

589441(с)71(с-м)
И-39

ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЛЕРЕЯ

ИЗУЧЕНИЕ
МУЗЕЙНОГО
ЗРИТЕЛЯ

СБОРНИК

I

ИЗДАНИЕ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЛЕРЕИ
МОСКВА 1928

И-39

ИЗ КНИГ
С.П. Григорова

7М
ИЗ

ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЛЕРЕЯ

ИЗУЧЕНИЕ МУЗЕЙНОГО ЗРИТЕЛЯ

СБОРНИК
МЕТОДИЧЕСКО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОГО ОТДЕЛА

Под редакцией
Л. В. РОЗЕНТАЛЯ.

С восемью диаграммами и планом Галлерей

ИЗДАНИЕ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЛЕРЕИ
1928 г.

23 ОКТ 2009

БИБЛИОТЕКА
Изм. № 2092

ПРОВЕРЕНО

Печатано по постановлению
Правления
Гос. Третьяковской Галлерей.
Директор Галлерей
академик А. Щусев.

Заказ № 5307.

Тираж 4000 экз.

Главлит № А—3792.

Набрано и отпечатано в Школе ФЗУ при 1-й Образцовой тип. ГИЗ. Москва, Пятницкая, 71.

к

Настоящий сборник составлен из статей, написанных сотрудниками Методическо-просветительного Отдела Третьяковской Галлерей, в задачи которого, наряду с экскурсионно-лекционной работой, входит и изучение музейного зрителя.

Широкое художественно-воспитательное значение Третьяковской Галлерей общеизвестно. Современность настойчиво ставит перед музеем задачу дальнейшего расширения и совершенствования его просветительной деятельности. Для этого необходимо знание самих „потребителей искусства“, их требований и вкусов. Однако, малая изученность вопроса, весьма скромные средства и силы, коими располагает Галлерей, и краткий срок существования Методическо-просветительного Отдела не позволяют еще рассчитывать на быстрое разрешение поставленной проблемы. Книга о музейном зрителе будет написана не скоро; пока приходится ограничиваться изданием материалов по изучению музейного зрителя. Предлагаемый читателю первый выпуск таких материалов имеет преимущественно значение публикации о начале работ, о наметившихся путях дальнейшего их развития. Отсюда некоторая разнохарактерность содержания отдельных статей; одни из них дают преимущественно предварительную проработку собранного фактического материала, другие же ставят, главным образом, основные методические вопросы и намечают перспективы будущих исследований. Представляется, однако, что и в таком виде предпринятое Третьяковской Галлереей издание окажется полезным и нужным как для музейного работника-искусствоведа, так и для педагога. Об этом свидетельствует тот интерес, который проявляют не только музеи, но и научно-

исследовательские учреждения и просветительные организации к изучению музейного зрителя. Поэтому даже частичная фиксация результатов проделанных опытов и отдельных методических изысканий должна иметь значение для дальнейшего развития начатых работ не только в самой Галлерее, но и за ее пределами.

В заключение отметим, что материал некоторых печатаемых ниже статей („Пути изучения музейного зрителя“, „Экскурсионная жизнь Галлерей“, „Циркуляция публики по Галлерее“, „Учет восприятия картины“) докладывался и обсуждался в течение 1926—27 г. на собраниях научных сотрудников Третьяковской Галлерей, в Методическо-просветительной Комиссии Музейного Отдела Главнауки, на заседании Ученого Совета Художественного Отдела Русского Музея и в Академии Художественных Наук.

ПУТИ ИЗУЧЕНИЯ МУЗЕЙНОГО ЗРИТЕЛЯ.

Л. В. Розенталь.

У многих еще со словом „музей“ связывается представление о некоем хранилище памятников прошлого. Так и было когда-то. Но тот, кто хранит и накапливает предметы, также изучает и классифицирует их. Правильно поставленная консервация невозможна без научного изучения музейного материала. Музей для того, чтобы быть хорошей „консерваторией“, должен принять на себя обязанности „научно-исследовательского института“.

Самое дело хранения тесно связывается с научной работой и методически разрабатывается; возникает новая отрасль научного знания—музееведение („Museumkunde“). Одновременно с этим частные хранилища обращаются в общедоступные музеи. Их двери раскрыты для всех, но желанным гостем там является лишь тот, кто приходит серьезно изучать. Для широкой же массы посетителей есть надписи и таблички, дешевое издание каталогов, иногда популярные путеводители, открытки, которые покупают на память,—и только. Лишь в конце XIX в. было обращено большее внимание на демократизацию музеев. Городские музеи провинциальной Германии определенно тяготеют в сторону популяризационных задач по преимуществу; Англия, при всем своем консерватизме, еще со времен Рескина, возлагает на свои музеи функции народных университетов; в Америке же создается новый тип музеев—клубов.

Так перед музеем возникает новая, третья обязанность—быть просветительным учреждением. Естественно, нигде это не ощущается так сильно, как в СССР. Потребность в новых

формах музейного строительства органична; она проявляется почти со стихийной силой. Сейчас, к десятилетию Октябрьской революции, выявился новый музейный быт. Идиллия гробовой тишины в экспозиционных залах, столь располагающая к серьезным занятиям, увы, нарушена. Третьяковская Галлерея 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. Быть может, это явление временное; однако самый факт успеха экскурсий свидетельствует о том, что новый посетитель перестал быть пассивным зрителем, он требует пояснений, он активен в своем восприятии, он хочет осознать новое для него явление. Это в особенности относится к искусству. „Учиться искусству в музее“ еще долго будут не только художники, но и широкие массы. Станковая живопись пока что не намерена уступать своего приоритета; картина, как самодовлеющая ценность, продолжает быть нужной обществу. 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. Эта задача трудна, но она требует настоящего разрешения. Для этого необходимо знание самого потребителя, являющегося в наше время по преимуществу лишь посетителем музея.

Мы вводим новое понятие „музейный зритель“. Оно изобретено по аналогии с термином „театральный зритель“. В это понятие включается представление о восприятии художественных произведений в определенной обстановке. Современному музейному работнику приходится изучать не только свой экспозиционный материал, но и зрителя. Надо знать не только то, что показывают, но и тех, кто смотрит. Посетитель музеев!.. Мы вспоминаем злые ксилографии Онора Домье. Французский художник блестяще изобразил

буржуа Второй империи, растерявшихся перед сокровищами Лувра. Они в изнеможении опускаются на диваны и ошалевшим, бессмысленным взором обводят стены, могущие кого угодно привести в отчаяние множеством своих картин... Это состояние беспомощности характерно и для нашего музейного зрителя. Он впервые приходит в соприкосновение с искусством. Как бы он ни был активен, его действия и впечатления весьма случайны. Являются веские сомнения, многое ли можно сколько нибудь объективно-ценного приобрести из наблюдений над таким зрителем? В какой форме мыслимы эти наблюдения? И можно ли будет на их основании построить какие либо общие выводы?

Наш небольшой опыт убеждает, что изучать музейного зрителя стоит. То, что собрано и обследовано нами за короткий срок, уже само по себе не лишено интереса. Примером могут служить анкеты экскурсионных групп. Здесь много случайного, неумело и наивно выраженного. Вот воронежские рабочие высказывают пожелание: „пусть весь пролетариат, все крестьянство из самых дальних уголков СССР так же, как мы, посмотрит все, что видели мы и узнали. А выставка очень хороша! Дело за нашими пролетарскими художниками, чтобы они поместили свои картины, добившись такой же высоты и достоинства.“ Им вторят крестьяне. „Мы, экскурсанты, пожелаем настоящей Третьяковской Галлерее развивать количество художественных произведений и просим отмечать нашу крестьянскую жизнь“. Эти и подобные отзывы ¹⁾ свидетельства об осознании нужности искусства. Сквозь трафареты „газетных фраз“ в них ощущается по-прежнему глубокое и искреннее чувство. Фиксация подобных впечатлений необходима; она конкретизирует представление музейного работника о зрителе. Далее, мы стараемся учесть отношение зрителя к экспозиционному материалу. Студентка Академии Коммунистического Воспитания, просмотрев самостоятельно ряд картин, отмечает „Иоанна Грозного“ Решина, „Крестный ход“ Перова, и „Торжествуют“ Верещагина. Два часа спустя, пройдя с экскурсией по галлерее

¹⁾ См. вторую и третью статьи настоящего сборника.

и просмотрев те же картины, она существенно изменяет свои суждения. У нее запечатлелись „Демон“ Врубеля, „Утро стрелецкой казни“ Сурикова, „Баба“ Малявина. Опять таки это один из многих фактов, но он сразу вводит нас в исключительно важную область вопросов восприятия картины и художественно-воспитательной работы. И еще один пример совсем иного характера: мы механически подсчитываем с часами в руках число посетителей, проходящих через разные пункты музея; в результате вычисляем, что посетитель-одиночка в среднем тратит всего $1\frac{1}{2}$ часа на осмотр галлерей и успевает за это время почти в каждом зале побывать два раза... Цифры говорят сами за себя.

Здесь приведены единичные факты некоторых из наших наблюдений над зрителем. Эти факты нужно не только собирать, но и подвергать соответствующей обработке. Выводы, сделанные на основе разных методов наблюдений, будучи сопоставлены друг с другом, и должны дать нам, если не вполне точное и математически выверенное, то все же достаточно полное представление о музейном зрителе.

Каковы же эти методы наблюдений? Какими путями шла работа по изучению зрителя?

Вначале, в виде опыта, была проведена небольшая анкета для экскурсионных групп. Такие анкеты пытались собирать разные просветительные организации. Но неудачно; из 100 экземпляров заполнялось не более 5, да и то весьма бегло; никакой гарантии, что ответ исходит от самой группы, не было. Легче собирать анкеты на месте, в музее. Правда, в таком случае они будут заполняться под свежим, мало осознанным впечатлением, но зато в какой то мере коллективно или активом группы, по крайней мере. Эта анкета была своего рода разведкой, пробой того, насколько можно делать какие либо выводы на основе столь несовершенных показаний самонаблюдения. При разборке достаточно большого материала (1000 листов, собранных в 1925 г.) оказалось возможным сделать некоторые обобщения. В результате была написана работа „Экскурсионная жизнь Галлерей“ (по материалам групповой анкеты), которую, ввиду ее важности, мы помещаем ниже с незначительным сокра-

щением. Это был первый шаг на пути изучения музейного зрителя. Первый опыт внушил надежды. Групповая анкета выявила в какой-то мере „экскурсионный быт“, в частности значение метода ведения экскурсии. Поэтому, собранный в 1926 г. материал представилось возможным разработать уже иначе, а именно, классифицируя его по признаку состава группы. Результаты этой второй анкеты кратко, дабы не повторяться, приведены в статье „Типы экскурсионных групп“. Естественно, за групповой анкетой должна последовать индивидуальная. Ее собирать много труднее. Пока что удавалось опрашивать преимущественно участников экскурсий. Полученные сведения отличаются большей систематичностью и обстоятельностью. Ясно обозначаются различия подхода к искусству разных социальных группировок. Ниже в статье „Характеристика типа музейного зрителя“ дается сводка анкет студентов Свердловского Университета. Из имеющихся у нас нескольких комплектов анкет мы выбрали данный, как наиболее ценный по единству восприятия всего коллектива группы и для нас особенно интересный.

Таков один из путей изучения музейного зрителя. Объектом этого изучения здесь являлся почти исключительно экскурсант. Он отличается большой активностью; естественно, поэтому мы прибегнули в отношении его прежде всего к методу самонаблюдения.

Другой путь ведет к объективному наблюдению. Оба метода должны дополнить друг друга. В то же время необходимо в целях большей полноты данных, а также для их проверки, включить в круг изучения и посетителя — одиночку. Опыты в этом направлении стали производиться год спустя после введения экскурсионных анкет. В начале были неясны не только методы работы, но даже самые объекты наблюдения. После нескольких „разведок“ стала очевидной необходимость идти по пути массовых наблюдений, дающих материал статистического характера. И прежде всего надлежало выяснить, как движается — „циркулирует“ — масса посетителей в целом по всему музею и в отдельных его частях и также, какова продолжительность осмотра. Таким

образом был поставлен вопрос о „Циркуляции публики по Галлерее“. В отдельной статье читатель найдет не только результаты обследования, но и описание техники ведения работы. Это описание носит несколько специальный характер, но оно может оказаться полезным при постановке аналогичных обследований в других музеях, что представляется крайне желательным.

Вслед за „циркуляцией“ следует изучение самого „смотрения“ картин, подсчет того, пред какими именно произведениями, кто именно, примерно, и как долго останавливается. Но в этой области пока пришлось ограничиться лишь предварительными изысканиями; сколько нибудь значительные результаты еще не получены.

Идя по указанным двум путям, мы, в конце концов, соберем ряд сведений о музейном зрителе, имеющих известное практическое значение, но носящее слишком общий характер. Неизбежно возникает задача более углубленного и длительного изучения зрителя. Для этого естественно использовать в качестве объекта исследования участников циклов лекций-экскурсий, устраиваемых Методически-просветительным Отделом Третьяковской Галлерей. И здесь можно также начать с собирания материала самонаблюдений. Каждый постоянный участник систематических занятий заполняет в начале вступительную анкету, фиксирующую наличный его „эстетический опыт“. Результаты художественно-воспитательной работы над ним выявляются в другой, уже заключительной, анкете, заполняемой в конце занятий. Отдельные этапы всего процесса развития могут быть выявлены в записках, подаваемых в конце каждой лекции-экскурсии и содержащих перечисление картин, которые произвели наибольшее впечатление. При разработке таким образом накопленного материала будет возможно судить о ходе развития всей группы, поскольку она может быть рассматриваема как коллектив.

Здесь особый интерес приобретают записки, собираемые тотчас по окончании каждого из занятий. Они дают нам возможность в известной мере учесть восприятие картины. Возможны разные формы этого учета. Самая методика во-

проса требует разъяснений, поэтому, хотя работа в данной области только начата, все же „перспективам и методическим основам“ „Учета восприятия картины“ здесь отведена особая статья, намечающая главнейшие пути исследования.

И опять таки приходится задуматься над необходимостью дополнения и проверки метода самонаблюдения методом объективного наблюдения. Анкеты, как бы они ни были подробны и точны, отмечают лишь начальный и конечный этапы. Записки содержат лишь названия картин. Самое ценное в занятиях — это реплики самой группы, чью активность руководитель прежде всего стремится пробудить; их необходимо записывать особым наблюдателям. Идеальная форма таких записей — стенограмма, но она слишком дорога и в то же время недостаточна. Она не дает нам картины внешней обстановки, в которой происходили занятия. Записи хода экскурсионной работы велись уже неоднократно, напр. известным немецким музееведом-педагогом Лихтварком, но это делалось исключительно для выявления самого метода. Для наших же целей необходима особая форма записей, фиксирующая прежде всего поведение и восприятие самих зрителей. Это наиболее ответственный из всех намеченных путей изучения зрителя, обещающий дать наиболее ценные результаты. От наблюдателя требуется большое знание зрителя и экскурсионного метода и в то же время максимальная объективность. Опыт по ведению наблюдений путем записей (одновременно с собиранием анкет и записок) осуществлен с шестью группами. Первые два раза были проделаны лишь пробные изыскания, выясняющие, что можно и что следует наблюдать. На основании этих изысканий была выработана инструкция, которая ни в коем случае не может считаться окончательной. Результаты новых опытов, путем их длительной и кропотливой сводки, могут быть использованы скорее в качестве методических указаний на будущее, а не для каких либо окончательных выводов. Все же публикация краткого изложения одного из проделанных опытов, выясняющих, каков музейный зритель в процессе художественно-воспитательной работы,

представилась нам целесообразной. В данном случае взята работа группы интеллигентского состава, высокого общекультурного уровня, с определенным уклоном в сторону чисто формального анализа. Самый материал занятий — живопись XVIII и начала XIX в. в. — зрителям был несколько чужд. При всех этих условиях основные проблемы, возникающие на этом пути нашего изучения, выявляются более ярко.

Последняя статья сборника показывает, что изучение музейного зрителя тесно соприкасается с областями художественной педагогики и художественного восприятия. Сотрудничество представителей разных специальностей является в дальнейшем весьма желательным. Самая же работа, естественно, должна сосредоточиться в музее, имеющем свой просветительный отдел. Это в особенности относится к Третьяковской Галлерее, с самого своего основания преследующей широко просветительные цели и являющейся сейчас наиболее популярным музеем Союза. В Галлерее нам открывается самое широкое поле для осуществления всевозможных наблюдений.

Июль. 1927 г.

ЭКСКУРСИОННАЯ ЖИЗНЬ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЛЕРЕИ

(по данным групповой анкеты за 1925 г.)

А. Е. Мойзес.

Третьяковская Галлерея — один из самых посещаемых музеев Союза. Таким она была и до революции. Но новый зритель, пришедший в галлерею после Октября, внес новую струю в самую жизнь Галлереи, изменил темп ее существования, ускорил биение ее пульса. Непрерывный поток посетителей наводняет ее залы; в этом потоке — представители самых разнообразных слоев общества, профессий, национальностей. Половина, примерно, всех посетителей Галлереи приходит в нее организованными в группы, совершающие экскурсии под руководством специалиста. Рост экскурсионной работы в послереволюционные годы колоссален. Экскурсия стала бытовым явлением. Нередко одиночные посетители обращаются в галлерею с требованием, чтобы их присоединили к экскурсионной группе; необходимость рассматривать картины без пояснений часто воспринимается как неудача.

Эта основная черта современного зрителя привела к созданию своеобразного музейного быта. Интересы экскурсии начинают определять самую жизнь экспозиционных залов — от развески материала на их стенах до регулировки потока посетителей. Экскурсионная жизнь Галлереи принимает особое значение в деле выявления облика нового массового зрителя — его художественного опыта, его запросов и требований. Момент общения организованного зрителя с искусством должен быть как то уловлен и закреплён. Первой

попыткой, предпринятой в этом направлении Методическо-просветительной Комиссией Галлерей, явилась групповая анкета.

Анкета была введена в апреле 1925 г. В ней заключались следующие четыре вопроса: 1) Какие картины (рисунки, скульптура) вас более всего заинтересовали. 2) Что вам дала экскурсия. 3) Какие замечены недостатки. 4) Какие имеются пожелания. Рассчитана она была на коллективное заполнение и предназначалась исключительно для экскурсионных групп. В ней имелся также вопрос о теме экскурсий, на который должен был ответить сам руководитель. Отношение групп к анкете надо в целом признать положительным; за период с апреля по декабрь 1925 г. было собрано 1033 анкеты, что составляет к общему количеству прошедших групп. (2764 группы) 37,5%.

Анкета давалась представителю группы до начала экскурсии с предложением заполнить ее по окончании осмотра без разъяснения, по существу, поставленных вопросов и необходимости коллективного ее заполнения. Это дает основание полагать, что многие анкеты заполнялись единолично представителем группы или другим лицом. Иногда самый язык анкеты выдает в ней индивидуального автора: слово „фиксировать“, употребленное в анкете пионеров, заставляет видеть в ее авторе скорее водителя-комсомольца, чем пионера. Встречается, однако, и обратное явление—когда группа игнорирует мнение отдельных лиц, считая, что в анкету должно войти только то, что приемлемо для всех участников экскурсии. Иногда, в случае разногласия, не дают ответа вовсе. Так, группа союза коммунальщиков пишет: „Экскурсия, в силу своего разношерстного состава, не вынесла одного общего впечатления, равняющегося по одному характеру впечатлений“. Таким образом, вполне полагаться на то, что анкета отражает мнение всей группы, ни в коем случае нельзя. Если учесть вместе с тем обстановку, в которой происходит заполнение этих анкет: после утомительной экскурсии, где нибудь в раздевальной или коридоре, стоя на ногах, под шум и толкотню, нередко под звонки, требующие выхода,—если учесть эти условия, то волей-не-

волей придется к выводу, что вряд ли экскурсант отдал себе вполне отчет в том, что внес в анкету. Нередко к ней и просто формальное отношение. Превосходный образец его дает анкета одной группы соработников: „п. 1—все, п. 2—осмотрели картины, п. 3.—нет, п. 4.—нет ответа“. Все это заставляет чрезвычайно осторожно относиться к данным настоящей анкеты. Не придавая ей решающего значения, надо быть всегда готовым к тому, что жизнь исправит те или иные выводы, сделанные на основе настоящего материала. Сомнение в пригодности анкеты для выявления впечатления зрителя было настолько велико у практических работников экскурсионного дела, что возникала даже мысль, не является ли анкета кривым зеркалом экскурсионной работы, не следует ли от нее отказаться вовсе. Однако, опыт на протяжении 9-ти месяцев был проделан, накопленный материал в количестве 1000 с лишним листов был подвергнут тщательной и всесторонней проработке; ближайшее ознакомление с анкетой показало неожиданное по точности совпадение с наблюдениями и опытом экскурсионистов, выявило охватывание анкетой всех сторон экскурсионной жизни Галлерей, дало яркую характеристику массового зрителя Галлерей. Мы должны принять данные анкеты, как в какой-то мере отражающие подлинную экскурсионную жизнь музея.

Анкета является величиной сложной. Она отражает, с одной стороны, восприятие искусства тем или иным социальным типом, с другой — освещение этого искусства руководителем того или иного направления. Так рабочий, под воздействием разных руководителей, дает различную анкету; рабочие металлисты пишут: „экскурсия раскрывает в глазах зрителя всю пошлость, забитость и пр. народа в различные времена“¹⁾; рабочие дрожжевого завода указывают: „экскурсия ознакомила с подходами к пониманию картин и различными влияниям в их работах“. То же самое мы имеем и по отношению к вузовцам: в одном случае они получили „политические и исторические знания“, а в другом — „пони-

¹⁾ Здесь, как и во всех последующих цитатах сохранен стиль подлинника.

мание языка красок и линий“. Помимо этих крупнейших факторов — социального состава и руководителя — анкета включает в себя и ряд мелких, неподдающихся дифференциации влияний; степень однородности состава группы, усталость руководителя или экскурсантов, шум и теснота в залах и др. Эти случайные факторы не могут быть учтены должным образом и принимались во внимание лишь в тех или иных отдельных случаях. Главное же внимание было обращено на выявление роли обоих основных факторов: состава группы и метода проведения экскурсии. Эти два условия поддаются известной дифференциации. В данном случае пришлось выделить значение второго фактора. В основу нашей работы положен принцип рассмотрения анкеты, если не по каждому руководителю отдельно, то по крайней мере, по организациям, идейно этих руководителей объединяющим. Таких организаций, проводивших за апрель-декабрь 1925 г. работу по Третьяковской Галлерее, имеется 6: Губполитпросвет МОНО, Главполитпросвет, МГСПС, Экскурсионная Артель, Экскурсбаза Наркомпроса и Методическо-просветительный Отдел самой Галлерей, с общим числом руководителей — 39 человек. ¹⁾

Вследствие совместительства некоторых руководителей в двух экскурсионных организациях, работу МОНО и ГПП пришлось рассматривать в целом, точно также как работу Артели и Экскурсбазы. Всего, таким образом, мы получаем четыре экскурсионные единицы.

Рассматривая анкеты по экскурсионным организациям и выявляя таким образом один из основных факторов — метод, мы в то же время не лишаем себя возможности выявить и другой основной фактор — социальный состав. Как известно, каждая из перечисленных организаций имеет, преимущественно, дело с одним каким-нибудь социальным составом. В то время как Артель-Экскурсбаза дает на 68% всех своих анкет „учащих, учащихся и трудящейся интеллигенции“, а ГПП дает по той же графе 50% всех своих анкет

¹⁾ В дальнейшем для обозначения этих организаций мы прибегаем к следующим сокращениям: МОНО, ГПП, МГСПС, АРТЕЛЬ, ЭКСКУРСБАЗА, ГТГ.

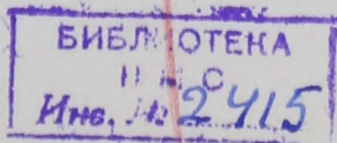
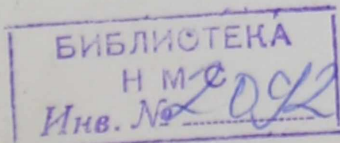
МГСПС на 87⁰/₀ дает анкету „рабочих и служащих“ и МОНО-ГПП по той же графе 57⁰/₀. Это преобладание анкет определенного состава в каждой организации дает нам право рассматривать анкету МГСПС с одной стороны и МОНО-ГПП с другой, как выявляющую голос рабочего и служащего, а Артель-Экскурсбазы и ГТГ—как голос учащегося и трудящейся интеллигенции. Разумеется, все эти сопоставления допустимы только в самых общих чертах и ни в коем случае не могут считаться доказательными в отдельных подробностях. Но о необходимости осторожного отношения к выводам из анкеты уже говорилось в свое время.

Помимо намеченных выше 4-х экскурсионных единиц, у нас есть еще два типа экскурсий: это группы „со своим руководителем“ и „без руководителя“. Что касается первых, то они на 57⁰/₀ состоят из школьников и на 34⁰/₀ из вузовцев. Таким образом 90⁰/₀ анкет этого типа выявляет мнение учащегося, не обслуженного экскурсионными организациями.

Что же касается групп без руководителя, то их анкета, на 60,5⁰/₀ заполненная теми же группами, является чрезвычайно ценной в смысле контроля и выявления метода в работе некоторых экскурсионных организаций, ввиду того, что в этой анкете совершенно отсутствует один фактор—метод проведения экскурсии. Кроме того, эта же анкета дает большой материал для выявления недочетов в постановке экскурсионного дела в Галлерее.

Таким образом, в настоящей работе мы будем рассматривать накопленный материал по шести группировкам: 1) Артель-Экскурсбаза, 2) ГТГ, 3) МОНО-ГПП, 4) МГСПС, 5) группы со своим руководителем, 6) группы без руководителя. Следует только помнить, что все указанные выше цифры распределения анкет по существу имеют в виду не посещаемость галлерей группами от той или иной организации, но лишь количество заполненных ими анкет.

Учет велся по тем 4-м пунктам (вопросам) анкеты, которые в ней имеются, отдельно. Кроме того, выделены особые вопросы о теме экскурсии и все замечания и пожелания экскурсантов о методе ее проведения. Ввиду того, что целый



ряд анкет дает более или менее стереотипные ответы на пункты анкеты, удалось свести их к немногим типам и представить эти ответы по каждому типу в цифровых данных. Наиболее поддаются такой типизации и цифровому учету ответы по пунктам 1-му и 2-му. Последние два пункта „недостатки“ и „пожелания“ мало дифференцируются в глазах экскурсанта и более случайны по характеру ответов, почему в цифрах представлены лишь наиболее типичные ответы (главным образом, жалобы на недостаток времени).

