в образах мира. Разумеется, эти неспецифические аспекты художественного творения трудно представить зрителю, оставаясь в привычных пределах компетенции искусствоведов и педагогов. Ставя перед собой цели такого масштаба, музейная педагогика, да и организация экскурсионно-просветительской работы, неизбежно будет передвигаться в междисциплинарное пространство, в котором будет пересекаться с основательными вопросами о мире и человеке, как они обсуждаются в философской антропологии, философии культуры и культурологии.

В организации духовного пространства, в котором будет складываться встреча художника—картины—зрителя, свершаться экзистенциальная коммуникация современного зрителя с историей искусства, музейной педагогике и экскурсионной деятельности всегда принадлежала важная роль. Такой она остается и в современном мире, который претерпел колоссальные изменения. Поворачиваясь к экзистенциальным проблемам современного человека и вызовам времени, музейное воспитание и воспитание искусством входит как важнейшая составляющая в современную архитектуру системы образования, которая является инкультурацией человека и не мо-

жет быть редуцирована до профессионального образования «одномерного человека» как социальной функции.

* * *

1. Липовецки Ж. Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме. М., 2001. 336 с.

2. Марков Б. В. Человек в условиях современности. СПб., 2013. С. 432.

3. Рахманова Л. Я. Применение методов социологических исследований в разработке и оценке качества программ музейного образования. URL: <http://belozermus.ru/wp-content/uploads/2016/03/Рахманова-Л.Я..pdf> (дата обращения: 15.06.2018).

4. Хайдеггер М. Время картины мира // Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 43—62.

5. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XX—XIX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 264—312.

6. Чернышева М. А. Мимезис в изобразительном искусстве: от греческой классики до французского сюрреализма. СПб., 2014. 392 с.

7. Эрмитаж для города и горожан: Результаты оценки экономического и социального вклада музея в жизнь Санкт-Петербурга. СПб., 2014. URL: https://eu.spb.ru/images/pdf/EUSP_to_the_Hermitage_research_2014.pdf (Дата обращения 15.06.2018).

8. Ясперс К. Смысл и назначение истории. М., 1991. 527 с.