

Евразийский Союз Ученых.  
Серия: филология, искусствоведение и культурология

Ежемесячный научный журнал  
№ 08 (119)/2024 Том 1

**ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР**

**Макаровский Денис Анатольевич**

AuthorID: 559173

Заведующий кафедрой организационного управления Института прикладного анализа поведения и психолого-социальных технологий, практикующий психолог, специалист в сфере управления образованием.

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ**

• **Терентий Ливиу Михайлович**

AuthorID: 449829

Московская международная академия, ректорат (Москва), доктор филологических наук

• **Оленев Святослав Михайлович**

AuthorID: 400037

Московская государственная академия хореографии, кафедра гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств (Москва), доктор философских наук.

• **Глазунов Николай Геннадьевич**

AuthorID: 297931

Самарский государственный социально-педагогический университет, кафедра философии, истории и теории мировой культуры (Москва), кандидат философских наук

• **Садовская Валентина Степановна**

AuthorID: 427133

Доктор педагогических наук, профессор, Заслуженный работник культуры РФ, академик Международной академии Высшей школы, почетный профессор Европейского Института PR (Париж), член Европейского издательского и экспертного совета IEERP.

• **Ремизов Вячеслав Александрович**

AuthorID: 560445

Доктор культурологии, кандидат философских наук, профессор, заслуженный работник высшей школы РФ, академик Международной Академии информатизации, член Союза писателей РФ, лауреат государственной литературной премии им. Мамина-Сибиряка.

Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются. За достоверность сведений, изложенных в статьях, ответственность несут авторы. Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов материалов. При перепечатке ссылка на журнал обязательна. Материалы публикуются в авторской редакции.

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций.

Художник: Валегин Арсений Петрович  
Верстка: Курпатова Ирина Александровна

Адрес редакции:  
198320, Санкт-Петербург, Город Красное Село, ул. Геологическая, д. 44, к. 1, литера А  
E-mail: info@euroasia-science.ru ;

Учредитель и издатель ООО «Логика+»  
Тираж 1000 экз.

# **СОДЕРЖАНИЕ**

## **ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ**

*Губарева О.В.*

ВОСПИТАНИЕ ИСКУССТВОМ. ИДЕИ А. В. БАКУШИНСКОГО В ЛЕКЦИОННО-ЭККУРСИОННОЙ МУЗЕЙНОЙ ПРАКТИКЕ 1920-Х ГОДОВ ..... 3

# ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК  
37.036  
7.067

---

## ВОСПИТАНИЕ ИСКУССТВОМ. ИДЕИ А. В. БАКУШИНСКОГО В ЛЕКЦИОННО-ЭКСКУРСИОННОЙ МУЗЕЙНОЙ ПРАКТИКЕ 1920-Х ГОДОВ

---

*Губарева О.В.*

*Российский институт истории искусств  
Санкт-Петербург, Исаакиевская пл. д. 5,  
SPIN-код 9885-6118  
ORCID 0000-0002-6700-4714*

## UPBRINGING BY ART. A. V. BAKUSHINSKY'S IDEAS IN THE LECTURE AND EXCURSION MUSEUM PRACTICE OF THE 1920S

*O.V. Gubareva*

*Russian Institute of Art History  
St. Petersburg, Isaakievskaya pl., 5*

В современной научной литературе по истории искусства раннесоветского периода существует исследовательский перекос в сторону авангардной социологии искусства и связанной с ним марксистской психологии искусства. Создается впечатление, что в культуре 1920-х годов это направление превалировало везде. Однако в музейной лекционно-экскурсионной практике было востребовано и развивалось другое направление, чуждое политической агитации. Оно не заявляло о себе громко и видимо поэтому оказалось малозаметным для истории науки. Речь идет о психологии искусства — психологии творчества и психологии восприятия, — созданной А.В. Бакушинским и его методе воспитания искусством. В статье на основе анализа текстов 1920-х годов, связанных с изучением психологии музейного зрителя, впервые знакомящегося с искусством, воспоминаний учеников Бакушинского и его собственных текстов раскрываются основные положения концепции эстетического воспитания и анализируются примеры ее практической реализации. Социологический авангардный проект и связанные с ним психические техники, которые продвигались Главполитпросветом Наркомпроса в музейной работе, в данной статье рассматриваются, а лишь обозначаются, как необходимый контекст эпохи. Социология искусства решала задачи противоположные концепции воспитания искусством Бакушинского и способствовала их уничтожению в 1930-ом году и последующему полному забвению на многие годы.