Таким образом каждая из 1033 анкет рассмотрена последовательно с шести точек зрения: 1) темы, на которую проведена экскурсия, 2) интересов и вкусов экскурсанта, 3) результатов экскурсии, 4) замечаний методического характера, 5) указания недостатков и 6) высказанных пожеланий.

1. ТЕМА ЭКСКУРСИИ.

Что касается темы, то этот вопрос наименее освещен анкетой. Руководитель экскурсии чрезвычайно редко вписывает в анкету тему, на которую экскурсия была проведена; более внимательно к этому относятся „свои руководители“. Имеющийся, сравнительно небольшой материал все же дает несколько характерных группировок.

Чаще всего встречается у групп с руководителем упоминание о темах, выявляющих эволюцию русской живописи. Иногда делается акцент на социальном значении искусства и связи его с жизнью. „Связь искусства с общественностью“, „Живопись, как социальное явление“, „Ценность искусства“, „Красота в жизни и живописи“. Реже встречается самостоятельная тема „Язык живописи“; одинока тема „Пейзаж, жанр, историческая живопись, портрет“. Чрезвычайно редки специальные темы: „Проблема пейзажа“, „Русский портрет XIX века“, „У истоков русской живописи“ и др.

Любопытную картину в смысле тематики дают группы со своим руководителем. Эти добросовестно вписывают свои те-

мы. Многих влечет в галерею желание—весьма близкое к любопытству—„посмотреть картины знаменитых русских художников“. Других привлекают „достопримечательности Москвы“.

Это туристическое отношение к Галлерее не так уж редко, но встречается почти исключительно у групп, не имеющих специалиста-руководителя. Большинство этих групп используют богатства Галлерей в иллюстративных целях. Ряд школ ставит такие темы: „Жизнь различных классов до революции“, „Жизнь крестьянина-крепостного и его природное окружение“, „Купечество. Рабочие. Крестьяне“. „Прошрое г. Москвы“. Рабфаковцы пишут более витиевато, но по существу то же: „Переходы быта в развитии хозяйственных форм“. Однако, есть в этой группе иное отношение к искусству: учащиеся 2-й школы Хамовнического района ставят тему „Отражение капиталистического строя в живописи и скульптуре“. Правда, тема еще не открывает нам подлинного содержания экскурсии: не исключена возможность, что в данном случае мы имеем дело с отношением к картине, как к иллюстрации. Однако, возможно и иное отношение, при котором из глаз зрителя не исчезла и сама картина. В некоторых случаях картина используется даже не столько в иллюстративных, сколько в агитационных целях: текстильная школа провела в Третьяковской Галлерее экскурсию на тему: „Религия на службе у царского правительства“, причем заинтересовали группу картины: „Самосожигание“, „Сельский крестный ход на пасхе“, „Спор за веру“, „В монастырской гостиннице“, „Боярыня Морозова“ и др. Эта группа узнала, „как духовенство услуживало царскому правительству, какова была нравственность духовенства“.

Такова картина—очень неясная в количественном отношении—тематике проводимых в Галлерее экскурсий. Группы без руководителя и особенно со своим руководителем видят в живописи, главным образом, иллюстрацию к событиям реальной жизни и изображение природы. Группы, проводимые экскурсионными организациями, проходят по Галлерее, по видимому, преимущественно исторически, зачастую с акцентом на социальной основе искусства. Язык

живописи, как самостоятельная тема, встречается значительно реже, но очень часто входит, как часть, в более широкую тему.

2. ИНТЕРЕСЫ И ВКУСЫ ЭКСКУРСАНТОВ.

Значительно лучше в смысле количества материала обстоит вопрос с пунктом первым анкеты: какие картины, (рисунки, скульптура), вас более всего заинтересовали. Из 1033 анкет всего лишь 12 оставили этот вопрос без ответа, большинство же дает ответы подробные. Все они были сведены к нескольким наиболее крупным периодам в истории русской живописи, а именно: 1) иконопись, 2) XVIII в. и первая половина XIX в., 3) передвижничество (включая Репина и Сурикова), 4) 90-е и 900-е годы (условно обозначаем как „Мир Искусства“), 5) новейшая живопись („Голубая Роза“, и „Бубновыи Валет“). Отдельно стоит интерес к скульптуре. Картина, выявляющаяся из диаграммы, разительная (см. таблицу I). 80% всех учащихся и учащихся (группы Артели-Экскурсбазы, ГТГ) интересуются передвижниками. 85% всех рабочих (группы МОНО-ГПП и МГСПС) интересуются ими-же. „Миром Искусства“ интересуется уже гораздо меньше народу. Несомненно, однако, в целом большой интерес к „Миру Искусства“ со стороны учащихся и учащихся. Больше всех экскурсионных организаций (за исключением Артели-Базы) дают группы со своим руководителем — 21%; это объясняется наличием среди них групп из специальных учебных заведений (Вхутемас, кружки ИЗО и т. д.). Что касается XVIII в., то он дает приблизительно одну и ту же небольшую цифру по всем организациям — около 7%. Группы без руководителя не дают ничего. Зато в отношении к иконописи и к новейшей живописи мнения резко расходятся: упоминание об иконе дает всего лишь одна организация (Артель-База) — 1%, и столько же группы со своим руководителем. Новейшая живопись по всем организациям дала от 1/2% до 1% (ГТГ), тогда как у Артели — 4%. В целом картина также довольно ясна: для всех социальных группировок и при всех методах проведения экскурсии наиболее интересны для массового зрителя передвижники, затем, для некоторой части, „Мир Искусства“, значительно меньше XVIII век и очень мало иконопись и новейшая живопись.

Любопытны определения, которые дают экскурсанты заинтересовавшим их картинам. Обыкновенно упоминаются имена художников или названия картин, для вящей убедительности подкрепленные их номерами; не менее часты (особенно в анкетах МОНО-ГПП и отчасти МГСПС, т.-е. в анкетах рабочих и служащих) общие характеристики: „исторические“, „бытовые“ или „видовые“. Встречаются, однако, и более глубокие определения, так сказать по существу: „картины из быта крестьян до реформы“, „картины сатирические, которые разоблачают священство тех времен“. Есть и мотивировка: „нам нравились те картины, которые нарисованы ясно и отчетливо, особенно княжна Тараканова и Ив. Грозный“, „лучшее впечатление произвели картины, воспроизводящие все так, как оно есть, взятые из жизни без прикрас.“ Среди имен, пользующихся особенным успехом, на первом месте стоит Репин. Часто даже просто „Иван Грозный“. Самое название это претерпевает всевозможные метаморфозы от подробного описания сюжета картины до краткого „Иоанн Грозный“. Имя Сурикова встречается почти так же часто; затем идут имена передвижников от Перова до эпигонов.

Что касается XVIII века, то, как уже отмечалось, большим успехом он у экскурсантов не пользуется. Анкета фабзавуча Екатер. ж. д., которые пишут: „работа худ. Левицкого в его портретах заключает подход под нравы буржуазного вкуса“—явление исключительное. Все же отдельные упоминания о Левицком и „Боровицком“ (как окрестила Боровиковского одна группа) изредка встречаются. Но есть и резкий протест против этого искусства— правда, один на тысячу: „все заинтересовало кроме царских портретов, к которым, кроме ненависти, никакого интереса не питаем“ (группа рабочих).

Левитан, Серов, Врубель, Малявин имеют своих более или менее многочисленных поклонников, в значительной степени в зависимости, повидимому, от освещения, данного руководителем, как это указывалось уже выше; протестов против них нет, если не считать опять таки один на тысячу

анкет, который гласит: „необходимо удаление или сокращение крикливых, модернистских, малявинских картин“.

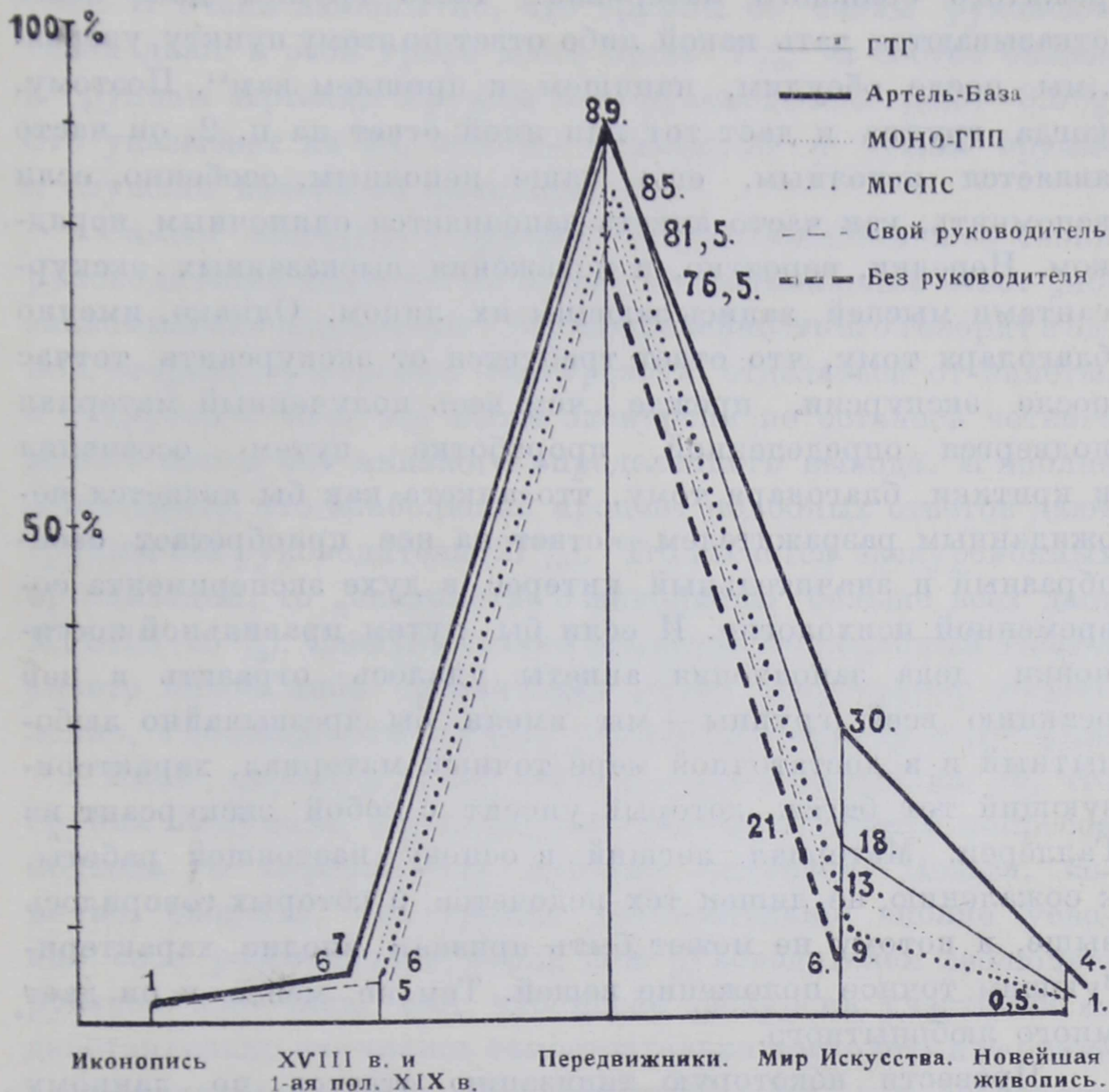
Совершенно иное мы имеем по отношению к „Бубиновому Валету“ и „Голубой Розе“. Упоминания о них чрезвычайно редки, и чаще вместе с тем мы сталкиваемся с протестом против этого искусства, Положительный отзыв о Кончаловском, Петрове-Водкине, Фальке встречается почти исключительно в анкетах одних и тех же руководителей. Выставка „Голубой Розы“ за все время своего существования дала всего 2—3 положительных о себе отзыва. Правда, следует учесть, что пункт I анкеты фатально понимается экскурсантами не в смысле „заинтересовал“, а в смысле „понравился“ (часто отвечают: „нам понравилось“ то-то и то-то). В этом смысле интересен осторожный ответ одной учительской группы: „с точки зрения развития темы: 4 евангелиста, портрет Лопухиной, Встреча иконы, Казнь стрельцов, Боярыня Морозова, Мост Кончаловского. Вообще понравилось: Убийство Грозным сына, Над вечным покоем, портрет Лопухиной, Утро в сосновом лесу“. Возможно, что если бы каждая группа так правильно учла смысл поставленного в пункте I вопроса, то и количество упоминаний о залах новой живописи было бы больше, так как „футуристы“ несомненно вызывают к себе живейший интерес. Доказательством этого может служить обилие отрицательных отзывов об этом искусстве. Приведу самые любопытные: „футуристов не понимаем“ (пишут и красноармейцы и педагоги). Они не только не понятны, они и не нравятся. „Современным художникам далеко до Репина“, говорят учителя. Студенты выявляют по этому вопросу и свою определенную волю: „мы относимся отрицательно к новому направлению в искусстве и вовсе не желаем расширения этого отдела,— разве так, для сравнения“. 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.

Таково отношение экскурсанта к материалу Галлерей, поскольку оно отражается анкетой. В общем оно довольно однообразно, варианты сравнительно редки. При любом

руководителе и при любом составе — это все таки в первую очередь Репин и Суриков. Только в реакции экскурсанта на искусство далекого прошлого — иконопись — и на искусство ближайшей к нам эпохи („Мир Искусства“ и „Бубновый Валет“) сказывается и состав группы и, — быть может, еще ярче — освещение материала, данное руководителем.

Таблица 1.

ИНТЕРЕСЫ И ВКУСЫ ЭКСКУРСАНТОВ.



3. ЧТО ДАЕТ ЭКСКУРСИЯ.

Центральным вопросом анкеты несомненно является пункт второй „Что вам дала экскурсия“. Здесь ответы наиболее разнообразны. Затрагивается вопрос и о полученных впечатлениях, и о приобретенных знаниях, и о пережитых чувствах и т. д. Но осторожность наша в выводах по этому пункту

должна быть еще усилена, ибо ответы на этот наиболее трудный вопрос анкеты еще менее точно отражают подлинные впечатления экскурсанта, чем пункт I. Если там дело было в конечном счете лишь в том, чтобы назвать те или иные услышанные во время экскурсии и почему либо запомнившиеся имена, то здесь речь идет о несравненно более сложном процессе осознания только что полученного и пережитого большого материала. Часто группы даже вовсе отказываются дать какой либо ответ по этому пункту, уверяя: „мы после обсудим, напишем и пришлем вам“. Поэтому, когда группа и дает тот или иной ответ на п. 2, он часто является неточным, еще чаще неполным, особенно, если вспомнить, как часто анкета заполняется одиночным порядком. Нередки, вероятно, и искажения высказанных экскурсантами мыслей записывающим их лицом. Однако, именно благодаря тому, что ответ требуется от экскурсанта тотчас после экскурсии, прежде чем весь полученный материал подвергся определенной проработке путем осознания и критики, благодаря тому, что анкета как бы является неожиданным раздражителем — ответ на нее приобретает своеобразный и значительный интерес в духе эксперимента современной психологии. И если бы путем правильной постановки дела заполнения анкеты удалось отразить в ней реакцию всей группы — мы имели бы чрезвычайно любопытный и в достаточной мере точный материал, характеризующий тот багаж, который уносит с собой экскурсант из Галлерей. Материал, легший в основу настоящей работы, к сожалению, не лишен тех недочетов, о которых говорилось выше, и потому не может быть признан вполне характеризующим точное положение вещей. Тем не менее и он дает много любопытного.

Провести некоторую типизацию ответов по данному пункту не представлялось ни в какой мере затруднительным. Ответы порою являются дословным повторением один другого. Наиболее часто встречающиеся ответы представлены в 5-ти типах в точных цифровых данных. (см. табл. II). Диаграмма наглядно выявляет значение метода, которым работает та или иная организация. Так напр., Артель, которая дает не-

много больше ГТГ по графе „развитие живописи“ (5⁰/₀), резко расходится на одном и том же составе с той-же ГТГ по графе „подход к живописи“ (причем дает 34⁰/₀ против 14⁰/₀ ГТГ). Между тем МОНО-ГПП при другом составе дает приближающуюся к Артели-Базе цифру в графе „подход к живописи“ — 28⁰/₀. Таким образом мы видим, что этот ответ не столько зависит от состава, сколько от руководителя. И очень любопытно, что группы со своим руководителем дают в этой графе всего лишь 1⁰/₀, (а состав близок к группам Артели). Группы без руководителя дают 3,5⁰/₀. Это указывает на то, что они примкнули к чужой группе и слушали какого то руководителя.

Самым обычным у группы без руководителя и со своим руководителем является ни к чему не обязывающий ответ „познакомились с живописью“. Неопределенность его говорит с одной стороны о желании экскурсанта отделаться от анкеты, а с другой о том, что после экскурсии не осталось четкого ясного итога, нет никакого определенного вывода. И вполне естественно, что наибольший процент подобных ответов дают группы без руководителя (27⁰/₀). Что касается экскурсионных организаций, то „знакомство с живописью“ больше всех дает МГСПС (26⁰/₀). Следует только помнить, что подобный ответ в анкете какой либо организации редко встречается обособленно, в большинстве случаев упоминаясь наряду с другими.

Иной характер носят ответы, указывающие на то, что группа получила определенные знания в области вопросов подхода к картине или истории живописи. Нельзя, конечно, ожидать, что группа действительно вполне усвоила себе развернутую перед нею руководителем эволюцию русской живописи, или что после экскурсии участники ее действительно научились самостоятельно подходить к картине и разбираться в ней. Но характерно то, что экскурсия группой воспринята, как стройная, имеющая определенную цель, работа. Группа считает, что вынесла из посещения галереи какие-то знания. Чаще всего эти знания укладываются в представление об истории русской живописи или об отдельных в ней течениях. Особенно высокий процент дает здесь Артель (49⁰/₀), затем ГТГ (40⁰/₀).

Таким образом, графа истории живописи одна из самых многочисленных. Но ответ ответу разный; разное ведутся эти исторические ряды и разное воспринимаются. Одни анкеты говорят: „экскурсия дала знакомство с историей русской живописи“ (учителя), или, как пишут рабочие-химики: „живопись прогрессирует от истории до вихревых картин“. Другие анкеты указывают на социальную основу искусства, в той или иной мере, повидимому освещенную в экскурсии. „Экскурсия“ — пишут учащиеся Областной Свердловской школы — „дала нам наглядно через лекцию подытожить отрывочные знания в области развития русской живописи в связи с эволюцией общественной и экономической обстановки“. „Художественное искусство“ — говорят рабочие Нарпита — „идет в ногу с эпохой, отображая ее.“ Однако, такие указания на социальную основу искусства сравнительно редки. В диаграмме они выделены в особую графу, из которой видно, что наибольший процент в данном случае дает МОНО-ГПП (14⁰/₀).

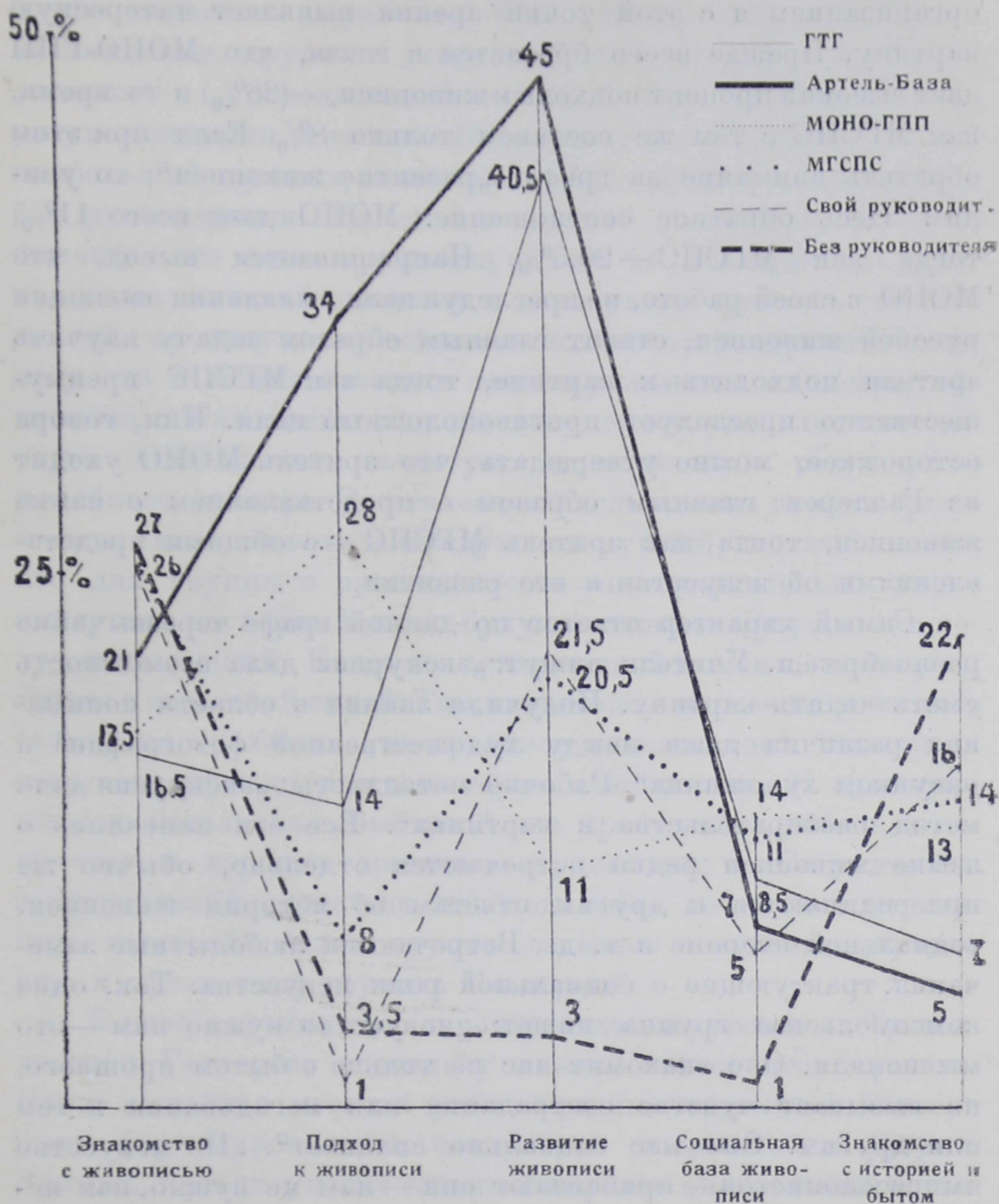
Гораздо чаще, однако, встречается иной подход к вопросу о связи искусства с общественной средой, подход, использующий картину лишь со стороны сюжета, — подход, так сказать, иллюстративный. „Картина, замечают ученики ФЗУ, раскрывает историю, как книга“ Рабочие-строители даже находят, что „после экскурсии яснее имеешь представление быта тех эпох, что нельзя получить книжным чтением“. Рабочие пекарни ГПУ получили — „понятие из прошлого“. При этом пекаря так высоко оценили это „понятие“, что в пожеланиях добавили: „очень удовлетворены и желаем каждому рабочему и работнице почаще навещать галерею Третьякова все из жилого прошлого все можно узнать“. Нередко встречается среди анкет экскурсионных групп со своим руководителем ответ: „познакомились с прошлым Москвы“. Есть и такая анкета, которая отмечает, что группа получила на экскурсии в Третьяковскую галерею знакомство с... географией.

Как раз эти группы „со своим руководителем“ и „без руководителя“ и дают наибольший процент ответов по

Таблица II.

ЧТО ДАЕТ ЭКСКУРСИЯ

(по экскурсионным организациям).



графе „знакомство с бытом и историей“ (особенно без руководителя—22%).

Значительное место занимает та графа, в которую собраны ответы такого типа: „подход к картине“, „язык живо-

писи“, „как читать картину“, и т. д. Первенство здесь, как и в графе о развитии живописи, остается за Артелью-Базой—(34⁰/₀). Самая графа дает очень различные цифры по организациям и с этой точки зрения выявляет интересную картину. Прежде всего бросается в глаза, что МОНО-ГПП дает высокий процент подхода к живописи,—(28⁰/₀) в то время, как МГСПС с тем же составом только 8⁰/₀. Если при этом обратить внимание на графу „развитие живописи“, то увидим здесь обратное соотношение: МОНО дает всего 11⁰/₀, тогда как МГСПС—20,5⁰/₀. Напрашивается вывод, что МОНО в своей работе, не преследуя цели выявления эволюции русской живописи, ставит главным образом задачу научить зрителя подходить к картине, тогда как МГСПС преимущественно преследует противоположные цели. Или, говоря осторожнее, можно утверждать, что зритель МОНО уходит из Галлерей главным образом с представлением о языке живописи, тогда как зритель МГСПС—с общими представлениями об искусстве и его развитии.

Самый характер ответов по данной графе чрезвычайно разнообразен. Учителя пишут: „экскурсия дала возможность уметь читать картину. Получили знания в области понимания различия даже между художественной фотографией и рисунком художника“. Рабочие металлисты: „экскурсия дала метод разбирательства в картинах“. Все эти замечания о языке живописи редко встречаются отдельно, обычно же присоединяются к другим ответам об истории живописи, социальной стороне и т. д. Встречаются любопытные замечания, трактующие о социальной роли искусства. Так, одна комсомольская группа пишет: „искусство нужно нам—это мы поняли. Оно знакомит нас не только с бытом прошлого, но вызывает чувство сострадания или негодования к тем или другим. Оно нас социально сплаивает“. „Но искусство импрессионистов—прибавляют они—нам не нужно, как искусство индивидуальное, непонятное массам“. И в пожеланиях вывод: „широкого распространения искусства, как фактора социального сплочения масс“. Серьезно взглянула на искусство одна группа текстильщиков: „по картинам, пишут они—можно получить уроки для своей жизни“.

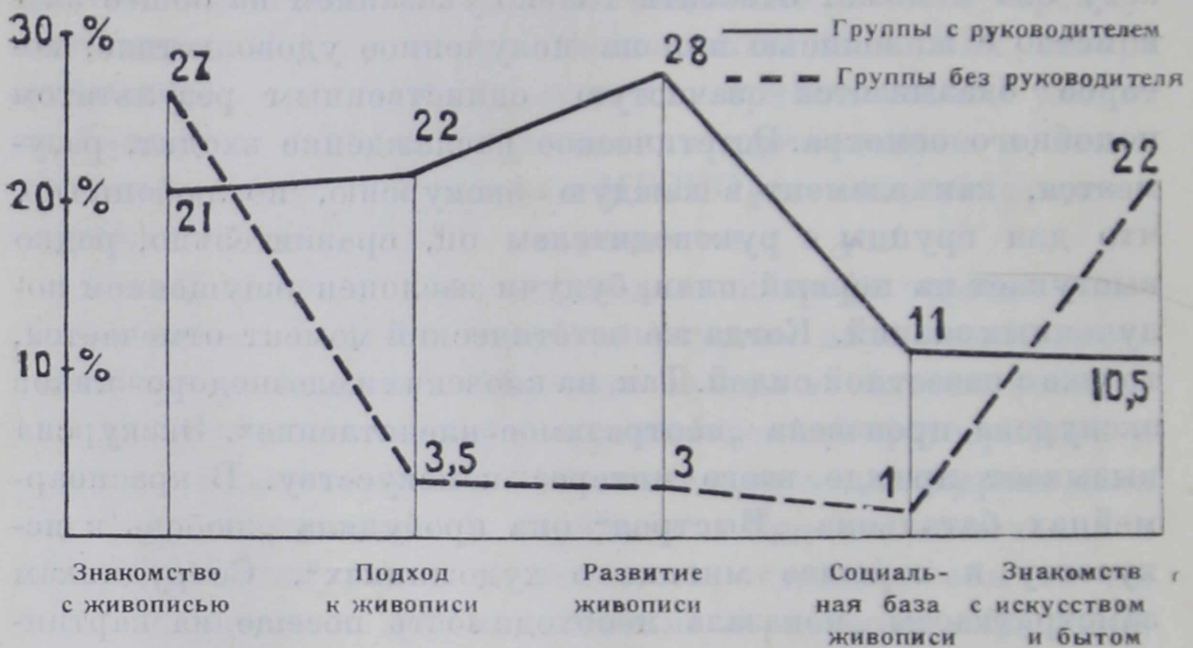
Но если и не все выносят из Третьяковской Галлерей жизненные уроки, то очень многие получают там помимо знаний и какие то переживания. В разной форме говорят о них педагоги и рабочие. Одни пишут об эстетическом наслаждении, другие о „хорошем впечатлении“, третьи об „отдыхе“ и „удовольствии“, смысл же всех этих признаний, разумеется, один и тот же. Парадоксальным кажется то, что наибольший процент замечаний этого порядка дают группы без руководителя. Но это не трудно расшифровать. Надо помнить, что такая группа, пройдя по галлерее без руководителя, никакой системы в осмотре не имела и никаких знаний не получила, естественно, что на раздражителя-анкету она и может ответить только указанием на общее знакомство с живописью или на полученное удовольствие, которое оказывается зачастую единственным результатом подобного осмотра. Эстетическое наслаждение входит, разумеется, как элемент в каждую экскурсию, но любопытно, что для группы с руководителем он, сравнительно, редко выступает на первый план, будучи заслонен ощущением полученных знаний. Когда же эстетический момент отмечается, то уже с известной силой. Так, на киевских железнодорожников экскурсия произвела „неотразимое впечатление“. Экскурсия вызывает прежде всего интерес к искусству. В красноармейцах батальона „Выстрел“ она пробудила „любовь к искусству и хорошее мнение о художниках“. Сотрудникам замстрахкасы „показала необходимость посещения картинных галлерей“. Одна группа заявляет о желании „прийти еще и прямо таки изучить Галлерей“.

Такова картина того, с чем уходит экскурсант из Третьяковской Галлерей, поскольку анкета может это отразить. Наши выводы о методах работы разных организаций могут быть формулированы в следующей схематической форме. Зритель Артели уносит главным образом впечатления и сведения в области развития живописи и подхода к ней, ГТГ — преимущественно развития живописи, МОНО — ГПП главным образом в области подхода, а МГСПС в области знакомства с живописью. В среднем можно сказать, что организованный зритель уходит из Галлерей в 30% случаев с

представлениями в области развития живописи, тогда как неорганизованный (см. таблицу III) всего в 12⁰/₀; по 21⁰/₀ приходится на „подход“ и на „знакомство“, по 10⁰/₀ на „социальную базу“ и „знакомство с историей и бытом“, 12⁰/₀ — „удовольствие“. Клиенты различных экскурсионных организаций выносят несколько своеобразные впечатления из посещения Галлерей, что видно из диаграмм. Анкета несомненно

Таблица III.

ЧТО ДАЕТ ЭКСКУРСИЯ
С РУКОВОДИТЕЛЕМ И БЕЗ РУКОВОДИТЕЛЯ



отражает методику проведенных экскурсий. Преобладание в анкетах организованных групп указаний на полученные знания при сравнении с анкетой групп неорганизованных выявляет огромную положительную роль руководителя, как проводника художественного просвещения в массы.

4. ЗАМЕЧАНИЯ МЕТОДИЧЕСКОГО ХАРАКТЕРА.

Что касается метода, которым проведена была экскурсия, то для экскурсантов он далеко не проходит незамеченным.

Многочисленны указания и на выбор материала руководителем, и на его освещение, и на темп экскурсии и т. п. Большое количество замечаний касается вопроса о темпе экскурсии, т. е. соединенного вопроса о количестве времени, уделенного группе руководителем, и о количестве показываемых картин. Жалобы на недостаток времени чрезвычайно многочисленны; 33⁰/₀, т. е. треть всех экскурсионных групп отмечает „недостаток времени“. Следует, однако, учесть, что не все эти замечания относятся к руководителю: некоторые группы (как напр. Экскурсбазы) ограничены сами временем; жалуются, вероятно, и пришедшие к концу дня группы, которые кончают осмотр под звонки о выходе; не хватает времени и опоздавшим. С горечью пишут рабочие МКХ: „не осмотр, а какая-то беготня мимо картин“ и выносят пожелание: „чтобы рабочим назначали раньше время явки и в путевке указывали, что впуск только до 4-х ч., а не говорили, что должны явиться в 14³/₄ ч.; а когда же смотреть? Мы ведь люди и желаем смотреть, а не собаки, которых можно только дразнить картинами“. Однако на долю подобных оснований недовольства продолжительностью экскурсий мы должны отнести лишь часть этих замечаний и очень определенную часть. Дело в том, что группы, пришедшие без руководителя и, следовательно, не стесненные во времени условиями, зависящими от руководителя, тоже жалуются на недостаток времени; но жалуются всего лишь в 7⁰/₀ случаев. Таким образом на долю независящих от руководителя причин приходится 7⁰/₀, ну, скажем, 10⁰/₀. В таком случае из 33⁰/₀ жалоб 23⁰/₀ все же придется отнести на счет недовольства количеством времени, уделенным руководителем. И действительно, в анкетах сплошь и рядом встречаются замечания „руководитель мало с нами был“, „недостаток времени у проводника“ и т. д. Однако, эти жалобы отнюдь еще не говорят о фактической продолжительности экскурсии. Точных данных о ее длительности анкета не дает. Представление же экскурсанта о норме довольно разнообразно. Так, группа деревообделочников скромно указывает на необходимость „уделить времени больше 1¹/₂ часа.“ Но Донецкая совпартшкола предлагает уже „уделить на экскурсию

не полтора часа, а самое меньшее 5-6 часов“, а служащие Медсантруда мечтают: „хорошо бы с утра до вечера, чтобы впечатление было полней“. Возможность утомления не пугает поклонников искусства. Но если многие из этих жалоб должны быть поняты как жадность к искусству, как явление некоторого обжорства, с которым, может быть, и следует руководителю бороться, а отнюдь ему не потворствовать, то многое все же относится на долю фактической неудовлетворенности экскурсией, ее размерами, а иногда и беглостью. Горьким упреком звучит пожелание „чтобы руководители не старались пропустить большое количество посетителей, а лучше меньше, но лучше пояснения“.

Особо стоит вопрос об отношении экскурсантов к факту обратной пропорциональной зависимости количества показанного материала от детальности просмотра каждой картины. Здесь мнения экскурсантов резко расходятся. Часть зрителей протестует против детального просмотра. Группа текстильщиков сознается, что к концу экскурсии „некоторые ушли, думали, что сами успеют все увидеть“. Металлисты пишут: „было мало показано картин. Мы не знаем, сколько руковод. обязан времени уделить группе, но, по нашему, тратить время и просмотреть 6 или 7 картин — это мало“. „Желаем побольше посмотреть картин с руководом, а не так, чтоб было: вот вам главное, а остальное сами смотрите“. Не менее определенно высказывается и обратное мнение: группы отмечают недостаточность времени для ознакомления с отдельной картиной, благодаря чему „не вполне запечатлены картины“. „Так бегом проводить экскурсию не годится“, пишут служащие НКВД, „после такой экскурсии остается туман в голове“. Экскурсанты требуют (анкета школы малограмотных текстильщиков) „брать меньше картин и подробнее объяснять“. Они даже идут на известные ограничения в смысле выбора материала для получения возможности более тщательного ознакомления: „желательно разбивать (экскурсию) на части по темам, так как общий обзор трудно воспринимается“.

Чрезвычайно существенно было бы установить, какая из указанных точек зрения имеет большинство в среде

экскурсантов. К сожалению, анкета в настоящем ее виде не может нам дать на этот вопрос точного ответа, поскольку он был затронут всего 5% групп. Однако, среди этой полу-сотни ответов две трети приходится на долю сторонников подробного осмотра, и только одна треть — на долю защитников увеличения числа картин за счет сокращения „объяснений“.

Замечаний по поводу самого выбора материала сравнительно немного. Обыкновенно это требование показывать „знаменитых художников“: Айвазовского, Верещагина и т. д. Часто встречается требование показывать скульптуру.

Вопрос об освещении картины руководителем затрагивается также не слишком часто, но, случается, в очень резкой форме. Некоторые из этих замечаний требуют социального обоснования искусства. Не только Казанская совпартшкола отмечает как недостаток, что „не освещается классовых и национальных (сторон) быта и искусства“, но и красноармейцы пишут по этому поводу: „необходимо помнить, что мы, бойцы, скоро уезжаем по своим уголкам СССР и разнесем всюду и везде о Третьяковской Галлерее; необходимо не только останавливаться на тонах и работе художников, необходимо знакомить бойцов и с подкладкой сюжета, т. е. ее политическую окраску“. Иногда же, наоборот, указывают на необходимость анализа художественной формы. Группа текстильщиков считает желательным, „чтобы кружководы ознакамливали с живописью лишь с чисто-художественно-живописной стороны, безо всякой подкладки“.

К этой же группе недостатков в руководстве следует отнести и немногочисленные замечания о языке руководителей: такие выражения, как „эмоция“, отмечаются, как малопонятные. В мягкой форме указывают на это красноармейцы: „лектор немного бросал непонятных для нас слов, но на следующий раз он на это обратит внимание“. Особняком стоит требование „увязать объяснения с программой школы, а то руководители свое несут“, — жалоба, вызванная тем действительно тяжелым положением, в котором оказываются весной московские и отчасти иногородние школы, в массе наводняющие Галлерею и лишенные почти совер-

шенно кадра руководителей-специалистов в области искусства, знакомых в то же время с требованиями школьной программы.

Но все эти недовольства, замечания и требования по адресу руководителя, являясь в большинстве единичными или объединенными в небольшие группы, тонут совершенно в море благодарственных замечаний. В папке каждого руководителя найдется не мало анкет, высоко оценивающих проделанную им работу. Группа строителей шлет благодарность руководительнице, „живо и чутко отнесшейся к нам при объяснении картин, которая как бы своим чутьем предугадывала наше намерение“. Другая группа, отмечая ряд недостатков музейного характера, прибавляет: „но умелость руководства покрывала все недостатки“.

Подведя итоги, можем сказать, что замечания экскурсантов методического характера касаются, главным образом, вопроса о продолжительности экскурсии и ее темпе, причем по данному материалу большинство высказывается за детальный осмотр картин в ущерб их количеству. Однако, данных анкеты слишком мало, чтобы делать на основании ее какие либо выводы. Что касается остальных замечаний, то при всей цоучительности некоторых из них, они настолько случайны и единичны, что о каких либо выводах здесь говорить совершенно не приходится. Существенно лишь то, что самый вопрос о методе проведения экскурсии не чужд экскурсанту, который подымает его, хотя анкета прямым образом его на это не наталкивает.

5. НЕДОСТАТКИ, ОТМЕЧЕННЫЕ ЭКСКУРСАНТАМИ.

Пункт третий пользуется у групп известным вниманием: приблизительно половина анкет отмечает тот или иной недостаток. Если же учесть, что в глазах экскурсанта п. 3 мало отличается от п. 4, в котором мы не раз встретим пожелание устранить тот или иной недостаток, то число этих замечаний значительно увеличится. При всей дробности ответа на эти пункты они все же дают несколько группировок. Если исключить все замечания методического характера,

разобранные выше, то останется, главным образом, недовольство техническими условиями, в которых находится экскурсант в Третьяковской Галлерее, а также недовольство мерами популяризации, принятыми музеем. К числу первых надо отнести преимущественно работу в воскресные и праздничные дни: как известно, пропускная способность здания Галлерей значительно ниже предъявляемого к ней в праздничные дни спроса: шум, толкотня, очереди у картин, духота — все это сильно затрудняет осмотр Галлерей экскурсантами, и жалобы на это чрезвычайно многочисленны. Среди замечаний второго порядка встречаются, главным образом, жалобы на каталог (малое количество экземпляров, потрепанность, несоответствие наличию картин в зале, платность). Большинство этих жалоб, естественно, исходит от группы без руководителя.¹⁾

Каталог, вообще, мало удовлетворяет зрителя. Еще меньше удовлетворяют его стенные таблицы: „приходится очень много бегать от картины к каталогу, — пишут рабочие-строители — пожалейте наши ноги“. Большинство требований в этой области сводится к прикреплению под каждой картиной карточки с указанием некоторых об этой картине сведений. Так рабочие-металлисты просят „к наиболее знаменитым картинам“ (другие анкеты требуют ко всем картинам) вывесить объяснительные записки, приблизительно такого содержания: „автор (название), где, когда написана когда приобретена и особо замечательные моменты картины, чем замечательна“. Другие идут еще дальше, требуя уже какого то путеводителя. Любопытно, что предложения идут равно как от групп организованных, так и от групп неорганизованных и притом от групп самых разнообразных по социальному составу.

Другая группа замечаний касается также вопросов экспозиции. Они немногочисленны, но выражение вполне опре-

¹⁾ Зритель из такой группы, подчас не умея пользоваться стенными таблицами, или не имея возможности запасть каталогом, спешит и рядом не может даже указать в анкете названия картины, которая его заинтересовала, и пишет только №№ этих картин.

деленно. Рабочие металлисты пишут: „Желательно, чтобы картины были развешаны не так тесно и по художникам“, другие просят „по эпохам“ „в последовательном развитии“. В связи с вопросами развески встречается много замечаний об освещении зал: „недостатков нет, за исключением света в некоторых комнатах“ (пишут экскурсанты из Ленинграда). Нарекания вызывает и застекление картин: „картина под стеклом теряет полное впечатление“, уверяют читинские железнодорожники. Азовские школьники 2-й ступени пишут целую докладную записку на тему о застеклении „Ивана Грозного“ и вообще о том, как должна эта картина висеть. Есть и конкретные предложения по этому поводу: устроить выдвижные стекла, снять стекла и устроить у картин барьер. К числу замечаний этого же порядка относятся и пожелания „иметь веревки, на которых висят картины, по цвету стен, иначе портится впечатление“.

Таковы требования музейного порядка. Особую группу составляют замечания к постановке экскурсионного дела в Галлерее. Здесь в первую очередь встречаются жалобы на тесноту и шум в Галлерее (надо полагать, это, главным образом, относится к праздничным дням). Милиционеры требуют: „разгрузить Галлерею от такого потока людей, правильно распределив его“. Так как анкеты заполняются группами, то жалобы относятся, главным образом, к одиночкам, примешивающимся к группам и мешающим им вести работу: „недостаток тот, что посторонняя публика, вмешиваясь в группу, мешает слушать руководителя“. Имеется несколько предложений радикальных мер: в целях ограждения прав экскурсанта от посягательства одиночек „назначить для экскурсий определенное время (напр. воскресенье от 10-12), без права входа одиночкам“; „выделить особый день для осмотра Галлерей детьми“ (жалобы на детей, в частности на грудных, встречаются нередко). Недовольство высказывается по поводу не только одиночек, но также и многочисленности групп и их непомерной величины. Кроме того встречаются замечания о недочетах технического характера (плохая вентиляция, отсутствие питьевой воды в залах, малочисленность стульев). Жалуются также на слишком раннее

закрытие Галлерей, на высокую плату за вход и за прокат каталога. Предложено открывать Галлерею в будни по вечерам. В целом из просмотра анкет явствует крайне активное отношение экскурсионных групп к Галлерее. В устранении всех указанных недочетов весьма заинтересованы; о них охотно пишут.

Особо стоят жалобы на отсутствие руководителя — жалобы неорганизованных групп. 75% этих анкет жалуются на отсутствие руководителя. Слушатели Барнаульского педтехникума пишут: „не было руководителя. Не было каталога. Мы ходили, как в потемках“. Группа пионеров считает, что „раз нет руководителя или проводника от Галлерей, то никогда ничего хорошего не вынесешь“. Красноармейцы отмечают „отсутствие руководителя, отчего экскурсия приняла вид бродячий, в результате остались без впечатления“. Необходимость иметь руководителя для всех совершенно очевидна.

6. ПОЖЕЛАНИЯ ЭКСКУРСАНТОВ.

Среди пожеланий, помимо целого ряда касающихся устранения указанных выше недочетов, крупное место занимают многочисленные требования пополнения музейного материала. Это, в первую очередь, требование „пролетарского искусства“, желание „увидеть картины новых художников (не футуристов), рисующих новый быт и новые общественные отношения“ (служба связи), того же добиваются и пионеры из Курска: „приобрести картины из современной жизни: портреты Ильича, будущее химической войны и рабоче-крестьянский быт“. Это нужно, по словам рабочих из Харькова, для того, чтобы „противопоставить пролетарское искусство дворянско-буржуазному искусству“. Вместе с тем искусство прошлого ценится экскурсантами: „мы, ученики фабзавуча, осмотрели всю Галлерею, благодарим старых умерших художников и пожелаем нашим молодым художникам всю работу продолжать“. Рабочие текстильщики требуют: „чтобы подготовить смену старым художникам“, а детдом из Тамбова откликается обещанием „вырастить и воспитать из

своей среды последователей русской живописи в пролетарских условиях жизни“. Группа железнодорожников выражает уверенность в том, что „будущее искусство в руках трудящихся, так как искусство отражает жизнь и экономическое строение общества, а у нас теперь пролетарская страна, и то же будет в других странах“. Остальные пожелания носят случайный характер; чаще других встречается просьба „в большом количестве картин представить новую живопись с различными течениями“.

При всех недостатках музейного и организационного порядка, отмеченных выше, экскурсанты уходят из Галлерей, исполненные самых доброжелательных чувств и самого большого интереса. Пожелание „прийти еще“ проходит красной нитью через все анкеты. Там, где оно не высказано прямо, оно сквозит в ответах на другие пункты анкеты. „Прийти еще и прямо таки изучить Галлерею“, пишут студенты. Но экскурсанты не только хотят прийти еще, но и чувствуют необходимость сделать это как то планомерно; возникает мысль о цикловых экскурсиях. Рабочие фарфорового завода предлагают „уделить больше времени для осмотра Галлерей, разбив ее на годы и посещая несколько раз“. Группа печатников пишет о необходимости „проводить цикловые экскурсии для полного знакомства с Галлереей“.

Сознает экскурсант и недостаток собственной подготовки. Устранить этот дефект предлагается путем устройства „предварительных“ (до экскурсии) лекций с волшебным фонарем. Потребность закрепить полученные на экскурсии знания находит себе выход в требованиях „соответствующей литературы“, а также в таком предложении: „желательно иметь хотя бы краткий конспект (от) руководителя, дабы иметь возможность углублять впечатления, получаемые от картин“. Потребность в серьезной проработке и закреплении экскурсии в памяти, повидимому, очень велика. Отношение к Галлерее, к искусству—какое то жадное. И не только для себя—для всех. Наряду с пожеланием „прийти еще“ не менее часто звучит лозунг: „Галлерею ближе к массам“. „Как можно больше пропускать народу через нашу Галлерею“,— требуют текстильщики. „Пусть весь пролетариат, все кре-

стьянство из самых дальних уголков СССР (пишут рабочие из Воронежа) так же, как и мы, посмотрят все, что видели мы и узнали. А выставка очень хороша! Дело за нашими пролетарскими художниками, чтобы они поместили свои картины, добившись такой же высоты и достоинства“. „Третьяковская Галлерея“, убежденно говорит группа строителей, „должна стать достоянием всех широких масс (приезжих строителей в частности), ибо она знакомит их с жизнью дореволюционной России и знакомит их по пути с историей живописи, воспитывая в них чувство красоты и изящности; ближе к массам — наше пожелание“.

Уезжая из Москвы, эти приезжие хотят увезти с собой хоть часть того искусства, к которому приобщились в Галлерее. Группа строителей скромно говорит лишь о желательности, „чтобы фотографированные наиболее ценные картины посылались по доступным ценам в крестьянские уголки и читальни“. Но есть и предложения о передвижных выставках: „желательно,— пишет Чистопольский педтехникум—чтобы со стороны ведающих дело художественного образования уделено было внимание провинции, путем устройства передвижных выставок, как это организовано сейчас на Волге“. Группа транспортников даже делает конкретное предложение: „чтобы часть картин была переброшена в далекую провинцию, вроде Забайкалья, ДВО и т. д. путем устройства передвижек. Для этой цели,— предусмотрительно заявляют железнодорожники,— НКПС не откажет в бесплатном предоставлении вагонов“. Студенты разных губерний ставят вопрос более широко, выражая пожелание „о наибольшем развитии у нас в СССР (особенно в провинции, т. е. в других городах) таких учреждений, как художественные музеи“. Другая группа учащихся техникума требует „большего освещения в наших советских учебных заведениях вопросов искусства“.

Третьяковская Галлерея вырастает в глазах зрителя после экскурсии в высокую ценность общественного порядка. Пионеры предлагают нам „зорко охранять все находящиеся в Галлерее ценности в общих интересах пролетариата в борьбе на

культурно-просветительном фронте“. Железнодорожники из Вологды выражают свое уважение к музею в форме любопытных конкретных предложений: учитывая недостаточность помещения Галлерей, они предлагают: „в будущем, конечно, не уничтожая (здания) Третьяковской Галлерей, как старинной ценности, построить в коммунальном духе художественную картинную галлерею, которая в общем и целом удовлетворяет запросы широких рабочих масс. Корридор-двор-улица около Галлерей во всяком случае должны быть в своем художественном смысле связаны с Галлереей. Вопрос этот — сознаются они, — связан безусловно с трудностями и требует много средств и времени. Но заключение категорическое: „чтоб его выполнить“. „Пусть Третьяковская Галлерей растет и ширится“, „неослабное внимание к Третьяковской Галлерее“ — пишут экскурсанты вне различий по организациям и составу. Зритель высоко расценивает искусство и возможность приобщиться к нему. „Мы, экскурсанты (сезонники-крестьяне), пожелаем настоящей Третьяковской Галлерее развивать количество художественных произведений и просим отмечать нашу крестьянскую жизнь и от крестьян-строителей приветствуем советское правительство за свободный допуск во все такие научные места“. „Спасибо соввласти!“, восклицают другие.

Таковы данные нашей анкеты. Она выявляет перед нами своеобразный облик современного массового зрителя. Его отличительная черта — жадность к искусству. Порой эта жадность принимает четко осознанные формы признания за искусством огромной социальной роли; порой это ничем не мотивированное, но не менее выразительное „спасибо“. Огромный подъем, вызываемый в массовом зрителе экскурсией, несомненен. Чувство благодарности после экскурсии очень велико. Оно является величиной сложной, но изливается обыкновенно по адресу руководителя — того живого посредника между зрителем и картиной, с которым экскурсант непосредственно сталкивается. Это чувство благодарности свидетельствует не столько о фактической ценности полученного экскурсантом материала, сколько об его эмоциональном состоянии после экскурсии. Обилие этих благо-

дарственных замечаний позволяет нам думать, что при всех недочетах и музейного порядка, и в постановке экскурсионного дела, и в методической стороне — недочетах, так зорко подмечаемых экскурсантом, — он все же уходит из Галлерей обогащенным какими то новыми ценностями, в которых, по его же словам, так нуждается. И здесь важно подчеркнуть: результат этот вызван не посещением музея как такового, а именно экскурсией: в этом благодарственном хоре совсем почти не слышно голоса групп, пришедших без руководителя.

Стремление массового зрителя к коллективному общению с искусством, создавшее такую своеобразную экскурсионную жизнь Галлерей, 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.

Эти основные черты современного зрителя — высокая оценка искусства и тяга к реализму — дополняются тем сознательным и серьезным отношением, которое экскурсант проявляет к самым разнообразным сторонам экскурсионной жизни Галлерей. Ни один недочет не забыт; большинство пожеланий разумно и целесообразно. К Галлерее отношение бережное и любовное.

* * *

Образ массового зрителя, выявленный на предыдущих страницах, конечно, суммарен. Экскурсионная практика не знает отвлеченного зрителя: она знает лишь зрителя классового. И думается, что поставленная с несколько иным уклоном анкета дала бы большой материал для установ-

ления отличительных черт разных социальных типов зрителя. Точно также определенный уклон анкеты в методическую сторону дал бы, надо полагать, существенный материал и для характеристики постановки экскурсионного дела, поскольку анкета даже в таком несовершенном виде отразила в себе этот момент.

Мы должны признать, что анкета охватила все многообразные явления в экскурсионной жизни Галлерей и выявила мнение о них самого зрителя. Уже одно это оправдывает факт ее существования. Несомненно, все указанные в свое время недочеты, заложенные в анкету, остаются в силе; анкета и заполняется часто одним лицом вместо группы, и не всегда правильно понимается, и относятся к ней иной раз формально, и пишут впопыхах. Все так. Но все же она выявляет перед нами определенную картину, пусть и без того прекрасно знакомую практическим работникам экскурсионного дела, но получившую в анкету определенное вещественное оформление. Анкета есть факт — и в этом ее достоинство. Нельзя доверять ей в деталях, хотя бы самых заманчивых. Но ей можно верить в основном. И потому при любой постановке учета результатов экскурсионной работы анкета, — этот документ, подписанный самим экскурсантом, — все же должна занять не последнее место. Нужно только приложить усилия к созданию условий, при которых она наименее грешила бы неточностями.

ТИПЫ ЭКСКУРСИОННЫХ ГРУПП.