In the modern scientific literature on the history of art of the early Soviet period, there is a research bias towards the avant-garde sociology of art and the related Marxist psychology of art. It may seem that in the culture of the 1920s, this trend prevailed everywhere. However, in the museum lecture and excursion practice, another direction was in demand and developed, which was alien to political agitation. It did not declare itself loudly and apparently therefore turned out to be inconspicuous for the history of science. We are talking about the psychology of art — the psychology of creativity and the psychology of perception — created by A.V. Bakushinsky and his method of education by art. The article, based on the analysis of texts from the 1920s related to the study of the psychology of a museum viewer who is getting acquainted with art for the first time, the memoirs of Bakushinsky's students and his own texts, reveals the main provisions of the concept of aesthetic education and analyzes examples of its practical implementation. The sociological avant-garde project and related psychic techniques, which were promoted by the Main Political Committee of the People's Commissariat of Education in museum work, are not considered in this article, but only designated as the necessary context of the era. The sociology of art solved the tasks opposite to Bakushinsky's concept of art education and contributed to their destruction in 1930 and subsequent complete oblivion for many years.

**Ключевые слова:** психология искусства, социология искусства, восприятие искусства, музеология, социально-психологические исследования, музейная педагогика, воспитание искусством.

**Keywords:** psychology of art, sociology of art, perception of art, museology, socio-psychological studies, museum pedagogy, pedagogy of art

Одним из крупных проектов, связанных с культурной революцией и формированием человека нового типа, было всеобщее музейное образование, и первое десятилетие после революции можно назвать первым «музейным бумом» в СССР. В национализированные и превращенные в музеи галереи и дворцы хлынул поток малограмотных и неподготовленных к восприятию искусства людей, который музейные работники приняли с романтическим энтузиазмом, свойственным той эпохе. Л.В. Розенталя, сотрудник Методическо-Просветительного отдела Третьяковской галереи, с большим удовлетворением писал: «Идиллия гробовой тишины в экспозиционных залах, столь располагающая к серьезным занятиям, увы, нарушена. Третьяковская Галерея наводняется экскурсионными группами. Сейчас, когда пишутся эти строки, подсчитано число экскурсий, прошедших в июне 1927 г.; их было 511 с свыше, чем 10000 участниками; в среднем на день приходится 27 групп <...> Художественные музеи не скоро обратятся в хранилища только старины; они значительной своей частью принадлежат сегодняшнему дню. Их просветительная, вернее воспитательная, роль весьма велика. Конечно, их нельзя обратить в какие-то клубы или школы художественной грамоты. Надо суметь гармонически сочетать воспитательные и научно-исследовательские функции музея». [12, с. 6]

В связи с потоком нового зрителя перед работниками музеев встал вопрос: что и как рассказывать впервые пришедшим в музей людям? И, главное: кто эти люди, зачем они пришли в музей, каковы их ожидания от встречи с искусством? Для большевиков музейное просвещение было связано, в первую очередь, политическим просвещением масс. Они рассматривали искусство как средство идеологического воздействия. У работавших в музеях искусствоведов в основном была идея эстетического и нравственного воспитания искусством посредством его эмоционального и духовного воздействия. Но для тех и других одинаково важным было понять и продумать механизмы воздействия: «прежде чем единая культурная политика могла быть сформирована, класс должен быть научно познан». [10, с.126] Две разные цели — просветительская и воспитательная — оказались объединены общей задачей изучения новых «музейных зрителей» (термин Розенталя).

В этой связи во многих столичных и региональных художественных музеях разворачиваются социально-психологические исследовательские программы: собирается статистика по социальной принадлежности посетителей, их художественным предпочтениям, поведению на экспозиции, взаимодействию с произведениями искусства, отношению к музею и проч. Целью этих программ было изучение психологии новых музейных зрителей и их восприятия искусства. Поэтому психологические

научные концепции здесь играли определяющую роль.

В современной науке хорошо изучены социологические и психологические теории искусства, связанные с развитием психоаналитического направления, которое представлено блестящими именами Л. С. Выготского, А. Р. Лурии и Н.А. Леонтьева. Из искусствоведов к ним можно причислить Ф.И. Шмита [1], И.И. Иоффе, В.М. Фриче, И.Л. Маца, А.А. Федорова-Давыдова и др. Этот подход подразумевал *образование* искусством, не в смысле обучения, а в значении полного «перереформирования» человека через работу с динамическим подсознательным и социально-историческими комплексами [7]. Этот подход к психике и выработка соответствующих способов воздействия на нее лежал в основании социологической теории авангарда: художник не творит, а оформляет идеологию своего класса; музеи призваны отражать историю классовой борьбы угнетенных масс. Шмит в своей марксистской «Теории музейного дела» пишет: «...желательно ли делать историко-культурные и художественные музеи местами эстетических восторгов и эстетического воспитания массового посетителя? Я думаю, что на вопрос этот не может быть двух ответов.

Речь идет, конечно, не о том, чтобы закрыть все такие музеи, а только о том, что мы должны полностью переключить всю экспозицию. Не — „великие мастера“, а классовое искусство; не — „общечеловеческие эстетические ценности“, а исторические документы; не — „бессмертные образцы для подражания“, а ступени развития образного мышления и художественной техники; не — отвлеченное „искусство для искусства“, а художественный быт». [17, 113—114] Это было то, что ожидало правительство от деятельности музеев.

Но в музейной среде было востребовано другое направление, представлявшее еще дореволюционную, московскую школу, основанную на изучении психологии творчества и психологии восприятия, созданную А.В. Бакушинским. К нему можно отнести труды А. Ф. Лосева, Г. И. Челпанова, А. Г. Габричевского, Г.Г. Шпета. Взгляды на искусство у школы Бакушинского были противоположными социологическим, — здесь в центре стояли именно «эстетические восторги и эстетическое воспитание», и основным методом было личностное взаимодействие с произведением искусства. Этот подход предполагал не просвещение (образование), а *воспитание* искусством. В приведенной выше цитате Розенталя обращает на себя внимание его уточнение: «просветительная, вернее *воспитательная* роль» музеев, что указывает на приверженность сотрудников Методическо-Просветительного отдела Третьяковской галереи к школе Бакушинского.

Бакушинский полагал, что восприятие искусства является таким же творческим процессом, как и его создание, и зритель должен прожить тот же творческий путь, что и художник, только в обратном порядке. В 1981 году, после многих десятилетий забвения ученики Бакушинского опубликовали сборник его статей по психологии искусства. Во вступительной статье они вспоминали: «Анатолий Васильевич многократно объяснял и заставлял убедиться на личном опыте, что творческое переживание противоположно пассивному созерцанию, которое он считал необходимым исключить из процесса восприятия искусства. Творческое переживание есть активный творческий процесс, направленный на “организацию художественной воли”. Педагогическую цель своей системы Бакушинский видел в воспитании творческой воли народа, в развитии творческой активности человека. В статье 1925 года “Художественные экскурсии систематического типа” Бакушинский пишет: “воля — должна звать, возбуждать к творчеству всякому, в том числе и художественному в жизни, в реальных условиях современного быта, современной обстановки титанической общественной и политической борьбы, ломки мирозозерцания, сдвигов мироощущения”». [8, с.10]

Экскурсия в системе Бакушинского тоже была творческим актом, схожим с режиссурой, поэтому свою экскурсоводческую систему он сравнивал с системой К.С. Станиславского. Главной целью работы экскурсовода он полагал учить людей «видеть» произведения искусства. «Углубленное проникновение в искусство, <...> умение разобратся в языке тех художественных средств, которыми располагает художник <...>, безукоризненное “искусство видеть”, умение понять сложный язык художественной формы произведения, а через него содержание, — вот что определяло метод Бакушинского».[3] Чтобы пробудить в зрителе творческое восприятие Бакушинский разработал метод «медленного зрительного», который потом нашел развитие в педагогической и научной деятельности его ученика М.В. Алпатова. А.Б. Закс, еще одна знаменитая ученица Бакушинского, в своих воспоминаниях писала: «Подходя к картине Бакушинский давал возможность неторопливо и внимательно рассмотреть ее. Потом начинал анализ ее компонентов — композиция, свет, цвет, фактура, технические приемы. Картина как бы распадалась на части, а потом вновь возникала, но уже на новом уровне». [5, с. 251]