(по данным групповой анкеты за 1926 г.)

Е. М. Штейн.

Разработка анкет, накопленных в течение 1925 г., показала, что этот материал не только интересен в бытовом отношении, но может служить для некоторых объективных суждений об экскурсионной жизни Галлерей. В предыдущей статье уже было указано, что среди множества факторов, влияющих на содержание ответов в анкете, надо выделить два основных: состав групп и метод проведения экскурсии. Материал 1925 г. удобнее было дифференцировать по признаку экскурсионных организаций; поэтому тогда, главным образом, удалось выяснить значение второго фактора. Вопрос же о значении состава группы мог быть освещен лишь попутно.

В дальнейшем характер собирания анкетных материалов несколько изменился. В основу его был положен принцип выявления социального облика зрителя — экскурсанта. С этой целью в 1926 г. была введена для экскурсионных групп регистрационная карточка, содержащая сведения о возрастном, половом, социальном и т. п. составе группы. Сопоставление подобной карточки каждой данной группы с анкетой, заполненной этой же группой по окончании экскурсии, дает возможность уже говорить о вкусах, потребностях и запросах не только зрителя вообще, но и зрителя данной социальной категории в частности. Каждая экскурсионная группа, посетившая Галлерею в 1926 г., при получении входных билетов заполняла особый регистрационный листок.

Этот листок содержит ряд фактических сведений о группе, которая теперь может быть охарактеризована полнее, чем прежде.

На основании имеющихся данных все экскурсанты могли быть причислены к одному из следующих шести типов: 1) рабочие, 2) служащие, 3) учащиеся вузов, 4) учащиеся средних и низших учебных заведений, 5) красноармейцы, 6) крестьяне. Деление это схематично и в достаточной степени условно. Признак социального состава нельзя выдержать до конца; учащихся, занимающих такое видное место среди посетителей Галлерей, пришлось выделить в отдельные две категории. В то же время врачи и педагоги оказались причисленными к служащим. Допущены еще некоторые неточности. Но это неизбежно; только таким путем мы получаем крупные цифровые данные. При большей же детализации числа оказались бы так мелки, что нельзя было бы на основании их делать какие либо выводы.

Кем же посещается Галлерей, и кто чаще заполняет групповую анкету? Об этом можно судить по прилагаемой таблице.

	число групп	число анкет	процент заполнения
1) Рабочие	910	207	23%
2) Служащие	913	240	26%
3) Учащиеся вузов	654	119	18%
4) Учащиеся 1-й и 2-й ступ.	935	226	24%
5) Красноармейцы	173	43	25%
6) Крестьяне	24	6	25%
Всего	3609	841	23%

Различия между отдельными категориями чрезвычайно незначительны: несколько активнее служащие, несколько ленивее учащиеся вузов.

Обратимся теперь к рассмотрению ответов на четыре вопроса анкеты. Нет нужды повторять те общие выводы, которые уже были сделаны на основе материала 1925 г. Наша задача — лишь дополнить их некоторыми суждениями

о том, как отразился состав группы на характере даваемых ею ответов. Поэтому из наших общих сводок этих ответов мы приводим лишь то, что наиболее характерно именно для состава группы.

Ответы на первый вопрос о том, что более всего интересовало, отличаются большим разнообразием самой формулировки. Иногда называется определенная картина, иногда художник, изредка — определенное направление или живописный жанр. Отмечают почти сплошь живопись. Скульптура упоминается только в 25 анкетах (3⁰/₀), половина которых исходит от служащих. Группировка всех отзывов по периодам развития русской живописи не имеет смысла. Здесь повторяется то же, что наблюдалось в 1925 г.; подавляющее большинство высказываний относится к передвижникам. Различия между отдельными категориями ярче проявляются в отношении к отдельным художникам и картинам. Поэтому приводим список тех конкретных наименований мастеров и их произведений, которые чаще прочих встречаются в анкетах разных групп. (См. табл. на стр. 46).

Конкретных упоминаний в анкете немного — в среднем около 3 на каждую. Список называемых художников невелик и, конечно, во многом случаен. Нераздельно господствует в впечатлениях экскурсанта Репин. (Его имя встречается в 86⁰/₀ всех анкет; при чем в почти половине из них назван отдельно „Иоанн Грозный“). Сурикова отмечают лишь 73⁰/₀, причем ни одна из трех его картин не популярна настолько, как „Иоанн Грозный“. Из прочих художников запоминаются экскурсантами еще Перов (18⁰/₀) и Левитан (17⁰/₀). Врубель запечатлевается лишь у одной из десяти групп. Из всего XVIII в. известен только Боровиковский, конечно, благодаря „Портрету князя Куракина“.

Обращаясь к анкетам экскурсионных групп разных категорий, мы видим, что, несмотря на малые числа, всюду соотношения между упоминаниями разных мастеров оказываются сравнительно устойчивыми ¹⁾. Поэтому имеющиеся

¹⁾ Надо только помнить, что неодинаково подробно заполняют анкеты разные группы: учащиеся школ определенно словоохотливы, рабочие более сдержаны.

	Число анкет						в %				
	Общее число	Рабочие	Служащие	Учащ. школ	Учащ. вузов	Красно-арм.	Общее число	Рабочие	Служащие	Учащ. школ	Учащ. вузов
Боровиковский	43	7	16	14	6	—	5	3	7	6	5
Флавицкий	35	4	6	21	1	3	4	2	3	9	1
Федотов	45	12	12	7	12	2	5	6	5	3	10
Перов	153	34	44	48	20	7	18	17	18	21	17
Передвижники-жанристы (без Перова)	109	15	38	37	16	3	13	7	16	17	13
Репин (только имя)	408	96	14	112	47	10	49	46	58	50	40
конкретно — „Иоанн Гр.“	312	58	78	114	49	13	37	28	32	50	40
Суриков (только имя)	217	49	80	53	—	3	26	24	33	23	—
конкретно — „Утро стрелецкой казни“	141	32	43	38	19	9	17	16	18	17	17
„Меншиков в Березове“	87	10	26	30	15	6	10	5	11	14	13
„Боярыня Морозова“	165	29	36	62	38	—	20	14	15	27	32
В. Васнецов	53	9	11	26	4	3	6	4	5	11	3
Левитан	145	26	48	36	29	6	17	13	20	16	24
Шишкин и др. пейзажисты	194	32	43	85	28	6	23	16	18	38	24
Врубель	83	12	27	32	16	1	10	6	11	14	13
Малявин	68	13	20	18	16	1	8	6	8	8	13
Всего анкет .	841	207	240	226	119	43					
Количество упоминаний в каждой анжете в среднем.	2,8	2,3	2,7	3,4	2,9						

отклонения могут быть восприняты как не случайные. Рабочие группы вообще сравнительно реже называют определенные имена. Все же характерно, что к Репину и, в частности, к „Иоанну Грозному“ они более равнодушны (28%

вместо средних 37%). Гипноз имени и популярность картин на них меньше действуют; просто они меньше знают, чем именно „славится“ Галерея. Пейзаж им несколько чужд (29% вместо 40%). Наоборот, служащие очень любят пейзаж, в особенности Левитана, которого знает каждая пятая группа. Это — поклонники Сурикова (78%) и особенно Репина (90%). Учащиеся школ не так увлечены Суриковым (71%; характерно, что их особенно влечет „Боярыня Морозова“); но зато никто не преминул высказаться в пользу Репина. Есть среди них поклонники передвижнической бытовой живописи (23%), есть любители Врубеля (14%). Они чрезвычайно внимательны к пейзажу вообще (54%), но отнюдь не к Левитану. Именно эти группы чаще подходят к Флавицкому и Васнецову; возможно, что тут как раз отчасти сказывается влияние руководителя — учителя. Наконец, учащиеся вузов. Они не так уже безусловно склоняются в пользу Репина и Сурикова, чаще обращаются к более новым художникам, Врубелю и Малявину, а также к пейзажистам (в частности к Левитану). Из всех этих примеров видно, что даже в случайных, казалось бы, отзывах в какой то мере выявляется социальный облик группы.

Следует упомянуть о тех ответах, которые не называют определенных картин или авторов, а дают общие определения. Например: „Картины, изображающие реально быт и характер жизни XIX в.“ „Всюду понемножку,“ „Исторические сказки и о детях,“ „Картины, как жил народ“. Таких общих ответов мы найдем у учащихся школ только 6, у учащихся вузов их тоже очень мало — от 6 до 8; тут каждая анкета точно определяет те вещи, которые заинтересовали данную группу; чувствуется привычка анализировать свои переживания. Зато в анкетах служащих мы находим 35 таких общих ответов (15%). Они очень разнообразны; налицо умение обобщить и мотивировать свои мысли. Например, служащие Ленинградских актеатров пишут: „картины старых мастеров, которые владеют техникой искусства и создают не только настроение, но и грамотность письма.“ У рабочих же насчитываем 55 общих ответов из 207, т.е. добрых 25%. Среди них есть единичные, чрезвычайно ха-

ракетные; например, группа строителей, (местком № 40) отмечает: „Картины, изображающие дворянский и буржуазный быт, вызвали раздражение на жизнь людей, праздно и на чужой счет живущих.“ Служащие столовой Нарпита: „Картины Репина и вообще картины, дающие понятие о революционном движении.“ В большом количестве имеются и другие ответы, или откровенно признающиеся в неумении сформулировать свои впечатления, или просто обнаруживающие это неумение. Рабочие пуговичной фабрики пишут: „Так много впечатлений, что трудно дать отчет.“ Группа деревообделочников ограничивается лаконичным: „трудно определить“. У красноармейцев $\frac{0}{0}$ общих определений наиболее велик: из 43 анкет — 16. Вот один из этих характерных ответов школы ВЦИК'а: „Интерес проявлен ко всему, т.-к. посещаем первый раз в жизни“. Красноармейцы и рабочие не привыкли осознавать своих художественных эмоций, большинство из них приходит в Галерею впервые („посещали первый раз в жизни“.) Отсюда, естественно отсутствие у них навыка расчленять свои впечатления, разнеся их по рубрикам. Служащие более опытны в этом отношении, а для учащихся это дело привычное.

Ответы на вопрос, „что вам дала экскурсия?“ пришлось разнести по следующим графам: 1) Ответы, указывающие на восприятие художественной формы, или эстетически-эмоционального характера, 2) Ответы социально-исторического порядка. Вот пример ответов первого типа: „Познакомились с приемами наблюдения картины; получили сведения о развитии искусства“. „Эмоциональное переживание от картины Репина“. „Умение разбираться не только в сюжете, но и в красках“. А вот блестящий образец другого подхода: Группа комсомольцев получила от экскурсии понятие „как художник постепенно подготовлял народную массу на борьбу с тем классом, который его поработил“. Группа текстильной фабрики имени Фрунзе уверенно заявляет, что экскурсия дала им „понятие художников, которые осмелились писать в такое крепостное время“. Есть, впрочем, ряд ответов, которых нельзя занести ни в ту, ни в другую графу, и в тоже время нельзя объединить под новой рубрикой: они сли-

шком неопределенны и, пожалуй, обнаруживают неумение ответить на вопрос. К числу их принадлежат ответы такого характера: „Экскурсия нам доказала, что искусство не только развлечение, но и полезно“ (металлисты). Служащие родильного дома пишут, что „экскурсия дала им приятное время препровождение“. Эти ответы пришлось занести в третью графу ответов неопределенных.

Результаты работы над этим вопросом анкеты видны из следующей диаграммы. ¹⁾

Таблица IV.

ЧТО ДАЕТ ЭКСКУРСИЯ ГРУППАМ РАЗНОГО СОСТАВА.



У учащихся, особенно у вузовцев, интерес к форме превышает интерес исторического или социологического порядка. В то же время у учащихся вузов процент неопределенных ответов очень невелик. У школьников он стоит наравне с интересами формально-эмоциональными и превышает интересы историко-социологические.

¹⁾ Общая сумма ответов по каждой рубрике („рабочие“, „служащие“ и т. д.) в некоторых случаях превышает количество анкет этой рубрики вследствие того, что ряд анкет включает в себе одновременно ответы разных категорий.

Группа служащих, наиболее нейтральная по своей социальной физиономии, дает почти-что равное количество ответов по первым двум графам. Количество неопределенных ответов 23⁰/₀; цифра большая, но все-таки значительно меньшая, чем у школьников. Из всей таблицы самыми показательными являются цифры рабочих. Только в этой социальной группировке ответы историко-социологического характера превышают ответы „формальные“: 54 против 43. Но за то исключительно велик процент неопределенных ответов, составляющих ровно половину всего количества анкет. И это понятно. Тут сказались то же отсутствие навыка разбираться в своих художественных эмоциях, которые мы уже отмечали по первому вопросу о вкусах. Такой вопрос анкеты, пожалуй, наиболее трудный и неопределенный. С ним справились только вузовцы (всего 14 неопределенных ответов из числа 119). Ясно чувствуется навык формулировать и подытоживать свои впечатления и переживания. Итак, из этой второй таблицы, мы снова можем делать кое-какие выводы о групповом зрителе разных социальных категорий.¹⁾

В графе третьего вопроса анкеты, вопроса о недостатках экскурсии, громадным большинством отвечающих оставлено пустое место. Сказались ли в этом благодарность к руководителю и боязнь его обидеть, или же удовольствие от посещения Галлерей превышает сознание недостатков, сказать трудно. Если же и указываются действительные недостатки, то это почти всегда недостатки технического характера. Напр., служащие месткома писателей пишут: „нами был оплачен лектор, а к нашей группе пристало много одиночек, чем стеснили нашу группу и мешали слушать лектора“. Таких оговорок, говорящих о том, что недостатки отнюдь не относят за счет руководителя, мы встречаем много. Постоянны жалобы на недостаток времени. Иногда они бывают несправедливы. Например, школа девятилетка уверяет, что „на экскурсию было отведено мало времени: 2¹/₂ часа“. Часты указания на отсутствие стульев или ска-

¹⁾ Цифры анкет красноармейцев, к сожалению, так малы, что на основании их трудно строить выводы.

меек, беспрестанно повторяются замечания об отсутствии каталогов или хотя бы дощечек под картинами; нередко выражения недовольства на отсутствие питьевой воды, на закрытие тех или иных зал. Вот все эти действительно существующие недочеты, которые так часто отмечались в анкетах 1925 г., объединены в одной графе „технических недостатков“. Указания на недостатки руководства так немногочисленны, что о них не приходится упоминать. Зато, в буквальном смысле слова, вопль об отсутствии руководителя повторяется у огромного большинства тех групп, которые пришли неорганизованно. Следует отметить, что ответы по этому 3-му вопросу чаще всего дают учащиеся вузов (64⁰/₁₀₀). Умея определить свои собственные переживания, они умеют формулировать и недостатки той работы, которая с ними ведется. Служащие более беспомощны в этом (39⁰/₁₀₀ без ответа). Рабочие же и школьники отмечают недостатки лишь в 55 случаях из 100.

Сводка ответов по четвертому пункту анкеты, содержащему пожелания экскурсантов, в основном совпадает с данными 1925 г. Как и тогда, большинство этих пожеланий свидетельствует о том высоком значении, которое приобретает Третьяковская Галлерея в глазах зрителя по окончании экскурсии. В этом сходятся все отмеченные выше экскурсионные типы. Особенности данного типа зрителя сказываются скорее в формулировке этого пожелания. Так, рабочие Экспериментального завода пишут: „чтобы побольше было экскурсий, так как тогда рабочему будет меньше времени сидеть в пивной“.

В вопросе о пополнении Галлерей, занимающем значительное место в пожеланиях, расхождение между отдельными типами зрителя намечается резко. Требования рабочих направлены преимущественно на пополнение Галлерей живописью, отражающей революционную современность. Учащийся ВУЗ'ов чаще выражает пожелание полнее представить в Галлерее художественные течения последних лет. Намечаются и другие различия между остальными типами зрителя, но цифры здесь еще настолько малы, что от выводов в данную минуту приходится отказаться.

Итак, мы видим, что анкета экскурсанта, классифицированная по признаку состава группы, подтверждает наши общие суждения об индивидуальном подходе к искусству таких социальных групп, как рабочие с одной стороны, вузовцы с другой и т. д. Различия намечаются достаточно ясно и притом вне зависимости от влияния руководителя. Этот факт установлен был нами по анкетам групп служащих. Ответы групп, проведенных руководителями разных организаций, совпадают как раз в том, что является характерным для данного типа зрителя. Более четкое выявление его облика — дело будущего; оно находится в прямой зависимости от количества накопленного нами материала.

ХАРАКТЕРИСТИКА ТИПА МУЗЕЙНОГО ЗРИТЕЛЯ

(Студенты Коммунистического Университета имени Я. Свердлова)

В. Р. Герценберг.

Изучение групповых анкет наметило целый ряд различий в восприятии художественного материала группами разного социального состава. В целях более точного учета вкусов и запросов организованного музейного зрителя по различным социальным категориям (типам) необходимо собирание и изучение индивидуальных анкет, анкет каждого участника группы, заполняемых перед началом экскурсии. Такая анкета должна, наряду с общими вопросами возраста, пола и социального положения, выявить „эстетический опыт“ участника группы, с которым он пришел в музей, и что он хочет получить от данных занятий¹⁾. Не следует бояться, что такая анкета будет не в меру „индивидуальна“; индивидуальные анкеты однородной по социальному составу группы, при „наложении“ дают чрезвычайно яркую, четкую характеристику данной группы в целом.

Возникающие при этом трудности — совершенно иного, скорей технического порядка. В самом деле, нельзя требовать, чтобы обычные группы, пришедшие в Галлерею на два-три часа, перед началом экскурсии, в оживленной и шум-

¹⁾ В анкете было 7 вопросов, четыре из коих выясняли: 1) в чем выражался до сих пор интерес к живописи, 2) любимые картины, 3) интерес к другим искусствам, 4) требования, предъявляемые к циклу.

ной обстановке музея, достаточно вдумчиво и серьезно отнеслись бы к требующим того пунктам анкеты. Более удобным представляется использование анкет групп, слушающих цикл экскурсий в Галлерее. Такая группа отличается более серьезным и сознательным отношением к экскурсионной работе и, следовательно, большей внимательностью.

В основу настоящей работы легли анкеты студентов I и II курса Коммунистического Университета имени Свердлова. Несмотря на их сравнительно небольшое количество они достаточно ярко выявляют социальный облик группы. В целях большей полноты картины в некоторых случаях материал анкет мы дополняем данными, извлекаемыми из наблюдений, собранных нами в форме протоколов во время процесса работы с группой. При этом отметим, что эти циклы экскурсий были организованы клубом университета и объединили студентов, заинтересованных искусством настолько, чтобы пожелать отдать занятиям в музее часть воскресного отдыха.

Перед нами 62 анкеты: из них 52 заполнены мужчинами; большинство (65⁰/₀), в возрасте от 20-30 л.; почти все (90⁰/₀) приехали в Москву только в год поступления в вуз (в 1925 и 1926 г.); половина до этого жила в провинции, треть бывала в крупных (музейных) городах. Из 54 человек, указавших свою прежнюю профессию или занятие, 70⁰/₀—рабочих (из них половина имеет ремесленную квалификацию), 15⁰/₀—крестьян. Почти у всех (90⁰/₀) — низшее образование.

В чем же выражался до сих пор их интерес к живописи? Из всех, заполнявших анкету, только двое не ответили на этот вопрос. Остальные довольно подробно его освещают. Оказывается, что большинство (70⁰/₀) посещало музеи и выставки, причем четверть из них указывает на наличие при этом руководства. 25⁰/₀ общего количества любило рассматривать картины и открытки в витринах; это, главным образом, те, которым в провинции посещать музеи не представлялось возможным. Значительное место отводится также собиранию открыток. Книг и статей по искусству читали мало. В настоящее время никто из них не рисует; некоторые

вспоминают, что рисовали в детстве; другие — пробовали, да не выходило, бросали.

Кроме того, несколько человек, заполняя данный пункт, ответило невпопад: либо ссылаются на наличие интереса к другим искусствам, либо, подразумевая под живописью музей вообще, указывают на посещение музеев Наркомздрава, Революции, Кремля и др. Наряду с этим некоторые отмечают, что ранее живописью не интересовались, понятия о ней не имели, и один отвечает, что только в Университете впервые столкнулся с понятиями „живопись“ и „искусство“. Другие, указывая на наличие вообще интереса к живописи, не проявили его вместе с тем ни в одной из помеченных в анкете форм. Почти все, наряду с указанием на свой интерес, замечают: „в художестве ничего не понимаю“, „понимаю только наружный вид“ и т. д.

Все это говорит нам о бедности предварительного опыта в этой области. Интерес к живописи, если и имеется, то еще не осознан, а если частью и проявлен, то главным образом, в „пассивной“ форме посещения музеев и созерцания открыток в витринах.

Дальнейшие выводы возникают при учете „любимых“ картин, т. е. тех, которые из ранее виденных произвели наиболее сильное впечатление, запомнились. Характерно, что четверть всех заполнявших анкету таких картин не указали (некоторые совершенно не ответили, часть мотивировала отказ тем, что ничего не видели, не помнят и т. д.). Кроме того любопытно замечание одного экскурсанта, который, называя несколько картин, говорит: „в оригинале или в репродукции я их видел, этого я раньше не знал“; действительно, указаний на то, в оригинале или в репродукции смотрели картины, почти нет и в других анкетах.

Какие же художественные произведения привлекают внимание 47 человек, ответивших на этот вопрос?

Ввиду того, что было названо свыше пятидесяти разнородных картин, нам показалось наиболее целесообразным распределить их, в зависимости от сюжета по следующим пяти рубрикам: 1) исторические, 2) революционно-сюжетные, 3) пейзаж, 4) жанр, 5) портрет.

В результате учета трех моментов: количества перечисленных названий, представляющих каждый данный вид живописи, того, сколько раз каждая картина называлась, и сколько анкет упоминают картины данного вида,— удалось выяснить, что ближе и интереснее всего для свердловцев картины с революционным или же историческим сюжетом. (любопытна при этом, чрезвычайная популярность „Иоанна Грозного“ Репина—назван 19 раз, и „Утро стрелецкой казни“ Сурикова—названо 10 раз). Поражает полное отсутствие интереса к портрету (назван лишь в одной анкете), наряду с определенным вниманием, уделенным жанру и пейзажу.

Художественное качество основной массы перечисленного материала очень невысоко. Оно группу не интересует. Исключение составляет ответ одного студента, которому нравятся „Роща“ Куинджи, „Бабы“ Малявина и „Демон“ Врубеля тем, что „в них вложена своеобразная техника исполнения“. Лицо группы в целом выявилось в подходе к картине с чисто сюжетной стороны. Если какие-либо требования и предъявляются к „выполнению“ картины, то это единственно требования реализма, натуралистичности формы. Кроме характера всего перечисленного ими материала, об этом свидетельствуют протоколы экскурсий. На 4-й экскурсии, после значительной и довольно успешной художественно-воспитательной работы с группой перед картинами П. Кузнецова и Сарьяна происходит горячий спор о необходимости „естественной“ формы и „значительного“ содержания. Во время прений подается крайне характерная реплика: „это неестественно, и потому нам не нравится“. Наряду с этим можно отметить предпочтение, которое отдается картинам по содержанию своему близким и понятным. „Нравятся,—говорит одна слушательница— „Свобода, ведущая людей на баррикады“, „Ткачихи“ и вообще картины, которые более удачно подчеркивают природу и быт жизни самой природы и человека“. В отдельных случаях требование, чтобы картина доподлинно передавала изображаемое событие, переходит в пристрастие к реализму содержания; один свердловец, перечисляя несколько бытовых-передвижнических картин и „Иоанна Гроз-

ного“ Репина, замечает, что „они нравятся близостью к естественности, а „Покушение на Ленина“ — естественностью в переживании боли Ильичем“.*)

Вместе с тем содержание картины должно быть „значительно“. Группе нравятся: „Восстание коммунаров“ (названо 4 раза), „Стенька Разин“ (названо 4 раза), „Расстрел 26“ (названо 5 раз), „Конгресс Коминтерна“ (названо 11 раз); это внимание, уделенное картинам с революционной сюжетикой, дает возможность говорить об известном классовом подходе к картине. „Каждая картина, — отвечает одна из студенток — хорошо художественно выполненная и по идеологическому содержанию мне нравится. Одну я запомнила: это — Конгресс Коминтерна“.

Очень четко проявилось требование значительного сюжета в отношении портрета. Приведем характерный ответ: „мне больше нравятся пейзажи, а если с людьми, то чтобы это была масса людей. А когда на картине больше отведено места одной большой человеческой фигуре (портрет или еще что), то это меня не так интересует, или интересует, когда фигура очень поражает чем-нибудь (выражением лица, скажем)“. Не в этом ли разгадка того, что из 62 чел. один только в числе любимых картин указал портрет (причем любопытно, что указана „Неизвестная“ Крамского)?

Зато действительно значительными считаются картины исторические, массовые, картины с патетическим содержанием. Это: „Казнь стрельцов“, „Боярыня Морозова“, „Княжна Тараканова“ и даже панорама „Севастопольская оборона“. Наряду с этим уживается любовь к картинам слащаво-романтическим; об этом уклоне свидетельствуют высказыванья самих экскурсантов: „Больше нравятся картины описания природы: „Ночь в Швейцарии“, „Охота на львов и тигров“ и т. д.“ Нравятся картины: „Черное море“, „Подулай волны“, „Остров Крит“; первая — глубокомощным ви-

*) Еще более яркий пример мы имеем во время второй экскурсии, когда у картины Серова „Баба с лошадью“ часть группы рассуждает следующим образом: „для крестьянки 90-х годов совсем не характерно быть веселой, значит, художник не сумел передать жизнь, как она была в действительности“!

дом, вторая — обширной лаской, третья — таинственно-молчаливым, знойным видом“. Характерно дополняет эти замечания то наблюдение, что во время экскурсии по пейзажу наибольший восторг вызвали Айвазовский и Щедрин.

Итак, мы наблюдаем интерес к сюжету и в значительной мере классовый подход к картине, пристрастие к реальному содержанию и „естественной“ форме. Рядом с этим выдвигается требование „значительного“ сюжета, причем это понятие объединяет картины: большие по теме, крупные по размерам и, наконец, „красивые“ и романтические.

Дополняет эту картину обработка ответов на вопрос об интересе к другим видам искусства. Характерно, что 15⁰/₀ назвали живопись, несмотря на то, что предложено было указать другие виды искусства. Это свидетельствует о неумении части группы дифференцировать разные виды искусства. Многие сами признаются, что им нравятся искусства вообще, что они их не знают, не интересовались ими до сих пор или же „только по мере необходимого ознакомления“. Вот что говорит один: „Имею интерес ко многим видам искусства, но что больше нравится, не знаю, потому что не представляю вообще об искусстве и его видах“.

Остальные же сумели выявить свой интерес довольно четко: первое место среди искусств заняла музыка (включая пение). Поскольку часть лиц, указавших это искусство, замечает, что сами играют или поют, возникает предположение, не объясняются ли частые упоминания музыки в анкетах сравнительной доступностью ее для активного выявления себя.

Следующее место занимает театральное искусство. Оно пленяет данного зрителя сгущенностью, сконденсированностью и динамикой происходящего. Об этом говорят они сами: „Интересуюсь театральным искусством, где всякая длившаяся сцена в жизни представляется в сжатом виде, со всеми ее оттенками“. Можно установить некоторую связь между их любовью к театру и пристрастием к драматическим картинам (примером может служить замечание о том, что „в Историческом музее произвела впечатление картина: жрец выхватил ребенка из рук матери и бросает его в реку“).

На третьем месте стоит кино. Любопытно, что по данным анкет интеллигентских групп, кино не упомянуто совсем ни разу, не сочтенное, повидимому, за достойное искусство. Для группы же с начальным образованием, в большинстве своем недавно приехавших из провинции, мало видевших искусство и жаждущих узнать и увидеть, рабочих и крестьян, съехавшихся в комвуз на учебу, кино раскрывает новые миры, воспитывает и покоряет. Чрезвычайно показательны следующие высказывания самих студентов: „К кино интерес выражается в том, что многие кинокартины влияют на изменение прежних взглядов на какое либо явление“; „В жизни, что меня сумело заинтересовать, так это театральная игра, особенно кино: за кино я все готов отдать; впечатление оно на меня производит громадное“. Всякие комментарии излишни при этих заявлениях. Любопытно, что пространственные искусства (архитектура и скульптура) и литература, хотя и упомянуты, но значительно меньшим количеством голосов.

Наибольший практический интерес имеет, пожалуй, последний вопрос анкеты. Из него мы узнаем, что именно ждет данный тип экскурсанта от занятий в музее. По данному пункту ответы чрезвычайно активны и многообразны. Ни один из заполнявших не оставил этого вопроса без ответа, но не было также двух ответов вполне тождественных. Все эти ответы можно разделить на более вдумчивые и более поверхностные; поверхностные—в смысле меньшей серьезности, меньшей углубленности предъявляемых требований. Соотношение этих групп примерно таково: число „серьезных“ требований относится к числу „несерьезных“, как 5:2 (68:28). Не следует думать, что „несерьезные“ требования являются выражением легкомысленного отношения к занятиям. Они скорее определяют собой состояние людей, впервые подошедших к искусству, сознающих свое незнание и желающих потому пока предварительно получить общее, элементарное знакомство с искусством, с картинами, с художниками, наконец, вообще с музеем.

„Думаю,— отвечает один,— что экскурсии дадут знакомство с искусством, которого не понимаю, потому, что

не было времени уделять этому достаточно внимания“. „Хочу,— говорит другой,— получить элементарное ознакомление с искусством“; третий замечает: „хочу видеть картины художников и посещать музеи художеств“. Правда, наряду с такими общими пожеланиями „ознакомиться“ и „увидеть“ и в этой группе указываются, подчас еще робко, отдельные познавательные задачи или требования повышения общего культурного уровня, напр.: „хочу получить общее представление и увеличение общего кругозора по общему образованию“ или такой наивно-звучащий ответ: „познакомиться с искусством западных и восточных государств, с искусством Америки и России, узнать их отличительные черты, а также получить воспитание“. Исключительно познавательный подход вообще чрезвычайно характерен. Только один (!) указал, что хотел бы ближе познакомиться с проявлениями искусства, потому что они „художественно обработанные дают интерес и отдых“.

В основе второй группы более продуманных ответов лежит требование — понять искусство. Этот лейтмотив встречается преимущественно в двух вариациях: 1) научиться разбираться в художественной стороне, в живописи и 2) научиться познавать внутреннюю сторону художественного произведения, его идею и его социальный смысл. Эти запросы и пожелания почти не встречаются в отдельности, всегда связаны между собой или дополнены частными познавательными задачами.

Приведем ряд примеров: 1) Понять искусство. Научиться отличать ценное от второстепенного. Уметь понимать идею художника и в ней ориентироваться всесторонне. Научиться по картине определять быт, эпоху, соц. сущность общества. 2) Я хочу получить: первое — изучить искусство в том смысле, чтобы можно было понять его значение в общественной жизни; второе — правильно разбираться в художественной работе. 3) Получить научное ознакомление с художественной областью, чтобы иметь знания. 4) Получить знание о значении искусства в социалистическом строительстве, какую роль оно играет в развитии человечества и в частности СССР. 5) Научиться понимать

картины и ознакомиться с историей искусства в связи с историей общества; ознакомиться с современными течениями в живописи, архитектуре и скульптуре. Таких примеров можно привести множество. Все они говорят нам о том, что если меньшая часть группы еще не достаточно осознала возможности, связанные с занятиями в музее, то большинство проявило очень серьезное познавательное отношение к искусству, причем намечилось определенное стремление поставить это искусство в связи со всей цепью общественных явлений. За исключением нескольких ответов, в которых картина рассматривается, как иллюстративный материал для получения знаний по истории, все требования предъявлены очень серьезно и охватывают самую суть, самый корень вопросов художественного воспитания и образования.

Таким образом, подводя некоторые итоги, можно сказать, что обследование данного анкетного материала дало нам возможность охарактеризовать ярко выраженный тип нового музейного зрителя. Это — молодые студенты Комвуза, в прошлом — рабочие и крестьяне. Их эстетический опыт в отношении искусства вообще и живописи в частности очень небогат. Тот художественный материал, который по тем или иным причинам у них запечатлелся, являет собой крайне пеструю картину, в которой значительное место занимает революционная тема и в которой, наряду с любовью к близкому, отображающему жизнь сюжету можно отметить пристрастие к „значительному“ — драматическому и романтическому. Их подход к изучению искусства в музее несколько сбивчив, но вместе с тем очень требователен и рационалистичен. Все это дает в результате повышенный интерес, повышенную активность, которую они и проявили во время экскурсий, давших им возможность утолить, наконец, так долго неудовлетворявшуюся потребность в искусстве.

Такого рода характеристика экскурсионных групп несомненно имеет свою ценность для музейно-просветительной работы; она намечает подход к искусству нового музейного зрителя. Однако подлинную значимость она приобретает, лишь заняв место в цепи подобных характеристик целого ряда типов музейного зрителя.

ЦИРКУЛЯЦИЯ ПУБЛИКИ ПО ГАЛЛЕРЕЕ

Л. В. Розенталь.

I.

Показания одних лишь анкет, этого порой весьма занимательного и живого материала, явно недостаточны. Требуется тщательная и осторожная их обработка; суждения самого зрителя о своем восприятии искусства нередко исключительно интересны и содержательны, но увы, далеко не достоверны и всеобъемлющи. Необходимо вести еще и какие-то объективные наблюдения.

Постановка этих наблюдений сравнительно легка, когда мы имеем дело с участником экскурсии или, что еще лучше, какого-нибудь кружка по изучению живописи. Однако, гораздо важнее было бы систематически наблюдать различные типы зрителей-одиночек, вполне самостоятельно осматривающих Галлерею. На первый взгляд это может показаться неосуществимым. И действительно, мыслимо ли следовать за каким-либо посетителем Галлерей по пятам, незаметно для него самого? Многое ли даст нам самая подробная запись о его поведении на всем пути следования через музейные залы (список осмотренных картин, порядок и длительность осмотра, внешнее проявление художественного восприятия, как-то жесты, случайно вырвавшиеся реплики и т. п.)? Не будет ли необходимым при этом иметь дополнительно сведения, характеризующие индивидуальность наблюдаемого, его социальный облик и уровень его художественного развития? Как собрать эти сведения?... Подобных вопросов, указывающих на весьма серьезные и значи-

тельные трудности, можно задать много. И однако, не следует считать ведение этих своего рода „монографических“ наблюдений над отдельными зрителями делом совершенно утопическим. Многие из намеченных трудностей преодолены, а полученные результаты, даже при некоторой их неполноте, могут оказаться весьма поучительными.

Есть и другой путь изучения одиночного зрителя, путь не „монографический“, а массовых наблюдений, дающих материал статистического характера. В основу наблюдения ставится не отдельная индивидуальность, а отдельные явления жизни музея, своеобразного „быта музейного посетителя“. Этим самым круг возможных исследований сужается, за то и самая работа требует меньшей затраты сил и может быть скорее осуществлена. В разных пунктах музея наблюдатели с часами в руках ведут подсчет движения посетителя. Этот подсчет может ставить себе задачей выяснить: 1) какие отделы музея, в каком порядке, в продолжение какого времени, как часто посещаются публикой, 2) какие отдельные экспонаты, в каком порядке, как долго и каких именно посетителей привлекают внимание. Первый из указанных вопросов и есть вопрос о циркуляции публики по музею.

Еще до получения каких либо результатов можно заранее предвидеть, что та или иная картина циркуляции по Галлерее будет прежде всего зависеть от следующих трех фактов: 1) от взаимного расположения экспозиционных зал, 2) от существующей системы экспозиции, 3) от самого зрителя, от того, насколько он знает план Галлерей и насколько он хочет и умеет систематически осматривать данный музей. Наличие последнего из этих факторов позволяет нам из наших сведений о циркуляции извлекать некоторые данные для характеристики посетителя-одиночки. В то же время знание конкретных условий движения публики по Галлерее в целом, несомненно, окажется полезным для дальнейших работ по изучению зрителя. Но этого мало; возможны еще некоторые общетеоретические и конкретные выводы более частного характера. Так, например, сведения о средней длительности пребывания посетителя в Галлерее

при сопоставлении с аналогичными данными других музеев могут быть полезными для чисто психологических выводов о пределах утомляемости зрителя. Таблица наполняемости Галлерей в различные часы помогает нам определить время, в какое удобнее всего в интересах публики открывать музей. Кое какие практические указания касательно планировки музейного здания понадобятся архитектору. Кое-что из полученных результатов может послужить и при разработке новых планов экспозиции. Здесь будет уместно указать, что именно в связи с подобными планами, во время споров о том, с какого места удобнее всего начинать обзор Галлерей посетителю, в каком направлении он обычно движется, и возникла мысль о необходимости обследовать маршруты, которыми пользуется публика при осмотре Галлерей. Так, примерно, рисуется нам возможное использование результатов изучения циркуляции. Но прежде чем перейти к полученным нами данным, приходится сделать несколько предварительных пояснений. Эти пояснения будут отличаться некоторой сухостью, но они необходимы. Постараемся быть возможно более краткими.

II

Категорическое требование музейной архитектуры гласит: „Расположение зал, заключающих в себе однородный экспозиционный материал, должно быть таково, чтобы движение публики в каждом этаже было замкнутым. Необходимо, чтобы публика могла непрерывно пройти экспозиционные залы, одну за другой, и вернуться к исходному пункту“.*)

Обращаемся к планам Третьяковской Галлерей (см. таблицу V). Здесь, как будто, верхний этаж удовлетворяет только что приведенным требованиям. Посетитель, начиная обзор с зала III, возвращается снова после XV зала к лестнице, по которой он поднялся. Правда, для осмотра зал I и II, а также XII, ему приходится дважды отклоняться от пря-

*) „Handbuch für Architektur“ Vierter Teil, 6 Halbband. Zweite Auflage, 1906, 242.

мого пути, но эти отклонения не настолько значительны, чтобы он потерял направление. В нижнем этаже круговое движение невозможно; начав с зала XXVI и дойдя до XVI, мы принуждены тем же путем вернуться обратно. Это несколько утомительно, но тоже сравнительно просто.

В действительности же все необычайно усложнено существованием двух вспомогательных лестниц, в зале IV и в зале XI. Это — нарушение первого пункта требования о замкнутости движения публики в каждом этаже. Посетителя, начавшего обзор с зала III, уже в следующем зале начинает сбивать с толку лестница, манящая спуститься вниз. То же — в зале XI. Если даже, не сбиваясь, зритель закончит обзор верхнего этажа в зале XIV, то возможно, что он снова войдет в III зал в поисках лестницы зала IV или вернется с той же целью в XI зал. Правильная циркуляция будет нарушена; начинаются блуждания и метания по уже пройденным залам. Нечто подобное происходит и в нижнем этаже. Начав с зала XXVII и дойдя до зала XIX посетитель упирается здесь в лестницу. Сейчас, когда следующие залы XVIII — XVI закрыты для публики, он невольно может предпочесть не возвращаться старым путем, а подняться наверх. Этим самым он снова попадает в ту часть Галлерей, в которой уже побывал.

Каталог Галлерей 1917 г. дает указания, как систематически и с наименьшей затратой сил можно осмотреть всю Галлерею. Для этого нужно обойти весь верхний этаж, от зал III до XV, вернуться из XV снова в XI, спуститься по лестнице в нижний этаж (в зал XIX), повернуть налево, пройти в зал XVI (в 1917 г. залы XVI — XVIII были еще открыты) и отсюда, начав снова обзор, постепенно подвигаться к выходу ¹⁾. Безусловно это наиболее рациональный маршрут; он к тому же находится в связи с принятой системой экспозиции. Но этот маршрут очень сложен; им редко кто пользуется. Наша публика не привыкла пользоваться чьими либо указаниями, тем более, что таковые даются лишь в каталоге, а предпочитает идти самостоятельно и наугад.

¹⁾ См. Каталог Галлерей изд. 1917 г. стр. XXIII.

Наличие двух вспомогательных лестниц не только чрезвычайно запутывает маршруты посетителей, но и усложняет работу по наблюдениям над циркуляцией. Подсчет проходящих посетителей приходится вести не только у входов в верхние и нижние этажи, но также и во всех тех пунктах, где перед зрителем открываются для дальнейшего следования два пути. Таковых—два пункта в верхнем этаже (зал IV и XI, где имеются лестницы) и один в нижнем (зал XXV, откуда лестница ведет в IV зал). Таким образом, самое устройство Галлерей принуждает нас в целях возможно более полного выявления картины циркуляции публики производить подсчет проходящих в пяти пунктах одновременно.

Переходим теперь к описанию самой техники ведения наблюдений. Таковые имеют смысл, если ведутся в течение целого дня непрерывно, с момента открытия музея до его закрытия. Нами были проведены наблюдения четыре раза (вторники 19 октября и 2 ноября 1926 г., среды 6 и 13 апреля 1927 г.). 2 ноября Галлерей была открыта с 10 ч. до 3 ч., в прочие дни с 11 ч. до 4 ч. Первые два раза для публики были открыты наверху залы III—XV, внизу залы XXVIII и XXVI по XIX (зал XXVII—проходной; в нем экспонатов нет). Последующие два раза, весной 1927 г., были дополнительно открыты зал II наверху и зал XXIX внизу. Залы же I и XVI—XVIII все время были недоступны для посетителей. Менялся и самый состав экспонатов в зале. Так, в 1926 г. в нижнем этаже в залах XIX—XXI помещалась выставка живописи XVIII в., в 1927 г. ее сменила выставка „Бубнового Валета“ и отдел пейзажистов XIX в. Последний в 1926 г. помещался наверху в зале X, где его сменила временно выставка Сурикова. Как отразились эти перемещения экспозиционного материала на характере циркуляции, будет видно ниже.

Самый подсчет проходящих по указанным выше пяти пунктам был распределен следующим образом:

Пункт 1-й (Верхняя площадка главной лестницы у входа в залы III и XV; здесь работали 6 и 13 апреля двое наблюдающих): подсчет вошедших в зал III с лестницы (1) и из

зала XV (2), вошедших в зал XV с лестницы (3) и из зала III (4), ушедших на лестницу из зала III (5) и из зала XV (6).

Пункт 2-й (На пороге зала IV и V, у лестницы ведущей из зала IV вниз)— подсчет перешедших из зала IV в V (7) и обратно (8), а также поднявшихся по лестнице (9)¹.

Пункт 3-й (На пороге зал X и XI, у лестницы, ведущей из зала XI вниз), подсчет перешедших из зала X в XI (10) и обратно (11), и также поднявшихся (12) и спустившихся (13) по лестнице.

Пункт 4-й (На пороге зал XXVII и XXVI): подсчет вошедших в зал XXVI (14) и ушедших оттуда (15).

Пункт 5-й (На пороге зал XXV и XXIV, у лестницы, ведущей из зала XXV вверх в зал IV): подсчет перешедших из зала XXV в XXIV (16) и обратно (17), а также спустившихся по лестнице (18)².

(Кроме того некоторые разы на пункте 1-ом велся подсчет зашедших в тупик зала II; на пункте 2-ом — поднявшихся по лестнице и сразу направившихся в зал V; на пункте 3-ем — зашедших в тупик зала XII; на пункте 4-ом — зашедших в тупик зала XXVIII, находящегося несколько в стороне; на пункте 5-ом — спустившихся по лестнице и сразу направившихся в зал XXIV. На пунктах 1-ом и 5-ом отбирались также у всех, начинавших осмотр Галлерей, входные билеты).

Полученные 18 основных цифр путем их сопоставления и дают возможность определить характер движения публики по Галлерее. Подсчет велся по указанной схеме лишь три раза; первый же раз — 19 октября — эта схема не была еще выработана, почему данные наблюдения этого дня нами могут быть использованы лишь частично. Кроме того 19 октября время отмечалось наблюдающими лишь каждые 15 минут, в прочие же разы — каждые 10 минут. Благодаря отметке времени мы имеем возможность знать число прошедших

1) Спустившихся по лестнице нет нужды считать, так как это будет сделано наблюдателем, сидящим у нижнего конца той же лестницы в зале XXV.

2) В зале XIX не было нужды ставить наблюдателя, так как движение по находящейся здесь лестнице подсчитывалось у верхнего ее конца, в зале XI.

в данном направлении не только в течение целого дня, но и за данный срок (например от 1 ч. до 1 ч. 10 мин и т. п.)

Работа по подсчету значительно осложнялась наличием экскурсий в Галлерее. Включать экскурсантов в общее число проходящих и трудно и не имеет смысла, так как их маршруты определены волей руководителя. Факт же прохождения экскурсионной группы отмечался, так как все время возможны были присоединения к ней одиночных посетителей и отход от нее отдельных участников. Это обстоятельство приводило к неизбежным ошибкам и просчетам. Ошибки обнаруживались легко ввиду того, что все 18 цифр находятся в тесной связи между собой (напр., сумма всех вошедших в Галлерею должна быть равна сумме всех вышедших, сумма всех поднявшихся по трем лестницам — сумме всех спустившихся и т. д.). В общем поправки приходилось при сводке всех цифр вносить в размере 1—2⁰/₁₀ общего числа зарегистрированных прохождений.

Вот и все наиболее существенные сведения о том, как приходились вести наши наблюдения в Третьяковской Галлерее. Обращаемся теперь к результатам работы.

III

Первый вопрос, который возникает, это о том, откуда большинство посетителей начинает осмотр Галлерей. Снизу (зал XXVI) или с верхнего этажа? А если с верхнего этажа, то слева (зал III) или справа (XV)? Ответ дает приводимая ниже таблица.

НАЧАЛО ДВИЖЕНИЯ.

	Число посетителей					В %				
	19 X	2 XI	6 IV	13 IV	Всего	12 X	2 XI	6 IV	13 IV	В среднем
Начали с зала III	110	94	76	97	377	47	47	39	45	45
Начали с зала XV	64	71	83	67	285	28	35	43	31	34
„ „ „ XXVI	59	37	35	52	183	25	18	18	24	21
Всего было посетителей	233	202	194	216	845	100	100	100	100	100

Мы видим, что одна пятая всего числа посетителей (21%) начинают смотреть Галерею с конца, т. е. с зала XXVI. Остальные 79% пошли по более правильному пути, т. е. поднялись по большой лестнице. Но здесь, оказывается, одна треть (34%) свернула направо в XV зал. И всего лишь меньше половины (45%) начали осмотр, как должно, с зала III.

В дальнейшем эта бессистемность обзора Галлерей лишь усугубляется. Зритель мечется из одного зала в другой, из верхнего этажа в нижний и обратно, затрачивая непроизводительными своими силами и постоянно возвращаясь к тому, мимо чего уже раньше пробежал. Предположим, что он внял совету каталога, т. е., обойдя весь верх от зала III до XV, спустился бы по лестнице из зала XI вниз и там продвигался бы от зала XIX до XXVI. В таком случае он был бы наблюдателями наших пяти пунктов отмечен 6 раз. Всего в течение трех дней наших наблюдений прошло 612 посетителей. Если бы все они следовали рекомендуемому маршруту, то были бы отмечены $612 \times 6 = 3672$ раза. В действительности же за все три дня зарегистрировано 6902 прохождения, т. е. почти в два раза больше. Каждый посетитель прошел мимо наших контрольных пунктов 11-12 раз. Конечно, среди наблюдаемых было не мало серьезных знатоков искусства, перебегающих в целях сопоставления и изучения из одного конца музея в другой; конечно, всякий рядовой посетитель отклоняется от прямого пути, возвращаясь к уже виденному и наиболее понравившемуся. Все это несомненно должно было увеличить число прохождений, но не настолько, насколько мы имеем. Зарегистрированные 6902 прохождения суть следствие запутанности плана Галлерей и неумения нашей публики ориентироваться и беречь свои силы.

О том же свидетельствуют и наши наблюдения над движением по лестницам.

Лестницы интенсивно используются. Даже по лестнице из зала IV, долженствующей иметь лишь узко вспомогательное значение, прошло почти столько же человек, сколько было посетителей (817 прохождений вверх и вниз, т. е. 25% общего числа; это при 845 посетителях). Подымаются пре-

имущественно по большой лестнице (50%), опускаются же по всем трем одинаково (35%, 29% и 36%). Большая лестница служит, главным образом, для подъема, прочие две для спуска¹⁾.

ДВИЖЕНИЕ ПО ЛЕСТНИЦАМ

		Число прошедших					В %/о				
		19 X	2 XI	6 IV	13 IV	Всего	19 X	2 XI	6 IV	13 IV	В сред. нем
По главной лестнице	Поднялось	239	206	184	182	811	48	55	49	49	50
	Спустилось	180	134	134	123	571	36	36	36	33	35
Полестнице из зала IV в XXV	Поднялось	113	74	79	85	351	22	20	21	23	21
	Спустилось	157	108	102	99	456	31	29	27	27	29
Полестнице из зала XI в XIX	Поднялось	148	91	112	105	456	30	25	30	28	29
	Спустилось	163	129	139	150	581	33	35	37	40	36
Всего поднялось или спустилось		500	371	375	372	1618					

Всего зарегистрировано 3256 прохождений по лестницам (1628 человек поднялось и столько же спустилось). Это значит, что каждый из 845 зрителей 4 раза прибегал к помощи лестниц, в то время как для осмотра двух этажей достаточно было бы один раз подняться и опуститься. Известная часть посетителей всегда, конечно, может сознательно пожелать подняться, чтобы еще раз полюбоваться на те или иные картины. Таких дополнительных подъемов во второй этаж мы могли бы ожидать 25%, даже 50%. Но если мы имеем их 100%, то это лишний раз свидетельствует об определенном неумении смотреть Галлерею, о трудности разобраться в расположении ее зал. Усталость от быстрого и многократного пробегания мимо бесчисленного множества холстов усугубляется ненужными метаниями по лестницам.

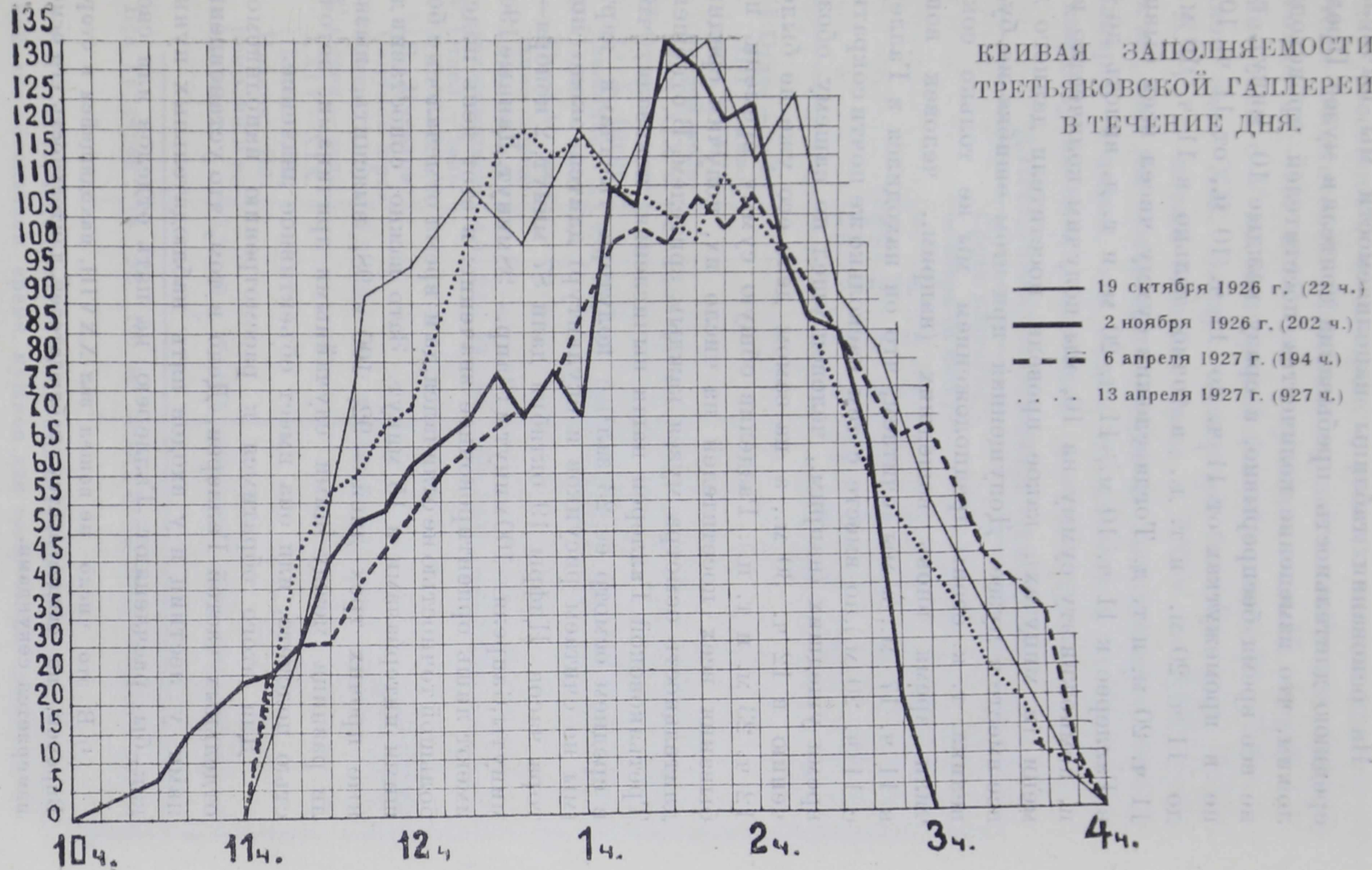
¹⁾ Интересно отметить, что по лестнице в зал XI поднимаются чаще, чем в зал IV (29% и 21%). Это понятно; лестница в зал XI замыкает амфиладу зал нижнего этажа: она влечет посетителя, дошедшего до зала XIX, подняться навверх, даже если он уже побывал там

IV.