Центром данного исследовательского направления было Физико-психологическое отделение в Государственной академии художественных наук (ГАХН), — это отделение было открыто первым, сразу после учреждения Академии в 1921 году, и занималось психологией и восприятием художественного творчества. «Через анализ искусства, изучение проблем художественной формы ученые ГАХН приходят к

проблеме творчества, творческой личности, значения искусства, культуры в целом в формировании сознания и самосознания человеческой личности. Эти проблемы разрабатываются в концепциях Г. Г. Шпета, А. Г. Габричевского, А. В. Бакушинского и других ученых академии». [11]

Центром социолого-психологических исследований стала Третьяковская галерея. Методическо-Просветительный Отдел музея проводил экскурсии, читал лекции и вел кружки, одновременно, собирая статистические данные. Сотрудники наблюдали за посетителями, делали опросы до и после занятий, следили, стараясь оставаться незамеченными, за передвижением людей по экспозиции, за тем, что их привлекало или отталкивало, за их реакциями. Изучались как группы, так и одиночные посетители. Всех посетителей при входе просили заполнить анкеты, в которых они отмечали социальный статус, возраст, уровень образования, а после экскурсии — просили оставить отзыв. Анкеты частично сохранились, частично были опубликованы с комментариями. Таким образом, формально здесь реализовался социологический проект Главполитпросвета и Наркомпроса. Но в действительности сотрудники отдела старались совместить для направления — первое, социологическое, отвечавшее политическому запросу советского правительства, служило «прикрытием» для второго, эстетического, основанного на методологии Бакушинского. Внимательное изучение опубликованных результатов показывает, что работа с группами велась с полным игнорированием марксистской идеологии и классовой теории искусства, выразителем которых был социологический подход. Вместо этого со зрителями велась планомерная работа по эстетическому воспитанию.

Один из наиболее интересных и информативных сборников, в котором раскрывается практика экскурсоводческой системы Бакушинского, под редакцией Л.В. Розенталя «Изучение музейного зрителя» был выпущен в 1928 году. Во вступительной статье «Пути изучения музейного зрителя» [12] Розенталь делает некоторые обобщения, пишет о важности разностороннего подхода к изучению посетителей, необходимости разработки экскурсий с учетом возможностей восприятия искусства неподготовленными зрителями, делится некоторыми статистическими данными. Прежде, чем монография была напечатана, она обсуждалась в различных институциях. В частности, Розенталь в 1927 году приезжал в Русский музей и выступил на Ученом совете художественного отдела с докладом «Методы изучения музейного зрителя». «На вопрос П.И. Нерадовского, сделаны ли Третьяковской Галереей какие-либо практические выводы из работы Методически-Просветительской Комиссии, докладчик сообщил, что Галерея относится к работам Комиссии с большим вниманием и интересом, но материала для каких-либо

определенных практических выводов в работах Комиссии еще недостаточно». [18] В целом же выступление было воспринято положительно и с интересом, вопросов по методологии ведения экскурсий в отчете нет, что является косвенным доказательством существования подобной эстетической воспитательной практики и в Русском музее.

Один из исследовательских экспериментов Методически-Просветительного Отдела отражен в статье Е.А. Тюриной «Музейный зритель в процессе художественно-воспитательной работы (Опыт изучения)». [16] Выбор фокусной группы, тема лекционного курса, да и само название работы «художественно-воспитательная» — все не соответствует идеологии государственного заказа. В тексте отчета полностью отсутствует информация о политической пропаганде и способах ее внедрения в экскурсионный процесс. Исследование проводилось в 1926 году в группе, состоящей из женщин со средним образованием, возрастом от 25 до 40 лет. По выражению Тюриной, это была «интеллигентская» группа слушателей, прежде проявлявших интерес к живописи, но имеющих об искусстве обрывочные представления. Группа слушала цикл из двенадцати лекций по живописи в экспозиции Третьяковской галереи. Во время занятий с ней постоянно находились два сотрудника Методически-Просветительного Отдела, которые скрытно от остальных участников делали записи.