Сколько же времени тратит в среднем зритель на осмотр Галлерей, делая столько лишних движений? Произведя сравнительно несложные выкладки на основании имеющихся у нас цифр, мы можем ответить на этот вопрос. Напомним, что наши наблюдатели не механически подсчитывали число проходящих, а отмечали время каждые 10 минут. Таким образом, мы знаем, например, не только общее число вошедших в течение целого дня в зал III, XV и XXVI (это— три входа в экспозиционные залы) и вышедших отсюда, но и количество входивших и выходящих каждые 10 минут. Более того, мы можем узнать, сколько за каждые 10 минут прибыло или убыло посетителей, и сколько их находится в Галлерее в данный момент. 13 апреля от 11 ч. до 11 ч. 10 м. в указанные три зала вошло 23 человека, а вышел 1. Значит, к 11 ч. 10 м. оставалось в Галлерее 22 человека. Далее, между 11 ч. 10 м. и 11 ч. 20 м. вошло 21, а вышел 1. Значит, прибыло еще 20, и всего к 11 ч. 20 м. было уже 42 человека. За последующие 10 минут прибыло 18; следовательно, к 11 ч. 30 м. насчитывалось уже 60 посетителей. Мы составляем таблицу наполняемости Галлерей, на основании которой вычерчиваем кривую (см. таблицу VI). Сопоставление кривых всех четырех дней наших наблюдений весьма поучительно. Самый процесс наполнения музея шел во всех четырех случаях почти одинаково (несколько ниже оказываются кривые тех дней, когда и посетителей было меньше). Резкий подъем идет от 11 ч. до 12 ч. К 12 ч. 30 м. наполнение Галлерей определяется; посетители, пришедшие с утра, уходят, взамен их приходят новые. Между 1 ч. 30 м. и 2 ч. наблюдается наибольший наплыв, после которого музей понемногу начинает пустеть; на смену уходящих никто уже не приходит. Крайне любопытна кривая для 2 ноября. Галлерей была открыта с 10 ч., но первый час наполнение шло туго; публика не привыкла к столь раннему открытию музея. И наоборот, после 2 ч. кривая круто падает вниз; закрывать Галлерей в 3 ч. еще рано (это приходится делать в короткие зимние дни)—посетители, пришедшие днем, уходят, видимо, прежде времени.

Таблица VI.

КРИВАЯ ЗАПОЛНЯЕМОСТИ
ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЛЕРЕИ
В ТЕЧЕНИЕ ДНЯ.



На основании таблицы наполняемости мы вычисляем среднюю длительность пребывания зрителя в музее. Предположим, что изменение количества посетителей происходило не все время беспрерывно, а сразу каждые 10 минут, т. е. не в промежутках от 11 ч. до 11 ч. 10 м., от 11 ч. 10 м. до 11 ч. 20 м. и т. д., а точно только в 11 ч. 10 м., в 11 ч. 20 м. и т. д. Тогда сложив сумму чисел всех бывших в Галлерее к 11 ч. 10 м., 11 ч. 20 м. и т. д. вплоть до 4 ч. и, помножив эту сумму на 10, мы получим количество времени (в минутах), какое провели посетители данного дня все вместе в музее. Допущенная при этом ошибка не будет велика, т. к. своим предположением мы не только сократили время вновь вошедших (наприм., человек вошел в 11 ч. 17 м., а мы считаем, что он находился в Галлерее с 11 ч. 20 м.), но вместе с тем насколько же почти сократили время ушедших (наприм., человек ушел по нашему обозначению в 12 ч. 30 м., а на самом деле его уже не было в 12 ч. 23 м. и т. п.). Разделив общую сумму времени пребывания всех посетителей на число их, получим среднюю длительность осмотра музея каждым зрителем. В отношении Третьяковской Галлерей наши вычисления показали, что в среднем осмотр ее 23 зал¹⁾ с полутора тысячами картин (мы не считаем рисунков и скульптур) длится около полутора часов. Цифры 19 октября дали 87 минут, 2 ноября—92 минуты, 6 апреля—100 минут и 13 апр.—98 минут. Данные 19 окт. имеют лишь ориентировочное значение: в этот день подсчет большой точностью не отличался, да и время отмечалось с большими интервалами в 15 минут. Зато важно, сопоставив данные прочих трех дней — 92, 100 и 98, выяснить, вызвана ли разница между ними случайными причинами, неточностью подсчета, или она имеет объективное значение.

Для этого обратимся к рассмотрению наполняемости отдельных частей Галлерей. Дело в том, что установленные нами у лестниц и у входов пять наблюдательных пунктов как бы расчленяют Галлерею на пять отделов или своего

¹⁾ В это число не вошел зал XXVIII, находящийся в стороне. Впрочем, по свидетельству наблюдателей, длительность его осмотра измеряется секундами.

рода „бассейнов“, в которые с разных концов вливаются потоки посетителей. Наверху: первый бассейн (см. план на таблице VI)—III и IV зал с тупиком зала II, второй бассейн—залы с V по X, и третий бассейн—залы XI—XV с тупиком зала XII. Внизу: четвертый бассейн—залы XXVI и XXV, и пятый бассейн—залы с XXIV по XIX. Точно так же, как мы вычислили среднюю длительность осмотра Галлерей в целом, мы можем это сделать и по отношению к каждому из пяти „бассейнов“ в отдельности.

ДЛИТЕЛЬНОСТЬ ОСМОТРА ГАЛЛЕРЕИ ¹⁾

	Средн длительн. осмотра (в мин.)				Тоже в 0 0 %				Число экспонатов. (в апреле 1927 г.)
	Равномерн. пробега	2 октябр.	6 апреля	13 апрел.	Равномерн. пробега	2 октябр.	6 апреля	13 апрел.	
I Отдел — залы III-IV: живопись XVIII и первой половины XIX в.	2	13	17	13,5	11%	14%	17%	14%	319 картин
II Отдел — залы V—X (передвижники) . . .	4,5	31	38	38	25%	34%	38%	39%	330 картин
III Отдел — залы XI—XV. (поздние передвижники и новая живопись)	4,5	24	19	19	25%	26%	19%	19%	305 картин
IV Отдел — залы XXVI—XXV. (Б.-Мусатов, Сапунов и рисунки)	1,5	5	9	9	18%	5%	9%	9%	85 картин 3000 рисунков.
V Отдел — залы XXIV—XIX. (Поленов, Ге, Иванов, Верещагин и выставки)	5,5	19	17	18,5	31%	21%	17%	19%	399 картин
Вся Галлерей .	18	92	100	98	100%	100%	100%	100%	1438 картин

¹⁾ В этой таблице требует пояснений графа „равномерного пробега“ В ней мы обозначаем время, нужное для того, чтобы, озираячи все

Оговоримся, что здесь уж мы не можем гарантировать большой точности, так как оперируем с небольшими числами, применительно к которым установленные нами интервалы в 10 минут слишком велики¹⁾. Поэтому цифры приводимой таблички мы должны принять лишь как ориентировочные.

Из этой таблицы видно, что наибольшее внимание зритель уделяет передвижникам; на осмотр зал V—X он тратит 34—39% своего времени, тогда как на залы XI—XV или XIX—XXVI, занимающие, примерно, ту же площадь, всего 19—26% и даже 17—21%. Меньше всего интересуют рисунки: ознакомление с ними и с соседним залом XXVI требует всего 5—9% его времени. Делая эти выводы, мы должны, впрочем, помнить, что малая длительность пребывания в нижнем этаже (залы XIX—XXIV) обусловлена не только характером экспонируемого здесь материала, но также и утомленностью зрителя, уже побывавшего, по большей части, в других залах Галлерей.

Между цифрами разных дней наблюдаются довольно значительные расхождения. Однако заметим, цифры, полученные в апреле, близки друг к другу; от них отличаются лишь данные ноября. Значит, здесь играет главную роль не столько неточность подсчета, сколько какие то изменения в Галлерее, происшедшие в промежутке времени между ноябрем 1926 г. и апрелем 1927 г. В апреле зритель стал задерживаться дольше в залах передвижников: не 31, а 38 минут; вероятно, потому что здесь в зале XI он находил уже не пейзажистов, а выставку Сурикова. Наблюдавшие за циркуляцией отмечают, что некоторые посетители сразу напра-

стены, медленным шагом, характерным для рядового музейного зрителя, ни перед чем не останавливаясь, пройти по всей Галлерее. Эту графу, также как и графу количества экспонатов, мы вводим для того, чтобы дать понятие о размерах содержимого и площади отдельных частей Галлерей.

¹⁾Некоторые из „бассейнов“ посетители пробегают менее, чем в 10 минут.

влялись на выставку, ради которой они, очевидно, специально пришли в Галлерею. Возможно, что и рядовой посетитель перед тремя столь популярными полотнами Сурикова задерживался дольше, когда их повесили врозь в окружении этюдов. Как бы то ни было, а увеличение длительности пребывания в этом отделе не случайно и находится, видимо, в связи с изменением экспозиционного материала. Более резкое расхождение мы имеем в показаниях о четвертом отделе; в ноябре—5 минут, в апреле—9. Этот „бассейн“ очень мал; особого доверия к полученным цифрам у нас нет. И все же увеличение длительности пребывания почти вдвое хочется невольно поставить в связь с одним внешним фактом. Дело в том, что в апреле в зале XXV был поставлен стол для продажи открыток репродукций картин Галлереи; полагаем, что этот стол сыграл свою роль в увеличении длительности пребывания публики именно в этой части Галлереи. Время осмотра отделов II и IV возросло на 13 минут; это возрастание частично уравновесилось уменьшением времени осмотра отдела III (на 5 минут) и в целом оказалось, что в апреле зритель на обзор Галлереи тратил по сравнению с ноябрем лишних 8—10 минут. Это изменение основной цифры с 92 на 98—100 минут не может, как мы видели, считаться только случайностью. Мы можем с этой цифрой оперировать как с имеющей известное об'ективное значение, и говорить уверенно, что в среднем в будние дни на обзор Третьяковской Галлереи рядовым зрителем тратится сейчас немногим более полутора часов.

V.

Мы заговорили об отделах или „бассейнах“, на которые условно разделили всю Галлерею. Рассмотрим теперь несколько детальней самый процесс циркуляции публики. Основной факт—это множество ненужных движений, которые делает посетитель, его метания в поисках еще неосмотренных зал. Вот табличка, свидетельствующая о блужданиях публики по музею.

ПОСЕЩАЕМОСТЬ ОТДЕЛОВ ГАЛЛЕРЕЙ.

	Отдел I	Отдел II	Отдел III	Отдел IV	Отдел V
Количество прошедших в течение трех дней 2/X, 6/IV и 13/IV.	1257	1055	1434	1250	979
Сколько раз в среднем проходил каждый посетитель.	2,4	1,7	2,7	2,3	1,6
Средняя длительность осмотра (в процентах).	14—17%	34—39%	19—26%	5—9%	17—21%

В среднем, как видим, посетители успевают за 90—100 минут своего пребывания в Галлерее побывать в каждом отделе два раза. При этом чаще заходят в отделы, прилегающие к входам, где как раз меньше всего задерживаются. Можно с уверенностью сказать, что в отделах первом и, особенно, четвертом скорее бегают в поисках новых зал, чем смотрят картины. О некоторой сосредоточенности внимания зрителя можно говорить лишь в отношении второго отдела. Здесь перед жанристами второй половины XIX в., перед Репиным и Суриковым, видимо, останавливаются. Неравномерна интенсивность движения публики и в течение всего дня. Наибольшее количество прохождений мимо наших контрольных пунктов, делаемых в среднем каждым посетителем, падает на время от 1 ч. до 1 ч. 30 м. и от 2 ч. 30 м. до 4 ч. Это как раз те часы, когда публика, уходя, досматривает музей (после 1 ч. в массе уходят те, кто пришли с утра).

В настоящей статье нет нужды останавливаться еще на ряде мелких выводов из наших наблюдений, имеющих значение специально только для Галлерей и для будущих работ по изучению зрителя-одиночки. Поэтому мы ограничимся еще лишь общим описанием движения по музею. Для примера берем циркуляцию 13 апреля, наиболее типичную. За нашим кратким и, потому, сухим изложением предлагаем следить, имея план Галлерей перед глазами (см. таблицу V).

Главный поток посетителей (97 человек, т. е. 43⁰/₀ общего числа) устремляется в третий зал и движется в верхнем этаже по направлению часовой стрелки. К ним в течение всего дня, преимущественно в более поздние часы, присоединяются прочие, уже осмотревшие другие залы, в количестве 106. Вся масса, 203 человека, спешит к концу четвертого зала. Здесь некоторая часть (по крайней мере, человек 16) уходит по лестнице вниз. Оттуда же подымается и присоединяется к главному потоку не меньше 46 человек. В целом, увеличившись на 30 человек, этот основной поток течет дальше, вплоть до зала XI, присоединив к себе по дороге еще 12 человек. В этом зале какая то часть общей массы 245 человек отвлекается вниз по лестнице. Взамен, снизу по той же лестнице приходят новые посетители, но их меньше, чем ушедших на 70 человек. Дальше в залы XIII—XIV идет уже меньший поток, достигший в течение тех пяти часов, что был открыт музей, всего 175 человек.

Обратное движение (против часовой стрелки, от XV зала к III) слабее. С зала XV начали обзор Галлерей всего 79 посетителей, к ним присоединилось из других зал еще 67. Все 146 человек пошли далее вплоть до зала XI, где лестница увлекла часть из них вниз. Зато, взамен, снизу явилось больше на 30 человек, так что дальше в зал X прошло за весь день 176 человек. Часть из них (по крайней мере человек 12) вернулась, и к лестнице в зале IV вышло 164 человека. Из подымавшихся по лестнице к ним присоединилось не больше 39, спустилось же гораздо больше, но все же не более 83; таким образом, из залы III вышло всего 120 человек.

Движение в нижнем этаже может быть нами определено с большей точностью. Здесь в зал XXVI вступило 137 человек; треть из них ушла наверх (57), по лестнице из зала XXV; прочие же 80 с 61 человеком, спустившимся по той же лестнице, пошли дальше. Дойдя до зала XIX две трети (т. е. 105 из 141) предпочли не возвращаться, а подняться по лестнице наверх в зал XI. Оставшиеся же 36 с 150 спустившимися двинулись обратно. В зале XXV от них отстали 28, ушедших вверх по лестнице; взамен их спустилось 38, и, таким образом, вышло из XXVI зала на волю 196 посетителей.

рителей шла сразу; не забудем, что фактически все изображенное нами происходило в течение пяти часов. Напомним также, что в описываемый день 13 апреля было всего 216 посетителей. Значит, там, где поток превышает это число, происходило повторное движение некоторых зрителей в одном и том же направлении.

В заключение несколько слов о залах-тупиках, окрещенных музейными работниками в шутку „appendix“ами. Их четыре; над одним из них (зал XXIX) наблюдений вести не удалось. Среди прочих же трех XII зал (Виктора Васнецова) — наиболее посещаемый. „Три богатыря“, эффектно выглядывающие из дверей, влекут сюда публику. По всего лишь один раз проведенному наблюдению, число зашедших сюда оказалось на 6⁰/₀ больше числа посетителей. Значит, вероятно, все здесь побывали, а кое-кто и два раза. Зато менее привлекательным оказался зал II. Хотя мимо входа в него каждый зритель пробегал два раза, все же заглянуло туда лишь 60—75⁰/₀. Еще меньше заинтересовывает зал XXVIII (художники „Голубой Розы“). Его замечают, обычно, перед уходом и посещают в количестве 28—35⁰/₀, максимум 60⁰/₀. Кое-кто, по свидетельству наблюдателей, подходит к порогу зала, но этим ограничивает свое знакомство с его экспонатами.

VI.

В изучаемом общем потоке зрителей исчезли отдельные индивидуумы, сознательно и систематически обзирающие музей. Но если бы нам удалось их исключить из общего результата, то картина получилась бы еще более определенная.

В Третьяковской Галлерее трудно ориентироваться, да это и не умеет наш массовый посетитель-одиночка. Он не смотрит, а скорее блуждает. Лет двадцать пять тому назад известный музейный деятель Гуго фон Чуди, негодуя и ужасаясь, отмечал, что „толпа уныло бродит по выставочным залам, окидывая усталым взором бесконечные ряды картин, останавливаясь только там, где ее внимание привлечено каким нибудь интересным анекдотом или слащавой и зализанной картиной, исполненной с удивительной „закончен-

ностью". Чуди во многом прав. Впрочем, нет нужды предаваться пессимистическим размышлениям. Надо помочь нашему столь растерянному зрителю, не только обучая его смотреть картины, понимать искусство, но и создавая возможно лучшие внешние условия осмотра музея. Здесь идет дело не только об экспозиции, но и о системе циркуляции, как во вновь открываемых музеях, так и в старых.

Наши цифры подтвердили, конкретизировали и дополнили те общие представления о массовом посетителе, которые уже были у отдельных музееведов и педагогов. Вместо догадок мы можем теперь оперировать фактическими данными. Показания разных дней наблюдений в основном, как то можно видеть из всех выше приведенных табличек, отличаются друг от друга мало.

Обследование одной циркуляции самой по себе не достаточно. Это лишь первый шаг в деле изучения музейного зрителя-одиночки. Наши наблюдения следует в дальнейшем перенести на отдельные залы, на отдельные картины, дабы учесть отношение посетителя к самому экспозиционному материалу. Такая работа осуществима; пути к ее проведению намечаются, и, надо надеяться, в ближайшем будущем она будет проделана.

УЧЕТ ВОСПРИЯТИЯ КАРТИНЫ

((Перспективы и методические основы).

Л. В. Розенталь.

Музейному работнику особенно важно узнать, как относится зритель к данному экспозиционному материалу. Конечно, не зритель вообще, а отдельные его социальные категории. Этим самым одно лишь механическое наблюдение в залах Галлерей над картинами, привлекающими зрителей, оказывается не вполне удовлетворительным. Мы хотим выяснить, чье именно внимание останавливает по преимуществу тот или иной художник или целое направление. Мало того: не менее существенно было бы выявить, что именно из предложенного ему материала зритель определенно предпочитает. Возникает вопрос о художественных вкусах, о художественном восприятии. Мы становимся лицом к лицу со всей сложностью проблем и методов современной экспериментальной психологии. Нас захлестывает поток всевозможных сомнений.

Есть ли объективные методы изучения художественного восприятия? А если таковые недостаточны, то можно ли доверять показаниям наблюдаемых субъектов? Могут ли они сами сколько нибудь верно определить свое отношение к данному художественному произведению? Действительно ли их оценка созерцаемого объекта носит эстетический характер? Не играют ли здесь определяющую роль какие-нибудь посторонние, совершенно случайные ассоциации? В чем специфичность художественного восприятия? И как разобратся в как бы лишенном определенных границ и плохо

подающемся дифференциации многообразном процессе художественного восприятия?

Однако, не надо пугаться всех этих вопросов. Требуется лишь большая осмотрительность. Нужно ясно формулировать ставимые себе задачи, точно определить границы возможных исследований, проверить степень пригодности применяемых методов и заранее установить, в каких пределах и как должны быть использованы получаемые результаты. Тогда многие проблемы отпадают сами собой, а кое-какие трудности окажутся мнимыми.

Поэтому и сейчас ставится целью лишь „учет восприятия картины“. Мы сознательно говорим о „восприятии“ просто и опускаем слово „художественное“. В данном случае важно не качество восприятия, не точный его состав, а самый факт проявления активного отношения к определенному объекту. Далее, мы говорим „учет“, а ни в коем случае не „изучение“, и этим сразу ограничиваем себя задачами до известной степени статистического характера. Намечаемая работа должна именно учесть, какие картины и в какой степени вызывают у разных зрителей активный к себе интерес. Такой учет, методически проведенный, одинаково будет ценен и для музееведа и для педагога. Отметим, что самая идея учета возникла в связи с занятиями по истории русской живописи в Третьяковской Галлерее, преследовавшими прежде всего художественно-воспитательные цели.

Началось все с желания лектора поближе узнать ту группу, с которой ему приходится заниматься. Хотелось узнать, как они воспринимают те 10—15 картин, изучение и анализ которых составляют содержание лекции-экскурсии. На пробу было предложено „проголосовать“ путем поднятия рук показанные картины. „Голосование“ прошло без особых затруднений, участники занятий сами любопытствовали, каковы вкусы большинства из них. Успех этого первого опыта побудил перейти в дальнейшем к более серьезной, а потому и более ответственной форме учета восприятия. По окончании лекции предлагалось, еще раз перебрав в памяти или даже бегло просмотрев показанные художе-

ственные произведения, выписать на отдельном листочке названия тех из них, которые произвели наибольшее впечатление. При этом заполняющему листок предоставлялось по его усмотрению отметить три, четыре, пять или даже больше (но все же не слишком много) картин. Здесь уже от группы требовалось более вдумчивое отношение к высказываемому мнению; самый же учет был воспринят как определенный педагогический прием. Это было средство заставить каждого из занимающихся еще раз проверить, насколько показанный материал усвоен, и вместе с тем выявить свое активное отношение к нему. Группа охотно соглашалась на подобный письменный опрос и с интересом в начале следующей лекции выслушивала результаты подсчета высказанных в прошлый раз суждений. Характерно, что фиксировать свое суждение затруднялись лишь более пассивные, нерешительные и чрезмерно осторожные из зрителей. В целом же все очень скоро привыкли таким способом в конце занятий „повторять пройденное“, это казалось вполне естественным и полезным. От лектора требовался только известный педагогический такт, чтобы слушатели не воспринимали самый опрос как какой-то экзамен их вкусов, а результаты опроса — как нечто имеющее абсолютное и решающее значение.

При подсчете собираемых записок и при выяснении того, какие именно картины запечатлелись в сознании большинства, возникли сомнения. Самый факт, что данное художественное произведение упоминается в записках чаще прочих, еще не свидетельствует о том, что оно произвело особенно сильное впечатление. Мы можем говорить с уверенностью лишь об единодушии оценки произведения, данной коллективом зрителей. Например, после лекции о Серове и Константине Коровине выяснилось, что большинство сошло в своих симпатиях к „Испанкам“ Коровина. Но это не значит, что портреты Серова понравились меньше; возможно, их неуспех мнимый и объясняется лишь тем, что разные портреты (скажем, „Девушка, освещенная солнцем“, „Мика Морозов“, „Г-жа Гиршман“) одинаково понравились. Голоса могли разбиться. Кто знает, если бы каждому из зри-

телей предложено было назвать только одну картину, то, быть может, никто не стал бы упоминать „Испанок“, а указывал бы как на несомненно лучшее только на вещи Серова. Следовательно, необходимы указания еще и на то, насколько запечатлелось показанное в лекции. Поэтому в дальнейшем слушателям лекции было предложено при перечислении картин в записке располагать их в зависимости от силы произведенного ими впечатления. Наш учет восприятия уточнялся, но тем самым труднее становилось его осуществлять. Указать, какие картины понравились, сравнительно легко, но не всякий сразу решиться выяснить при этом, какая из них понравилась больше, какая меньше. Поэтому опрошиваемому предоставлялось право в сомнительных случаях на одно и то же место ставить две картины. Подсчет же таких записок осложнялся; к большому богатству получаемых сведений требовалось отнестись и с большей осторожностью. В дальнейшем было в некоторых случаях проведено еще одно техническое усовершенствование: при опросе раздавались не пустые листочки, а списки показанных картин, так что зрителю оставалось лишь проставить перед названиями тех вещей, которые он хочет отметить, порядковые номера. Были осуществлены и намечаются еще ряд мелких изменений, касающихся некоторых внешних условий, а также способов подсчета. Мы не станем здесь на них останавливаться.

В целом учет восприятия как педагогический прием себя оправдал. Участники циклов лекций-экскурсий (особенно, более активные группы Пролетстуда и Свердловского университета) отнеслись к нему вполне положительно. Их анкеты, заполненные по окончании занятий, на вопрос об учете, за двумя-тремя исключениями, дают доброжелательные отзывы. Жалобы на то, что необходимость дать себе отчет в полученных впечатлениях ослабляет силу художественного воздействия, не встречаются. Кое-кто даже жалеет, что нет возможности дать ответ, более тщательно его продумав, т.е. не тотчас же после лекции, а через некоторое время. Учет проводился нами также и после эпизодических экскурсий в тех случаях, когда была подходящая для этого группа

(т.-е. легко соглашающаяся на небольшой эксперимент и сознательно к нему относящаяся) и соответствующие внешние условия (наличие свободного времени, спокойная обстановка). Наконец, иногда учет проводился не по окончании лекции или экскурсии, а до нее, т.-е. после самостоятельного молчаливого просмотра картин.

Для самого лектора-руководителя результаты учета, вне сомнения, весьма интересны и полезны. Он проверяет, как усвоен был материал, какие картины оказались более доступными, лучше воспринимались, и выясняет вместе с тем облик группы, с которой работает. Сопоставление записок участников целого цикла лекций-экскурсий дает возможность нам ознакомиться с процессом художественного развития как всей группы в целом, так и отдельных лиц. Все это — в плане несколько случайных психолого-педагогических исследований. Однако, возможна и более систематическая разработка всего накопленного материала в целом (за год нами собрано до полутора тысяч записок) путем сопоставления результатов работы разных руководителей, над разным материалом и с группами разного состава. Сюда же могут быть привлечены и данные других работ по изучению музейного зрителя. Все это при достаточно точном анализе может привести к некоторым выводам общего характера об отношении зрителя к картинам Третьяковской Галлерей. Кроме того, намеченная форма учета может быть применена и независимо от проведения лекций и экскурсий, что даст нам возможность судить о непосредственном восприятии вне влияния руководителя.