Введение участников в процесс восприятия живописи шел поэтапно, поскольку картина как органическое целое зрителями первоначально воспринималась только на уровне сюжета. Руководитель начал с обучения восприятию цвета и интерпретации его роли, как с наиболее простого элемента для эмоционального приближения к произведению живописи. Этот первый этап был самым долгим: лишь на четвертой лекции группа была готова к восприятию новой темы. После того, как тема цвета была полностью усвоена и отработана на разных произведениях, руководитель перешел к теме фактуры. На пятом занятии вместе с цветом затронули тему света. Дальше учеба пошла быстрее. По одному занятию было достаточно, чтобы научиться различать и анализировать композицию, объем, движение, перспективу. После этого группе был предложен обобщающий урок: «К десятой лекции, т. е. тогда, когда группа уже „образовалась“ и круг вопросов зрителя расширился, устанавливается связь элементов формы. Путь к органическому восприятию вещи осознан». [16, с. 109] Когда группа овладела целостным восприятием картины, руководитель посвящал два занятия стилям. С пятой лекции занятия включали самостоятельный разбор картин, то есть вырабатывалась творческая воля участников. Медленное поэтапное вхождение в искусство и последующая сборка образа восприятия велись в полном соответствии с приведенными воспоминаниями А.Б. Закс и

опубликованными работами самого Бакушинского [2].

Все занятия велись на примере шедевров XVIII—XIX века, во время которых подчеркивалась уникальность авторского почерка. Тюрину, как исследователя, волновало не только статистика, но и глубина, скорость формирования эстетического восприятия, точность выбранной для этого последовательности изложения, влияние группы на обучение каждого из участников и развитие художественного вкуса. «Судя по материалам первой и второй лекции, которые вначале привлекались для характеристики группы, вкус ее тяготеет к более простым, естественным формам живописи. Нравятся вещи реалистического порядка. В картине зрителя привлекает иллюзионизм, который, по его мнению, является показателем мастерства художника. <...> По мере расширения кругозора зрителя образуется помимо правдивости, иной критерий, т. е. критерий формальных ценностей» [16, с. 113]. В итоге Тюрина с удовлетворением констатирует, что по итогам курса вкус участников изменился. Сюжетность перестала быть приоритетной, возрос интерес к художественному мастерству, расширился круг художников, которые нравятся.

Подробно о других формах и результатах экскурсионной работы рассказывается в статье А.Е. Мойзеса [9] из того же сборника. Эта статья посвящена анкетированию экскурсионных групп. Мойзес тоже не останавливается только на социологии. Он пишет о большой тяге людей к искусству и о важности творческого подхода руководителя при знакомстве посетителя с искусством, — не для социально-политической пропаганды, а для объяснения его художественных свойств. «Стремление массового зрителя к коллективному общению с искусством, создавшее такую своеобразную экскурсионную жизнь Галереи, находит себе оправдание в сопоставлении анкет групп организованных и неорганизованных. Содержательность первых по сравнению со вторыми убеждает нас в высокой ценности руководителя для группы и в значительности и ответственности его роли в деле приближения искусства к массам.

Эта роль тем ответственнее, что наличный эстетический опыт массового зрителя чрезвычайно невелик: в большинстве перед нами перворазный посетитель. Этим отчасти объясняется и примитивность его вкуса. С другой стороны, подчеркнутый интерес к Репину и Сурикову выявляет с несомненностью огромную тягу к реализму» [9, с. 41].

Из статьи мы узнаем, что экскурсии по экспозиции Третьяковской галереи проводили разные организации. «Таких организаций, проводивших за апрель — декабрь 1925 г. работу по Третьяковской Галерее, имеется 6: Губполитпросвет МОНО, Главполитпросвет, МГСПС, Экскурсионная Артель, Экскурсбаза Наркомпроса и Методически-просветительный Отдел самой Галереи, с общим числом

руководителей — 39 человек» [9, с. 16]. Судя по таблице видно, что эстетический подход к экскурсиям применялся не только в Третьяковской галерее, но и у других организаторов, особенно у экскурсоводов «Артели-База» [9, с. 27]. Результаты опросов о том, какие направления в живописи больше всего понравились, во многом зависели от руководителя. «Важно отметить, что протесты против нового искусства встречаются, главным образом, в анкетах групп без руководителей или со своим руководителем. В остальных же анкетах мы имеем либо положительные отзывы, либо, чаще всего, умолчание» [9, с. 22].

Мойзес предельно объективен, и отмечает, что среди посетителей музея встречается недовольство эстетической направленностью экскурсий, стремление к политической актуализации искусства. В основном это коллективные отзывы учащихся партийных школ, милиционеров, красноармейцев. Например, «Казанская совпартишкола отмечает как недостаток, — что „не освещается классовых и национальных (сторон) быта и искусства“, но и красноармейцы пишут по этому поводу: <...> необходимо не только останавливаться на тонах и работе художников, необходимо знакомить бойцов и с подкладкой сюжета, т. е.: ее политическую, окраску“». Интересно, что в то же время «группа текстильщиков считает желательным, “чтобы кружководы ознакомляли с живописью лишь с чисто-художественно-живописной стороны, безо всякой подкладки“» [9, с. 33].

Другим примером формального соединения авангардной социологии искусства с идеями духовно-эстетического воспитания Бакушинского является книга «Живопись и зритель» Я.А. Тугенхольдом, выпущенная в 1928 году в рамках серии «Путеводители по вопросам литературы и искусства». Тугенхольд, с 1923 года заведующий отделом изобразительных искусств Главполитпросвета, написал свою книгу как компромиссное методологическое пособие для музейных экскурсоводов. Текст книги распадается на две мало связанные между собой части. Первая часть написана с учетом всех правил социально-политической пропаганды. Тугенхольд начинает с того, что говорит о наконец-то наступившем справедливом перераспределении богатства и все сокровища, которыми владели дворяне и буржуазия, теперь принадлежат рабочим и крестьянам. «Октябрьская революция создала условия, благоприятствующие сближению широких масс с искусством. И мы уже видим густые потоки этой новой публики, хлынувшие в наши музеи и галереи. Это указывает на то, что пропасть, некогда отделявшая у нас искусство от широких масс, все более и более сглаживается, что на наших глазах вырастает новый зритель. Сегодня именем этого зрителя государство приобретает художественные ценности для музеев; завтра или послезавтра, вместе с ростом экономической мощи профсоюзов и общественных организаций, этот коллективный зритель сможет стать

непосредственным потребителем искусства, заказывая и приобретая художественные ценности для себя, для своих фабрик, клубов, домов отдыха. Так искусство, бывшее почти исключительной услугой господствовавших классов, все более становится у нас народным достоянием» [15, с. 9].

После масштабного вступления Тугенхольд рисует перспективы светлого будущего, где трудящиеся массы будут сознательно владеть своими сокровищами. Оно близко, но пока не достижимо: «...на пути к овладению этим достоянием есть еще одно громадное препятствие. Это — наше непонимание искусства, наша крайняя художественная неграмотность, наше неумение отличить в искусстве пшеницу от плевел. В этой неграмотности менее всего, разумеется, приходится винить самого нового массового зрителя — ведь еще недавно он был столь далек от музеев и выставок, пробавляясь лубочными картинками и открытками... Но эта неграмотность должна быть ликвидирована» [15, с. 10]. Затем Тугенхольд объясняет, что такое восприятие искусства, и что ему важно учиться для того, чтобы уметь отбирать то искусство, которое воплощает «социалистические идеалы». А если искусство таковых не отражает, например, иконопись или портреты XVIII века, то нужно уметь найти «ответ на вопрос: как и почему, в силу каких социальных причин возникли те или иные художественные явления» [15, с. 14].

Вторую часть составляют великолепно, с большим вкусом и знанием предмета написанные искусствоведческие главы, посвященные собственно средствам художественной выразительности. Здесь полностью отсутствует социально-политический дискурс, — только искусствоведческий анализ произведений, в том числе художественный разбор произведений иконописи, картин Иванова, Передвижников, Гогена, Матисса, Ван Гога и др. Во вступлении к аналитической части Тугенхольд почти повторяет слова Бакушинского: «умение разглядывать картину может доставить зрителю высшее художественное удовлетворение. Ибо такой сознательный зритель становится как бы соучастником самого творчества. Он не только пассивно и равнодушно «поглядывает» на картину, но словно повторяет мысленно все то, что сделал художник (но, конечно, в обратном порядке, исходя из готового художественного произведения к породившим его первоначальным чувствам художника). Таким образом, зритель приобщается к самому процессу творчества и словно сам, в известной мере, становится художником. А разве высшая цель нашего культурносоциалистического развития не заключается именно в том, чтобы пробудить в каждом человеке все дремлющие в нем творческие искры?» [15, с. 16].