Таковы перспективы. Однако, предварительно надо остановиться на тех сомнениях, которые возникают по поводу объективного значения нашего учета. Первое возражение о том, что нами не учитывается специально художественное восприятие, может быть отведено механически. Музейному работнику в данном случае важен конкретный зритель определенной социальной группы, возраста, пола, местожительства и т. д. Важно прежде всего установить, что именно из музейных экспонатов производит впечатление. Выяснить же, что „Иоанн Грозный“ кажется значительнее „Купающихся

мальчиков“ Александра Иванова, в плане не эстетических, а каких-то других оценок, здесь нет нужды. Благоразумнее будет уклониться от всяких определений *specificum* а эстетического.

Второе возражение касается ценности показаний самого наблюдаемого. Можно ли доверять опрашиваемому субъекту? Дает ли он себе отчет в своем восприятии искусства? Но увы, других средств узнать, что произвело наибольшее впечатление на зрителя, как спросить его, у нас нет. Поэтому приходится довольствоваться материалом самонаблюдения. Только будем всегда помнить, что имеем дело с осознанным восприятием. Заметим лишь, что у людей, мало изощренных в проблемах эстетики и непосредственно подходящих к художественным произведениям, осознание не искажает существенно их непосредственного восприятия.

Третье возражение направлено на необходимость для опрашиваемого точного установления критерия оценки. Однако, практика показала, что для среднего зрителя в большей точности нет нужды. Особенно, когда учет производится после самостоятельного молчаливого просмотра, т.-е. вне воздействия лектора или руководителя. Тогда различия между „произвело впечатление“, „понравилось“, „заинтересовало“, „обратило внимание“, „считаете лучшим“ не ощущаются. Существует лишь целостный комплекс восприятия. Сила впечатления, произведенного „Боярыней Морозовой“ Сурикова, пейзажем Левитана или „Бабой“ Малявина, сравнительно легко осознается. Лишь более мудрствующие и лишенные непосредственности зрители затрудняются распределить отобранные картины по степеням. Для общей же массы некий специально эстетический критерий не существует. Художественное произведение захватывает целиком. Один из зрителей отмечает все того же „Иоанна Грозного“: „Страшно сильно действует на эмоциональную сторону; почему-то мне хотелось закричать“ ¹⁾. Для так чувствующего вопрос о том

¹⁾ Приписка к записке, поданной после самостоятельного просмотра картин. Автор—студентка Академии Коммунистического Воспитания, 30 лет из Марийской области. Характерно, что опрашиваемые нередко сопровождают свои показания подобными комментариями, хотя требуются от них одни лишь названия картин.

или ином критерии оценки не существует. Он просто отмечает в записке то, что „запечатлелось“ (этот столь удачный термин принадлежит одному из опрашиваемых). Дело осложняется, когда мы переходим к учету после экскурсии или лекции. Руководитель научил группу анализировать. Тут и могут возникнуть сомнения, по какому признаку выделить из всех показанных картин некоторые. За краски? За идейное содержание, реальность, построение? Тогда приходится указывать, что при выборе надлежит исходить из силы личного целостного впечатления, суммирующего восприятия отдельных элементов. Этого достаточно; участникам постоянных занятий предварительная аналитическая работа не мешает выяснению общего впечатления. Трудно выбрать бывает лишь тогда, когда в лекции предложен слишком разнообразный материал.

Наконец, четвертое возражение берет под подозрение какую-либо объективную ценность всех показаний, даваемых после экскурсии: не есть ли все высказываемые мнения лишь повторения сказанного красноречивым лектором? В этом вопросе есть много правды. Все же роль руководителя, „гипнотизирующего“ слушателей, не следует преувеличивать. Слушатель является в то же время зрителем. Так называемый „экскурсионный“ метод, которым ведется работа, требует активности зрителя. Далеко не так легко заставить участника экскурсии подпасть под воздействие того художественного произведения, к которому нет у него влечения. „Гипноз“ зачастую оказывается мнимым; весь словесный пафос лектора недейственным. Хороший руководитель, подлинный педагог, в сущности должен лишь помогать экскурсионной группе осознать свои истинные художественные пристрастия. Впрочем, не приходится отрицать, что все же фактически не редко руководитель, не сумев преодолеть пассивность группы, оказывает на нее давление. Более того, можно указать еще ряд привходящих обстоятельств, существенно влияющих на впечатление, производимое картиной. Это: 1) случайные ассоциации или настроения самого зрителя, 2) внешняя обстановка, т.-е. условия экспозиции и наличие в зале большего или меньшего числа посетителей,

3) общее число показанных картин, 4) положение данной картины в ряду (показана ли она в начале или в конце и в соседстве с какими именно произведениями).

Записка, перечисляющая картины в порядке степени произведенного ими впечатления,—величина сложная. В ней отразилось воздействие множества факторов, о которых шла только что речь. Все же свое объективное значение записка, точно так же, как и анкета экскурсионной группы, безусловно имеет. В какой то степени она может свидетельствовать о подлинной природе восприятия данного индивидуума или целого коллектива. Приведем два примера.

Первый: 8 марта 1927 г. одним и тем же руководителем была проведена экскурсия на тему: „Женские образы в русской живописи“ с двумя группами. Обе группы—педагогов; первая—из уездов, вторая—жителей Москвы ¹⁾. По окончании экскурсии были розданы списки показанных картин; названия наиболее „запечатлевшихся“ картин было предложено отметить номерами (от 1 до 5—6—7) в зависимости от силы впечатления. Подсчет полученных записок был произведен, как всегда, следующим образом. Во внимание приняты те произведения, в пользу которых высказалось больше половины всего коллектива. Далее, имелось в виду и качество оценки, т.-е. какой цифрой отмечена картина. На основании этой цифры выведен некий „коэффициент впечатления“ ²⁾. При выяснении силы впечатления от кар-

¹⁾ Первая группа—конференция учителей опорных школ; почти все с Севера или с Урала. В Галлерее раньше бывала лишь одна пятая часть. Вторая группа организована Центральным домом Раброса. Все бывали в Галлерее, и по многу раз. Часто слушали лекции, участвовали в экскурсиях. В обеих группах преобладали женщины; возраст—от 25 до 30 лет.

²⁾ Например, 178 зрителям было показано наряду с несколькими картинами „Утро стрелецкой казни“ Сурикова два раза; первый раз—без объяснений, а второй в экскурсиях. После первого раза эту картину отметили 157 человек, второй—169. Как будто мнения оба раза почти совпали. Но это неверно. Оказывается, что первый раз из 157 зрителей 61 назвал ее на первом месте, 67—на втором, 23—на третьем, 6—на четвертом. Второй же раз из 169 уже 125 поместили ее на первое место, на второе же только 27, на третье—13, на четвертое—4. Ясно, что после экскурсии Суриков больше „запечатлелся“. Чтобы проще вы-

тины мы принимаем во внимание не только число голосов, но и этот „коэффициент“. Сопоставление результатов учета впечатлений двух групп одинаковой профессии, но различных по месту жительства (уезд и столица) и составляет содержание прилагаемой таблицы.

НАЗВАНИЯ КАРТИН	1-ая группа (19 человек)			2-ая группа (21 человек)		
	Число голос.	Козффи- циент	Место по оценке	Число Голос.	Козффи- циент	Место по оценке
1. Рокотов Неизвестная.	14	46	II—III	13	31	VI
2. Левицкий. Львова 1778 г.	6	24		10	29	
3. Боровиковский. Лопухина.	4	9		5	15	
4. Кипренский. Рас- топчина.	12	33	IV—V	11	29	
5. Алекс. Иванов. Го- лова Магдалины.	9	19		10	26	
6. Федотов. Вдовушка.	9	22		13	33	V
7. Ярошенко. Стреле- това.	4	8		13	39	IV
8. Суриков. Менши- ков в Березове. (Фигу- ра Марии Меншиковой.)	13	47	II—III	17	53	I—II
9. Крамской. Неизве- стная.	2	4		11	25	
10. Сомов. Дама в голу- бом.	4	14		10	26	
11. Врубель. Царевна- лебедь.	—	—		8	25	
12. Б. Мусатов. Реквием.	2	4		7	18	
13. Серов. Лето.	9	24		16	52	I—II
14. Серов. Баба с ло- шадью.	18	54	I	15	42	III
15. Малявин. За книгой.	10	34	IV—V	11	30	
16. Петров-Водкин. Мать.	1	2		1	2	

разить это соотношение не только количества, но и качества голосов мы прибегаем к следующей условности. Обозначаем качество голоса, ставящего картину на первое место (самое определенное), числом 6, на второе—4, на третье—3, на четвертое и прочие—2. Тогда „коэффициент впечатления“, произведенного первый раз, выразится в цифре 715 ($61 \times 6 + 67 \times 4 + 23 \times 3 + 6 \times 2$), а второй раз—905 ($125 \times 6 + 27 \times 4 + 13 \times 3 + 4 \times 2$). Разница выявилась четче (715 и 905). Повторяем, „коэффициент“ имеет условное значение. Он нужен практически при вычерчивании показательных диаграмм. Можно было взять другое соотношение качества голосов (не 6, 4, 3, 2, а 12, 6, 4, 3, или 4, 3, 2, 1). Но из всех трех систем наша занимает среднее место.

Мы видим, что обе группы больше оценили портрет XVIII — начала XIX в. и реалистов конца XIX в. (Серов, Малявин). Стилизаторство Сомова, Врубеля, Мусатова и Петрова-Водкина оказалось чуждым им; лектор был здесь не в силах повлиять. Суриков, как всегда, выдвинулся вперед. Различия между группами выразились прежде всего в отношении к Серову. Жители уезда предпочли „Бабу“, жители столицы — „Лето“. ¹⁾ Первые больше тяготеют к романтическому в их глазах психологизму Рокотова и Кипренского ²⁾, вторые к будничному — Федотова и Ярошенко. ³⁾

Эти выводы, сделанные на основании показаний маленьких коллективов в 19 и 21 человек, конечно, преждевременны. Во многом они, возможно, и не верны. Все же из приведенного примера явствует, что кое-что для суждения о восприятии разных групп мы можем извлечь из данных учета. Нужна лишь вдумчивая и критическая проработка достаточно обширного материала.

Второй пример: В цикле по истории новой живописи четвертая лекция была посвящена Ге. До ее начала участники цикла молча осмотрели 13 картин, которые предстояло разобрать, и дали свой отзыв. Затем, по окончании лекции, они снова зафиксировали свои впечатления. И, наконец, то же в третий раз они проделали неделю спустя. Конечно, такой трехкратный учет пришлось проводить при помощи маленьких педагогических уловок, чтобы зрители не ощущали назойливости экспериментатора.

¹⁾ Все же и на столичных педагогов „Баба“ оказала сильное воздействие. И это несмотря на то, что обеим группам она была показана в конце экскурсии и в течение недолгого времени. Укажем, что и по данным учета других групп эта картина всегда ярко запечатлевается, словно имеет какую то магическую притягательную силу для среднего музейного зрителя.

²⁾ Данные учета нескольких групп, руководимых разными лицами, показали, что Рокотов и Кипренский оказываются более привлекательными, чем Левицкий и Боровиковский.

³⁾ Кроме указанных в таблице картин были просмотрены мельком, только как материал для сопоставления, „Всадница“ Брюллова, „Княжна Тараканова“ Флавицкого, „Похороны крестьянина“ Перова, „Неутешное горе“ Крамского, „Богомолки“ Репина.

Всего опрошено было 25 человек. Большинство голосов (т. е. 13 и больше) в первый раз получило 7 картин, во второй — 4, в третий — 3. За счет уменьшения числа картин, выдвигаемых на первый план, шло увеличение числа и качества голосов (цифры, поставленные ниже при перечислении картин в скобках, означают: первая — число голосов, вторая — „коэффициент впечатления“). Таким образом, мы видим, что роль руководителя сказалась прежде всего на коллективизации вкусов группы, на сосредоточении их симпатий на одних и тех же художественных произведениях. Посмотрим теперь, на каких именно.

Первый учет: 1. „Портрет Петрункевич“ (16, 54), 2. „Что есть истина?“ (14, 58), 3. „Петр и Алексей“ (14, 57), 4. „Совесть“ (14, 50), 5. „Портрет Льва Толстого“ (16, 45) 6. „Выход с тайной вечера“ (21, 36), 7. „Мраморная пыльня“ (14, 38.).

Второй учет: 1. „Выход с вечера“ (18, 81), 2. „Портрет Толстого“ (21, 73), 3. „Портрет Петрункевич“ (17, 56), 4. „Совесть“ (13, 41).

Третий учет: 1. „Выход с вечера“ (21, 92), 2. „Портрет Толстого“ (22, 79), 3. „Портрет Петрункевич“ (18, 63).

Самой группе особенно нравились, наряду с портретами Петрункевич и Толстого, и столь популярная „Что есть истина?“ и „Петр и Алексей“. Лектор, видимо, разочаровал зрителей в значении этих двух картин, но зато возвысил в их глазах „Портрет Толстого“¹⁾ и, особенно, „Выход с вечера“. Эти впечатления оказались устойчивыми; через неделю они не только не ослабли, но даже еще ярче определились („Выход“ собрал уже не 18, а 21 голос).

Таким образом, мы видим, что учет восприятия картины дает возможность судить не только о самостоятельных вкусах зрителя, но и о степени и качестве влияния руководителя. Показания зрителя обладают определенной устойчивостью; происходящие изменения могут быть приведены в связь с определенными факторами.

¹⁾ „Портрет Толстого“ отмечался при учете часто и другими группами, например, свердловцами.

Мы ограничиваемся двумя примерами. Большая работа по дальнейшему собиранию материала и его обработке впереди. Предварительный разбор имеющихся показаний 70 групп обнадеживает. Выделение среди хаоса разнообразных влияний, определяющих восприятие, некоторых основных линий не представляется невозможным делом.

Главная трудность—в сложности сравнения показаний разнородных групп, поставленных в разные условия. Возникает мысль об опросе групп, просмотревших один и тот же ряд картин. Здесь открываются новые перспективы применения учета. В заключение мы приведем результаты одного опыта, проделанного именно в этом направлении.

С десятью группами один и тот же руководитель провел экскурсию на одну и ту же тему „Социальная роль искусства“. Всякий раз разбирался один и тот же стандартный ряд из семи картин: 1) Верещагин „Торжествуют“, 2) Суриков „Утро стрелецкой казни“, 3) Репин „Иоанн Грозный“, 4) Боровиковский „Портрет Куракина“, 5) Перов „Крестный ход“, 6) Малявин „Смеющаяся баба“, 7) Врубель „Демон“ (сидящий). Учет производился дважды: до экскурсии, на основании самостоятельного осмотра ¹⁾, и после экскурсии. Этот опыт, требующий двукратного обхода Галлерей, возможен не со всякой группой. Он был проделан с учащимися (Академия Коммунистического Воспитания, педфаки из Киева и Нижнего-Новгорода, совпартшкола из Рыбинска) и конференциями (заведывающих уполитпросветами, преподавателей совпартшкол, сельских учителей, дошкольных работников и две — библиотекарей). Результаты обоих опросов по всем группам в основном совпали. Мы можем суммировать показания всех 178 опрошенных человек, принадлежащих, примерно, к одной и той же социальной среде, и на основании полученных цифр уже с известной уверенностью говорить о восприятии ими

¹⁾ При самостоятельном осмотре принимались возможные меры к ограждению восприятия зрителя от влияния мнения соседа (смотрели молча, без обсуждений) и авторитета имени художников (сообщались только названия картин).

указанных семи картин, а также о результатах экскурсионной работы (см. таблицу VП) 1). Первоначально на зрителей наибольшее впечатление произвел Репин („Иоанн Грозный“, 108 человек из 178 отметили его в своих записках на первом месте); меньше—Суриков. Больше половины голосов собрал еще Перов (90). За ним следуют Верещагин, Малявин, Врубель. Почти без внимания оставлен Боровиковский. Влияние руководителя оказалось наиболее действенным в отношении Репина и Сурикова: после экскурсии Репин собрал только 45 первых голосов, а Суриков целых 125. Малявин завоевал симпатии большинства (95); повысилась также оценка Врубеля и Боровиковского. Равнодушнее стали к Верещагину и, особенно, к Перову. Отметим, что у Малявина повышается общее число голосов (с 70 до 95), у Врубеля же их качество (вместо первоначальных 5 первых голосов он приобретает их после экскурсии целых 15).

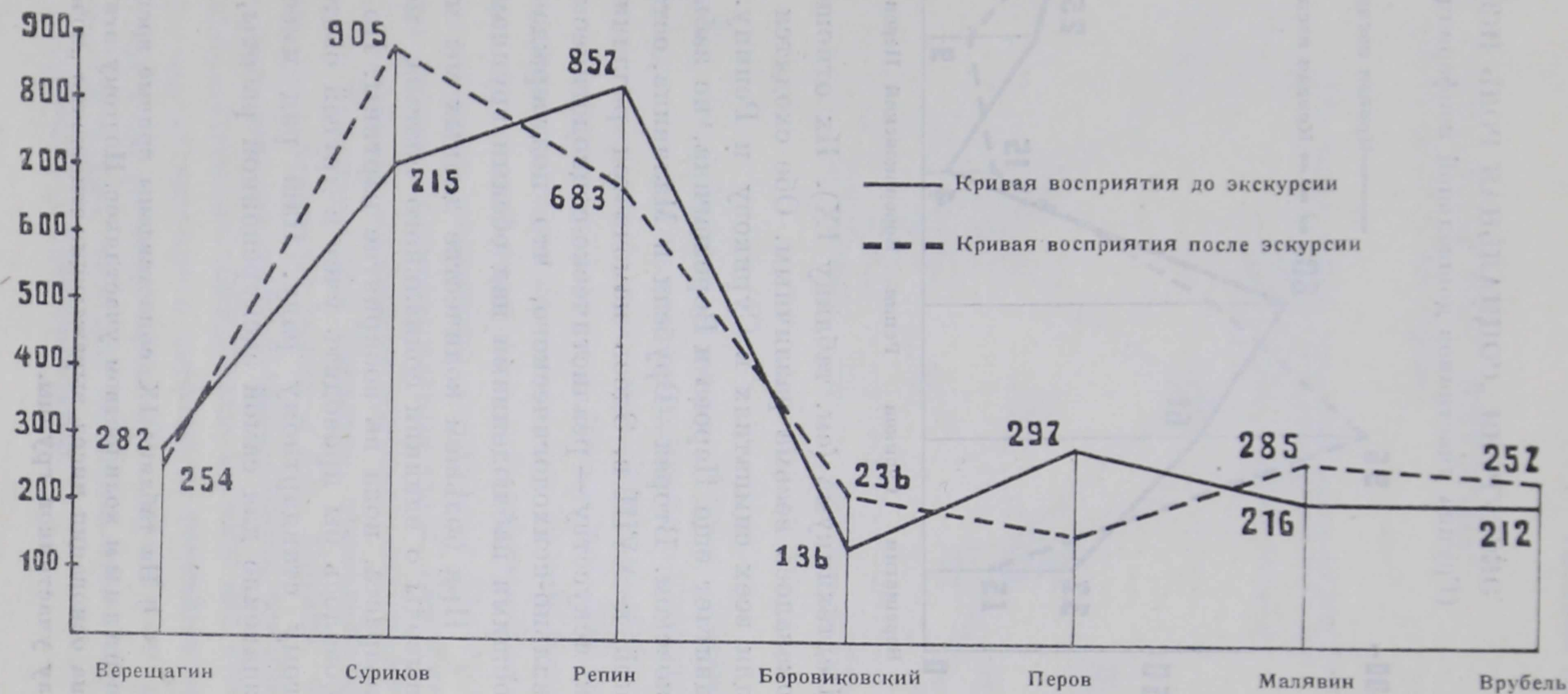
Воздействие руководителя у всех групп проявляется почти в одних и тех же направлениях, но в разной степени. На таблице VПШ можем увидеть, насколько сильно могло сказаться это воздействие у самой податливой группы (конференция дошкольных работников).

О каждой группе, по мере возможности, собирались некоторые фактические сведения. Кроме того руководитель фиксировал свои личные впечатления. Таким образом индивидуальные отклонения отдельной группы могут быть в какой-то мере разъяснены. Мы не станем долго останавливаться на примерах. Ограничимся лишь рассмотрением кривых учета самостоятельного восприятия двух групп: слушателей Академии Коммунистического Воспитания и Киевского

1) Кривую восприятия картин мы вычерчиваем на основании „коэффициента восприятия“, а не числа голосов. Число голосов не выявляет достаточно всей картины. Например, Суриков до экскурсии получил 157 голосов, а после 168 голосов. Как будто в отношении к нему существенного изменения не произошло. Но это не верно. В первом случае он получил среди прочих только 61 первый голос, во втором уже 125. Следовательно, необходимо принимать во внимание не только количество голосов, но и качество. Это то и дает наш „коэффициент“ (см. также примечание на стр. 89).

ЭККУРСИЯ „СОЦИАЛЬНАЯ РОЛЬ ИСКУССТВА“

Сводка данных 10-ти групп (178 чел.).



ЭКСКУРСИЯ „СОЦИАЛЬНАЯ РОЛЬ ИСКУССТВА“
(Группа участников дошкольной конференции, 17 чел.)

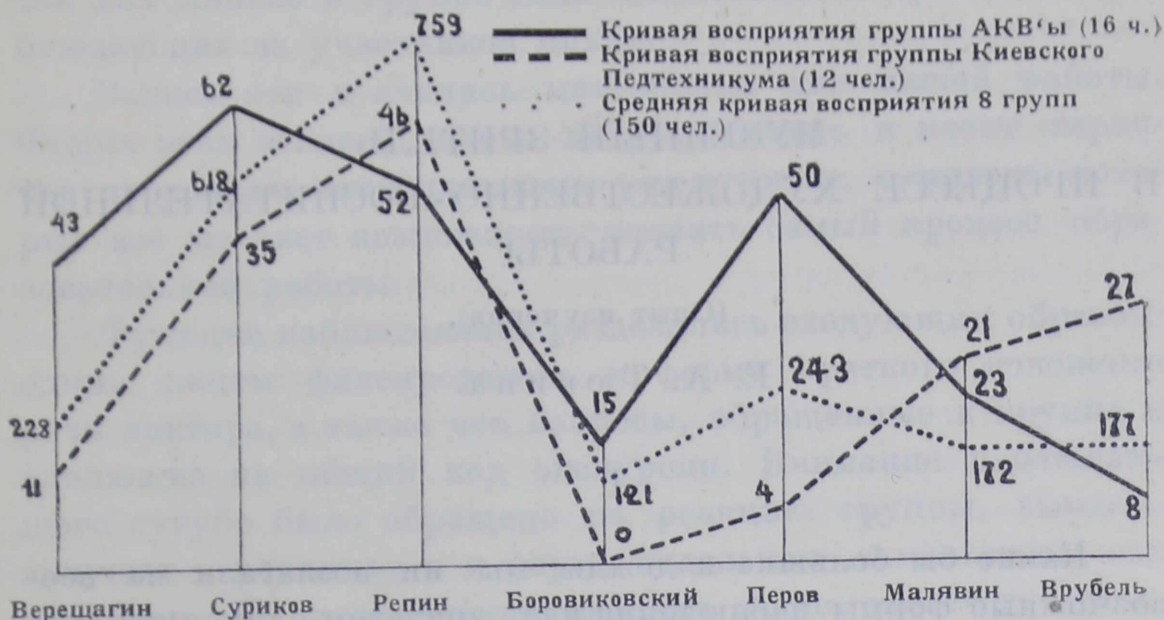


Педтехникума (см. таблицу IX). Их отношение к живописи оказалось весьма различным. Обе сходятся на обязательных для всех симпатиях к Сурикову и Репину. Но первая выдвигает еще Перова и Верещагина, не забывая и о Боровиковском. Вторая—Врубеля и Малявина, оставаясь равнодушной к XVIII в. Здесь намечается различие двух подходов к искусству — реалистическо-социологического и эмоционально-психологического, что подтверждается некоторыми общими наблюдениями над обеими группами. ¹⁾

При большем количестве данных мы могли бы сделать выводы о влиянии социального состава, места жительства, возраста, пола на восприятие картины. Но для этого потребовалось бы проводить учет в другой обстановке и по другому стандартному ряду. Наш ряд имеет прежде всего значение для самой экскурсионной работы, но не для вы-

¹⁾ На таблице IX сопоставлены кривые восприятия трех групп с разным количеством участников. Поэтому эти кривые вычерчены на основании чисел, выражающих отношение „коэффициентов“ к числу участников группы.

ЭКСКУРСИЯ „СОЦИАЛЬНАЯ РОЛЬ ИСКУССТВА“
(Восприятие до экскурсии).



явления восприятия. Он включает, правда, весьма разнообразные произведения, но они слишком сложны и популярны.

Массовый учет восприятия может быть более правильно проведен путем молчаливого показа в отдельной комнате небольшого ряда, пусть не столь значительных, но зато специально отобранных для данной цели картин. В изолированной обстановке легче избежать множества случайных факторов, действующих при работе в экспозиционных залах. Подобную „лабораторию по изучению музейного зрителя“ естественнее всего устроить при Третьяковской Галлерее, пропускающей свыше $3\frac{1}{2}$ тысяч экскурсионных групп в год. Правда, эта форма учета не даст нам сведений о впечатлении, производимом самим экспозиционным материалом, но зато мы получим более точное представление о некоторых основных чертах восприятия зрителей разного типа. Для музейного работника это не менее важно, чем для педагога. Здесь к ним присоединится и психолог-экспериментатор.

МУЗЕЙНЫЙ ЗРИТЕЛЬ В ПРОЦЕССЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ВОСПИТАТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

(Опыт изучения).

Е. А. Т ю р и н а.

I.

Какие бы большие надежды мы ни возлагали на всевозможные формы наблюдения над зрителем-одиночкой, все же неизбежно возникает вопрос о более углубленном изучении самого процесса восприятия живописи. В обстановке музея, в котором ведется широкая просветительная работа, естественнее всего начать с изучения восприятия зрителя в процессе художественно-воспитательной работы. Сложность изучаемого явления требует систематических наблюдений. Поэтому объектом таковых явился прежде всего участник циклов экскурсий. Наблюдение над ним дает возможность не только установить специфические особенности восприятия у данного типа зрителя, но и позволяет проследить эволюцию этого восприятия.

В основу настоящей статьи положен опыт такого наблюдения над группой однородного состава, посещавшей осенью 1926 г. цикл лекций-экскурсий по истории русской живописи XVIII в. и первой половины XIX в. Цикл состоял из двенадцати лекций: 1) Введение. Первые портретисты, 2) Антропов, Аргунов, Рокотов, 3) Левицкий, 4) Боровиковский, 5) Кипренский и Сильвестр Щедрин, 6) Тропинин, Максим Воробьев и его школа, 7) Венецианов и его школа,

8) Академизм, 9) Брюллов, 10—11) Александр Иванов, 12) Федотов.