Но в этом же 1928 году, когда публикуются все рассмотренные исследования, музейный социально-психологический проект закрывается постановлением ВЦИК и Совнаркома РСФСР. Причиной является «”неудовлетворительное

идеологическое содержание музейной работы с точки зрения стоящих в порядке дня задач социалистического строительства” <...> Решения и приказы Наркомпроса РСФСР, музейного отдела Главнауки, опубликованные в 1929—1930 годах, отражают новое направление в деятельности музеев: исключительное внимание к организации массовой пропаганды (при одновременном снижении внимания к научно-исследовательской и фондовой работе). Музеи мобилизовались на участие во всех политических компаниях в стране, на пропаганду колхозного строительства, нового социалистического быта, на проведение антирелигиозной работы среди населения» [4, с. 8].

Вся, собранная в Третьяковской галерее статистика была изъята. Итог работы Методически-Просветительного Отдела в 1930-ом году был подведен Д.И. Рейтынбаргом, главным психотехником СССР [14]: «Чрезвычайно низкий уровень художественной культуры зрителя, посетившего выставку. Какие же это признаки? Во-первых, социальность темы. Те плакаты привлекают внимание, где дана какая-то острая социальная тема. По оформлению почти все они натуралистичны. Во-вторых, зрителя привлекает яркая окраска. Все эти плакаты многокрасочные. В-третьих, все темы и картины обладают сравнительной доступностью. <...> наконец, большой популярностью пользуются те картины, где изображены любимые люди, любимые вожди. Кроме того, все эти картины обладают сценичностью, на них всегда происходит какое-то событие. Наконец, плакаты и картины с преобладанием положительных настроений и моментов, бодрости, смелости и т.д. вызывают одобрение, в то время как картины, отличающиеся мрачностью настроения, находят осуждение» [13, с. 188—189]. Перевод всех музейных исследований в плоскость вульгарного рыночного анализа потребителя, сделанный Рейтынбаргом, обесценивал не только работу сотрудников музеев. Он ставил точку на развитии самой идеи эстетического воспитания. Райтынбарг, конечно, не был здесь главным актором, он только предельно схематично сформулировал то, что хотела услышать власть.

В 1931 году ГАНХ была закрыта как несоответствующая марксистской идеологии, и Бакушинский до самой своей смерти в 1939 году работал заведующим отдела графики Третьяковской галереи. После смерти ученого его психолого-педагогическое наследие было на долгие годы вычеркнуто из истории отечественной искусствоведческой мысли, а имя вспоминалось только в связи с организованными им народными промыслами в Палехе, Мстере и Холуе, сохранившими уникальные иконописные центры от уничтожения.

#### Список литературы:

1. Ахтямова А.А. Психолого-искусствоведческие воззрения Ф.И. Шмита. //

Автореферат дисс... кандидата психологических наук: 2000, Тверь.

2. Бакушинский А.В. Исследования и статьи, избранные искусствоведческие труды. М.: Советский художник, 1981. — 350 с.

3. Василенко В.М. Из творческого наследия // Советское искусствознание '73: сборник — М.: Советский художник, 1974

4. Зак А.Б. Источники по истории музейного дела в СССР (1917 — 1941). Архивные материалы и литература / История музейного дела в СССР, вып. 1, Москва, 1957. С. 5—53

5. Зак А. Б. Эта долгая, долгая, долгая жизнь: Воспоминания (1905—1963): в 2 книгах. Кн. 1905—1933. Москва, Серии б/и, буква И. — 318 с.

6. Изучение музейного зрителя. Сборник Методически-Просветительного Отдела / Под редакцией Л. В. Розенталя. — М., Издание Государственной Третьяковской Галереи. 1928. — 117 с.

7. Леонтьев. А.Н. Вступительная статья / Выготский Л.С. Психология искусства. Москва: Искусство, 1965. С. 4—16

8. Либерфорт И.А., Радзимовская Н.А., Галушкина А.С., Некрасова М.А. Бакушинский — теоретик, критик, выдающийся педагог. Вступительная статья / А.В. Бакушинский. Исследования и статьи, избранные искусствоведческие труды. Москва: Советский художник. 1981. С. 7—16

9. Мойзес А.Е. Экскурсионная жизнь в Третьяковской галерее (по данным групповой анкеты за 1925 г.) // Изучение музейного зрителя. Сборник Методически—Просветительного Отдела. Под редакцией Л. В. Розенталя. — М., Издание Государственной Третьяковской Галереи. 1928. С. 15—42.

10. Новоженова А. Л. От социологического детерминизма к классовому идеалу. Советская социология искусства 1920-х годов // Социология власти. 2014. № 4. С. 117—136

11. Полева Н.С. Сравнительно-исторический анализ психологических концепций научной школы Государственной академии художественных наук. — диссертация ... кандидата психологических наук: 1999, Москва, 178 с.

12. Розенталь Л.В. Пути изучения музейного зрителя // Изучение музейного зрителя. Сборник Методически-Просветительного Отдела. Под редакцией Л. В. Розенталя. — М., Издание Государственной Третьяковской Галереи. 1928. — С. 5—12.

13. Салиенко А.П. «Чуждое и непонятное» искусство. Книги отзывов посетителей художественных. Музеев и выставок как источник изучения. «массового зрителя» 1920-х гг. // Вестник Московского университета. Серия 8. История, №. 6, 2019. С. 176—192

14. Стоюхина Н.Ю., Мазилев В.А. Психотехник Д.И. Рейтынбарг — основатель психологии воздействия в СССР // Системная психология и социология. 2015. №2 (14). С. 89—99



15. Тугендхольд Я. Живопись и зритель: (опыт популярного изложения). Серия: Путеводители по вопросам литературы и искусства. — Московский рабочий, 1928 г. — 141 с.

16. Тюрина Е.А. Музейный зритель в процессе художественно-воспитательной работы (Опыт изучения) / Изучение музейного зрителя. Сборник Методически-Просветительного Отдела. Под редакцией Л. В. Розенталя. — Москва: Издание Государственной Третьяковской Галереи. 1928. С. 98—117

17. Шмит Ф.И. Музейное дело. Вопросы экспозиции. — Государственный институт истории искусств. Ленинград: Academia, 1929. — 245 с.

18. Ф. ГРМ 1, оп. 6, ех 11 // Ведомственный архив Государственного Русского музея

Евразийский Союз Ученых.  
Серия: филология, искусствоведение и культурология

Ежемесячный научный журнал

№ 08 (119)/2024 Том 1

**ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР**

**Макаровский Денис Анатольевич**

AuthorID: 559173

Заведующий кафедрой организационного управления Института прикладного анализа поведения и психолого-социальных технологий, практикующий психолог, специалист в сфере управления образованием.

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ**

• **Терентий Ливиу Михайлович**

AuthorID: 449829

Московская международная академия, ректорат (Москва), доктор филологических наук

• **Оленев Святослав Михайлович**

AuthorID: 400037

Московская государственная академия хореографии, кафедра гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств (Москва), доктор философских наук.

• **Глазунов Николай Геннадьевич**

AuthorID: 297931

Самарский государственный социально-педагогический университет, кафедра философии, истории и теории мировой культуры (Москва), кандидат философских наук

• **Садовская Валентина Степановна**

AuthorID: 427133

Доктор педагогических наук, профессор, Заслуженный работник культуры РФ, академик Международной академии Высшей школы, почетный профессор Европейского Института PR (Париж), член Европейского издательского и экспертного совета IEERP.

• **Ремизов Вячеслав Александрович**

AuthorID: 560445

Доктор культурологии, кандидат философских наук, профессор, заслуженный работник высшей школы РФ, академик Международной Академии информатизации, член Союза писателей РФ, лауреат государственной литературной премии им. Мамина-Сибиряка.

Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются. За достоверность сведений, изложенных в статьях, ответственность несут авторы. Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов материалов. При перепечатке ссылка на журнал обязательна. Материалы публикуются в авторской редакции.

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций.

Художник: Валегин Арсений Петрович  
Верстка: Курпатова Ирина Александровна

Адрес редакции:  
198320, Санкт-Петербург, Город Красное Село, ул. Геологическая, д. 44, к. 1, литера А  
E-mail: [info@euroasia-science.ru](mailto:info@euroasia-science.ru) ;  
[www.euroasia-science.ru](http://www.euroasia-science.ru)

Учредитель и издатель ООО «Логика+»  
Тираж 1000 экз.