На всем протяжении цикла двумя сотрудниками Методическо—просветительного Отдела велись систематические наблюдения над зрителем; делалось это незаметно для него, так как многие в группе сами записывали и принимали наблюдающих за участниками цикла.

Записи эти и явились материалом для нашей работы. Форма этих записей далеко не разработана и носит характер протокола, закрепляющего ряд пунктов, комплекс которых все же дает возможность уловить самый процесс образовательной работы.

Функции наблюдающих разделялись следующим образом: одним лицом фиксировалась в форме краткого конспекта речь лектора, а также его вопросы, обращенные к группе и влияющие на общий ход экскурсии. Внимание наблюдающего сугубо было обращено на реакцию группы, выражающуюся в репликах и в форме отдельных самостоятельных докладов. По возможности реплики записывались со стенографической точностью.

Другое лицо вело над группой наблюдения внешнего порядка, затрагивающие вопросы ее поведения, положения по отношению к картине и т. д., а также фиксировало те внешние условия, при которых происходила работа, как например: длительность времени показа той или иной картины, шум или присутствие посторонней публики, мешающей работе.

Кроме того, нами были привлечены вступительные и заключительные анкеты участников цикла и их записки, подаваемые после каждой лекции с перечислением наиболее запечатлевшихся картин. Также использован был нами материал субъективных впечатлений лектора, которые велись в форме особых записей после каждой проведенной лекции.

Материал протоколов, использованный для нашей работы, невыверен, во многом субъективен и далеко не исчерпывает затронутые им вопросы. Ввиду этого полученные выводы не могут претендовать на устойчивость и объективность; мы им придаем преимущественно, методическое значение.

Неизученность области процесса восприятия зрителя, отсутствие определенных методов в этом вопросе—вынуждает нас ставить опыты и лишь нащупывать те пути, по которым в дальнейшем эта работа практически может пойти.

Выводы как некий результат, полученный от проработки протоколов, несмотря на всю свою неустойчивость, все же показали, что процесс восприятия зрителя, даже при столь скудном материале и позиции нащупывания может быть уловлен. Этот процесс мы и делаем темой настоящей работы.

Основной задачей опыта является попытка проследить эволюцию роста группы, под которым мы понимаем постепенный переход от субъективно-любительского одностороннего подхода к картине к объективному, основанному на анализе материала в целом, а также умение самостоятельно оценивать и критически разбираться в художественном произведении.

Материалами для характеристики группы являлись вступительные анкеты, поданные в количестве двадцати восьми. Судя по ним, перед нами интеллигентская группа довольно высокого культурного уровня. Большинство со средним образованием и одна треть с высшим. Профессии слушателей разнообразны: учителя, врачи, агрономы, художники, эсктеры, библиотекаря и т. д. Группа почти сплошь женская, и возрастной состав ее колеблется преимущественно от 25 до 40 лет. Слушатели, в большинстве своем, коренные жители Москвы, или же давно в ней живущие. Семь человек бывали в Ленинграде, семь — в крупных провинциальных городах, трое — за границей.

Интерес к живописи определенно выявлен. Все слушатели посещали музеи Москвы, а также тех городов, где им приходилось бывать. Семь человек посещало и посещает выставки, большинство читало книги по искусству, трое рисовали, трое собирали открытки. Из других видов искусства проявляют большой интерес и любовь к музыке, театру и скульптуре.

Выявляющиеся из анкет вкусы слушателей весьма разнообразны. Общий уровень их невысок. Среди любимых

художников чаще всего упоминаются Левитан и Репин. Кроме того, встречаются имена Васнецова, Левицкого, Крамского, Серова и Сурикова. Еще реже попадаются имена Врубеля, Куинджи, Боровиковского и Нестерова. У подавляющего большинства критерий оценки отсутствует вовсе. Например: одной слушательнице нравятся одновременно портреты Крамского и картины Гогена. Другая называет ряд имен, среди которых причудливо переплетаются мадонны Рафаэля с Васнецовскими „Богатырями“, портреты Ван-Дейка с „Иваном Грозным“ Репина¹). У других слушателей вкус имеет ярко выраженный сюжетный уклон. Одной из участниц цикла нравятся преимущественно передвижники, Репин и картины из русского быта. Другому— Федотов, „Аленушка“ Васнецова, „Христос в пустыне“ Крамского, Нестеров, а в других искусствах его интересует вообще выявление внутренней жизни человека. Только в редких случаях проявлен вкус и выдержана система художественного подбора вещей. Одной слушательнице нравятся: Серов, Врубель, „Мадонна“ Петрова-Водкина, из других искусств привлекает ее архитектура, т. е. мы видим ярко выраженное тяготение к монументальному стилю. Или еще нравятся: Куинджи, Сомов, Левитан и импрессионисты; из других искусств привлекают современные театральные постановки. Декоративность и „краски“ выдвигаются, как самое главное.

Перед нами группа из одиночек, много видевшая, читавшая книги по искусству, но не получившая, за исключением семи человек, какого либо систематического руководства. Материал давит группу. Неуменше самостоятельно разобратся в художественном явлении не дает ей возможности привести в систему свои отрывочные знания. Группой это в достаточной мере осознано. Стимулы, побудившие отдельных слушателей записаться на цикл, в большинстве случаев

²) Этот тип зрителя характерен для интеллигентской среды. С ним мы встречаемся не только в данной группе, а в целом ряде других, аналогичных ей. Зритель еще не приобщился к искусству, но некоторое знание о нем имеет.

одни и те же. Почти половина группы желает научиться понимать картины, критически относиться к ним, самостоятельно и правильно оценивать, „не диллетантски“, как прибавляет один из слушателей.

Остальные указывают на определенную образовательную цель их участия в занятиях. Они хотят познакомиться с живописью, изучить ее, систематизировать свои знания, связать с другими искусствами. Частично проявлен интерес к истории живописи.

II.

Что же получила группа от цикла? Как же происходил самый процесс образовательной и воспитательной работы с ней?

По вопросу о методе ведения работы нужно указать на три системы, применявшиеся в данном цикле: 1) экскурсионный метод, 2) лекционный и 3) самостоятельные занятия.

Самым распространенным явился экскурсионный метод, т.-е. метод собеседования, когда лектор совместно с группой проводит анализ данного художественного произведения путем высказывания самой группы и путем постановки вопросов, на которые она дает ответы.

Довольно широко был развит лекционный метод, применявшийся во вступительной и заключительной частях лекции, а также в тех случаях, когда давалась характеристика художника или сообщались те или иные сведения социологического, исторического или формального порядка.

Особо выделяем роль самостоятельных занятий. Заключались они в том, что вся группа разбивалась на три-четыре маленьких подгруппы, по несколько человек в каждой, для проведения самостоятельного сравнения небольшого количества указанных лектором картин. По окончании проработки материала самой подгруппой выбирался докладчик, который сообщал результаты общей работы. Значение самостоятельных занятий очень велико. Они пробуждают интерес к самой живописи, развивают самостоятельность аналитического подхода; сталкивают отдельные подгруппы с мнением всей

группы и находят проверку последнего в оценке руководителя. Назревает необходимость объективного подхода. Отсюда искание критерия.

Здесь нужно оговориться, что группа частично состояла из слушателей предыдущих циклов, и что вначале они влияли на группу в процессе общей работы, а также сыграли положительную роль в маленьких подгруппах во время самостоятельных занятий, направляя анализ художественного произведения в нужную сторону.

Прежде чем начать наше изыскание, хотелось бы указать на то, что под термином группы мы будем подразумевать некий средний тип зрителя*).

Материал первой лекции не дает нам исчерпывающих данных для характеристики первых шагов работы группы. Это обуславливается многочисленностью установок вводной лекции, внимание которой было обращено на то, чтобы ввести группу в круг понимания материала разных эпох и показать различие стиля и подхода художника к действительности в зависимости от социально-временных условий. Ввиду этого нами используется для данной цели материал не только первой, но и второй лекции.

Судя по ним, группа в начале своей работы в цикле является совершенно неискушенной в живописи и лишь проявляет к ней большой интерес, большое желание скорее чему-то научиться. Этот интерес все же перебивается любопытством к вопросам справочного характера, как-то: истории,

*) По поводу работы над протоколами, фиксирующими экскурсию, нужно сказать, что они были подвергнуты троекратной проработке. Первым этапом работы было разнесение материала каждого протокола по рубрикам в их временной последовательности. Следующая стадия обработки протоколов заключалась в том, что материал каждой лекции сконцентрировался так, чтобы выявить характер каждого вопроса в его статическом разрезе. Последним этапом работы явилась сводка всей ранее проделанной, т. е. брался один вопрос и эволюционно прослеживался по всем двенадцати протоколам с подведением к нему окончательных итогов. Примеров тому или иному положению накопилось очень много. Ввиду же краткости статьи мы не имеем возможности их привести полностью и ограничиваемся лишь ссылкой на наиболее выразительные и характерные.

хронологии, сюжетики. К вопросам социологии искусства, иногда ставимых лектором, интерес значительно меньше. Активность группы на высоте. На вопросы лектора охотно даются ответы, внимательно слушают, иногда даже переспрашивают, усиленно записывают. Чисто художественная подготовка группы очень низка, иногда даже отсутствует вовсе. Подход к картине суб'ективный, односторонний, преимущественно сюжетный. Так например, на вопрос лектора чем отличается одна картина от другой, один из участников цикла отвечает „содержанием“, т. е. делает это так, как всякий неискушенный зритель. Критерий оценки вначале отсутствует вовсе. Это в большинстве случаев: „нравится“ или „не нравится“. Об анализе художественного произведения зрители имеют весьма слабое представление. На вопрос о различии двух картин тогда, когда уже исчерпан сюжет, один из них отвечает: „да, эта картина совсем другая“, не сознавая необходимости продолжать дальше.

В процессе работы зрители проявляют большую податливость и восприимчивость к „урокам“ лектора. Разбор самого лектора, его указания на те или иные элементы картины, наводящие вопросы вынуждают зрителей подавать реплики, и тем самым выявляют их отношение, а также навык к примитивным формам анализа.

Ответы аналитического характера даются охотно и более уверенно на материале, который в силу своей реалистичности близок к группе. К вещам указанного порядка группа явно выявляет свое пристрастие. Это наиболее доступный, наиболее простой вид живописи.

Портрет Разумовского работы Токкэ естественнее „Екатерины II“ Рокотова, а следовательно и лучше; эти два понятия тождественны для группы; и, наоборот, она проявляет особую чуткость ко всему искусственному: „Крестьянка“ Аргунова — „каменная“, „Шереметьева“ Гроота — „деланная и застылая“... Таких вещей группа не любит.

При аналитическом сравнении двух картин бессистемно выхватывают те или иные элементы формы, чисто случайно и суб'ективно. Органично вещи почти не воспринимаются. Иногда проявляют верхоглядство и поверхностность. Так на-

пример, один из участников цикла говорит, что копия с Ротари лучше подлинной его вещи, прибавляя слово „технически“, смысл которого для него самого очевидно не ясен.

Картина ответов и высказываний очень пестрая. Каждый видит по-своему. Группы, как некоего организованного коллектива, собственно нет. Но все же пути к сближению отдельных одиночек уже намечены. Это—осознание необходимости более об'ективного подхода, основанного на анализе материала в целом.

III.

Как же происходил самый процесс восприятия художественного произведения на протяжении всех двенадцати лекций цикла? Картина, как органическое целое, еще вначале не дошла до сознания зрителя, и он пробует брать ее отдельные составные части. Первым наиболее доступным элементом формы является цвет. Протоколы первых лекций изобилуют репликами о красках. К цвету группа проявила восприимчивость с первых же шагов своей работы. Вначале это было констатирование его наличия в показываемых лектором картинах. Позже, скажем к концу первой и второй лекции, дается анализ под влиянием руководителя, а в некоторых случаях даже вполне самостоятельно. Так например, один из участников цикла отмечает „бесцветное впечатление“ от картины Бельского.

Для второй лекции характерны такие высказывания: „портреты Антропова похожи по краскам“, разница между Токкэ и Рокотовым в красках, величественность „Екатерины II“ Рокотова достигается красками и т. п. Цвет—один из первых элементов формы, не вызывающий разногласий у группы. Мнения в этом вопросе всегда почти единодушны, ответы дружные, и даже нет различия между новыми и старыми слушателями цикла.

К третьей лекции, по мере того, как сознанию зрителя начинают быть доступными другие элементы формы, анализ цвета уточняется. Группа делает попытки к обобщению, и

отмечает в самостоятельных занятиях выдержанность или невыдержанность красочной гаммы. Так например, в портрете Долгоруковой работы Вуали отмечена серебристость тона.

В четвертой лекции группа самостоятельно указывает на эмоциональную насыщенность цвета. В портрете Бакуниной работы Левицкого отмечены две цветовые гаммы: „зеленовато-серые холодные краски“ фона и платья, выделяющие „красновато-теплые краски“ лица. В портрете Долгоруковой работы Виже-Лебрен, отмечая нарастание правдивости по сравнению с Лампи, говорят о красках, что они стали теплее. В „Портрете Апраксина“ Лампи на вопрос, в чем эффектность портрета, отмечают краски и указывают на их интенсивность. „Сильно даны красное и зеленое“, говорят сразу трое.

К этому же времени появляется интерес к фактуре. Охотно встают, подходят к картине и с большим интересом рассматривают самую технику в то время, как ранее это делалось нехотя, больше по необходимости, ввиду настояний лектора.

В пятой лекции в связи с цветом затрагивается свет. В самостоятельных занятиях встречаются такие термины, как „раскрашенность“, („Колизей“ Ф. Матвеева) и наряду с этим появляется интерес к фактуре, технике и индивидуальной манере письма мастера. Материал романтизма, в смысле его „живописного стиля“, особенно импонирует группе, и уже на шестой лекции она на высоте умения анализировать цвет. При сравнении портретов Хвостова и Хвостовой Кипренского группа выводит самостоятельно разницу манеры их письма, понимает „самую живопись“. Впервые указывается на мазки и их характер. Группа восприимчива к обработке цвета, не скрывает своего восхищения перед „Хвостовой“, отводит ей первое место в своих записках.

Условность цвета, как одного из элементов живописи, не нравится так же, как не нравится она и в других пунктах. (В этом отношении эволюция цвета идет наравне с другими элементами формы). Группа проявляет решительность и самостоятельность в непризнании ранней вещи С. Щедрина „Вид на Тучков мост“, заявляя, что неприятно действует ее коричневый тон.

Важно также отметить, что интерес к краскам не всегда одинаково высок. Материал пяти лекций показал, что анализом цвета группа вполне овладела. По мере того, как перед ней встает важность других элементов формы, цвет отходит на второй план. Группа реже подает реплики о красках, анализирует их всегда правильно, но делается это лишь по предложению лектора. Одинаково рьяно относятся к краскам лишь самые слабые слушатели, отстающие в своем развитии от группы в целом.

К девятой лекции о Брюллове, т. е. тогда, когда был пройден этап академизма, и группа научилась синтетически воспринимать вещи, овладела анализом композиции, объема и движения, цвету уделялось место в соответствии с другими элементами формы. То же показали лекции об Иванове и Федотове.

Но все же можно сказать, что эмоционально цвет, в силу специфичности группы, остается самым близким элементом формы. Как ни хорошо был осознан монументализм композиции и пластическое выявление формы у А. Иванова (лекция в музее Иванова) восхищение перед художником достигает своего апогея у „Ветки“. В Третьяковской Галерее группа поражена мастерством Иванова в области овладения чисто живописными средствами выражения, не скрывает своего восхищения перед этюдом „У Неаполитанского залива“, единодушно ставит его в своих записках на первое место.

Итак, цвет наиболее доступен, импонирует группе своей эмоциональностью. По мере уточнения его анализа группой затрагиваются другие элементы живописного изображения, тесно с ним связанные, как то: передача света, воздуха и материала. Развитие анализа цвета дает импульс к дальнейшему совершенствованию группы в области восприятия этих элементов.

IV.

Другие элементы формы помимо цвета вначале особой реакции не вызывают; группа замечает их только благодаря

указанию лектора. Единичные правильные ответы принадлежат исключительно старым участникам цикла.

Вопросы об'ема, а также света и движения все же вначале оказываются ближе и понятнее перспективы и композиции. В самостоятельных занятиях третьей лекции, правда, наиболее сильная подгруппа констатирует наличие об'ема в „Портрете священника“ Левицкого и даже предполагает преемственность его по этой линии от Антропова.

При показывании другого материала актив группы на общий вопрос о различии между портретами, Макееровского и Сеземова указывает на об'емность последнего, в то время, как большинство называет традиционные „краски“. Тот же актив на вопрос, чем дана форма у Сеземова, указывает на свет-тень. В той же лекции при самостоятельном разборе одна из подгрупп (всего было три) касается вопроса об'ема и света. Развитие зрителей неравномерно; сильные учат слабых.

К четвертой и пятой лекции группа начинает входить в работу, и в самостоятельных занятиях при разборе картин все чаще и чаще упоминается наличие света и об'ема. К шестой лекции, посвященной Тропинину, уже вполне осознается свет, неразрывно связанный с цветом, анализ которого так широко развернулся у группы на материале романтизма. Так например, у портрета Шереметьевской работы Тропинина одной из черт, характеризующих романтизм, названа искусственность освещения. „Аллея в Альбано“ Лебедева вызывает гул одобрения, и на общий вопрос, что придает жизнь картине, группа хором указывает на свет. Очевидно, он стал доступным уже для многих.

К седьмой лекции анализ света уточняется. Два раза даются указания на его источник (Фирсов „Юный живописец“ и „Intérieur 50 г.“ — неизвестного художника). Анализ формы дают даже самые слабые слушатели цикла. Так например, перед „Малороссиянкой“ Крендовского один из них замечает: „Фигура хорошо передана, чувствуется даже грузность“.

Восьмая лекция, посвященная академизму, оказалась особенно благодарной для укрепления навыков группы в целом

к анализу объема. Трудный материал академизма усвоен. Экзамен выдержан. Перед зрителем встала ясно задача формальных ценностей. В самостоятельных занятиях при сопоставлении „Приам умоляет Ахилла возвратить тело Гектора“ Александра Иванова и „Смерть Пелопида“ Андрея Иванова группой четко и верно выяснены вопросы композиции, объема, и она неожиданно делает акцент на определении стиля Иванова-отца (барокко), указывая на тяжеловесность форм и движение.

Важно указать, что движение было отмечено группой и ранее того. В большинстве случаев оно служило, по нашему мнению, для нее вспомогательным средством для объяснения объема. Особенно это применялось в портретах XVIII века, где разворачивающееся движение корпуса и жесты рук помогали зрителю осознать объем. Разницу между „Апраксиным“ Лампи и „Макаровским“ Левицкого группа устанавливает в движении (поза, жесты рук, облака).

К концу цикла, т. е. к девятой лекции о Брюллове, группа уже вполне овладевает анализом, равномерно распределенным между всеми элементами формы. Характер ответов зрелый и вполне самостоятельный. В Брюлловской „Всаднице“ быстро указываются академические черты, как то: композиция, пластическая обработка формы, ее идеализация, условность цвета и света. На вопрос о движении отвечают: „движение не разрешено, лошадь очень театральна, ноги как на карусели“.

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. Например, в самостоятельном занятии при разборе „Октябрьского праздника в Риме“ А. Иванова отмечается воздушная перспектива; одним из средств для ее усиления, по мнению группы, является движение. К эскизам Иванова к картине проявлен большой интерес, обнаружено серьезное и вдумчивое отношение. На вопросы о монументализме дают правильные и быстрые ответы. „Крепкая вещь“, говорит один из участников цикла о „Девочке-альбанке в

дверях“. Эскиз нравится и занимает второе место в записках.

Итак, об'ем является следующим этапом, завоеванным группой в процессе ее развития. Эволюция анализа об'ема идет ровно, без особых толчков, в тесной связи со вспомогательными средствами его выражения, как то: цветом, светом, движением. К моменту выявления основного ядра группы, ее кристаллизации, место, занимаемое об'емом, становится соответственным другим элементам формы.

V.

Композиция и перспектива, как это было указано ранее, — элементы формы, наиболее трудно воспринимаемые группой. Понадобилось много усилий и времени для того, чтобы подвести зрителя к их пониманию. В первых четырех лекциях мы не встречаем ответов на требуемые вопросы. Группа отвечает молчанием и в некоторых случаях вовсе не понимает, что от нее хотят. Исключение составляют старые участники циклов; да и то активность их крайне незначительна. Ответы даются лишь в особо показательных случаях, как, например, у „Внутреннего вида храма“ Бельского, картины, изобилующей столбами и арками, на вопрос, в чем меньше художника, была отмечена перспектива.

Только лишь к пятой лекции, воспользовавшись уроками прежнего, уже разобранного материала, самая сильная подгруппа при самостоятельном разборе картин упоминает слово „композиция“, да и то это понятие странно переплетается с сюжетной установкой докладчика. О „Портрете Уварова“ Кипренского, говорят, что „неделовому человеку“ соответствует неустойчивая композиция. В другом самостоятельном занятии один из самых вдумчивых членов группы говорит о театральной композиции у „Колизея“ Ф. Матвеева.

Нужно отметить, что к этому времени вопросы композиции группе в целом еще очень чужды. Она с почтением слушает своих вожаков. В седьмой лекции, посвященной Венециа-

нову и его школе, вопросы перспективы находят отклик у большего количества зрителей. Ими отмечена иллюзорность пространства у Фирсова и даже указана вспомогательная роль сюжетных деталей. В картине Хруцкого „В комнатах“ двое участников цикла самостоятельно указывают на то, что художнику не удалось передать пространства: „потолок низок“, замечают они. Только ко второй половине цикла группа выравнивается, и на восьмой лекции об академизме (т. е. на специфически выявленном с этой стороны материале) большинство слушателей начинает более полно овладевать анализом. На композицию внимание всей группы обращено сугубо. Это новое увлечение идет даже в ущерб другим элементам формы. Даже самые слабые подгруппы в своих самостоятельных занятиях пытаются начать свой разбор с вопроса о композиции и в „Наводнении в Петербурге“ Егорова отмечают замкнутость построения. Правда, при разборе другой вещи (рисунки к „Душеньке“ Ф. Толстого) эта же подгруппа теряется и не знает, что ей сказать о перспективе. Здесь группа, не участвовавшая в проработке вещей, показывает свое превосходство и говорит о значении линейно-диагонального построения, дающего представление о перспективе. И другой раз, когда кто-то из проработавших материал самостоятельных занятий говорит о психологической выразительности акварели „Помпеи“ Брюллова, его с возмущением обрывают и указывают на то, что художника интересует композиция.

Образовавшееся ядро группы подтягивает своих отстающих членов. В сильных подгруппах анализ композиции и перспективы дается правильно и полно. Помощь лектора отсутствует. На вопросы о построенности дают быстрые и верные ответы. Так например, отмечена построенность треугольником „Положения во гроб“ Шебуева.

К десятой лекции (для нашей работы показательной) группа уже вполне овладевает анализом. Контакт ее отдельных членов полный. Помощь лектора почти отсутствует. Самостоятельный анализ двух эскизов Александра Иванова „Братя Иосифа находят чашу в мешке Вениамина“ и акварели „Октябрьский праздник в Риме“ показал, что вопросы

пространства и композиции вполне осознаны и ставятся в тесной связи с другим элементами формы. Докладчик заявляет, что названные два эскиза сравнивались с точки зрения взаимоотношения толпы с фоном. Далее постепенно прослеживается изменение группировок толпы, разворачивание их вглубь картины, увеличение пространства между планами. Наконец, в акварели указывается воздушная перспектива и действие средств, усиливающих впечатление иллюзорности, как то: роль архитектуры и движение фигур. Группа на высоте положения. Лектор в записи о своих личных впечатлениях замечает, что с группой установился контакт и стало легко работать.

Две последние лекции (XI и XII) показали, что анализ композиции и перспективы так же, как и другие элементы формы, вошел в общее русло.

Итак, последовательность восприятия элементов формы такова: 1) цвет и, позднее, фактура, 2) об'ем, свет, движение, 3) композиция и перспектива.

Повидимому, это вытекает из основных свойств восприятия зрителя. Конечно, здесь сыграл известную роль и самый подбор материала (элементы композиции и перспективы могли быть показаны, по преимуществу, лишь в произведениях поздней эпохи). Со стороны лектора здесь не было сознательного стремления давать анализ элементов художественного произведения, именно в таком порядке. Лектор был связан необходимостью давать материал в эволюционном разрезе.

VI.

Прежде чем подводить итоги сказанному, хотелось бы также осветить вопрос об изменении вкуса зрителя и его подхода к картине в связи с процессом общего роста группы, ее кристаллизации. 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. Так, например, на первых же лекциях, посвященных портрету XVIII в., проявлена особая чуткость к вопросам о передаче материала (шелк и кружево на портретах Урсулы Мнишек и Львовской работы Левицкого, парча в „Портрете Куракина“ Боровиковского и т. п.).

В седьмой лекции, посвященной Венецианову, группа явно отдает предпочтение Фирсову, который привлекает ее своим реалистическим иллюзионизмом, по сравнению с построенными вещами Венецианова („Первые шаги“). Фирсову отводится первое место в записках участников цикла. Венецианова хвалят за хорошие краски, но несочувственно относятся к условной трактовке им быта.

В другой лекции, посвященной Щедрину, у пейзажа „Вид на Тучков мост“ группа самостоятельно замечает, что на нее неприятно действует коричневый тон, и что на Петербург, который они раньше видели, здесь нет ничего похожего. В одном из самостоятельных занятий группа хором отдает предпочтение скучноватой добросовестности „Портрета Серебряковой“ Угрюмова перед „Неизвестной в чепце“ Щукина. При этом дается мотивировка: „купчиха нам больше понравилась, в ней нет никакой жеманности и искусственности. Это копияс натуры“. Условность пока еще штамп для большей части группы. Лишь с восьмой лекции реалистичность перестает быть чем то обязательным для зрителей; они в массе принимают условный материал академизма и находят положительные стороны его мастерства в декоративной красоте („Аполлон, Кипарис и Гиацинт“ Иванова).

По мере расширения кругозора зрителя образуется помимо правдивости, иной критерий, т. е. критерий формальных ценностей. Эволюцию его мы уже достаточно выявили в главах о восприятии отдельных элементов формы. К моменту кристаллизации группы зритель изменил свой вкус в связи с изменением самого подхода к картине. Вначале этот подход был односторонний, чисто сюжетный; в портретах нередко заражались сочувствием или несочувствием не к картине, а к изображенному лицу.

К концу второй лекции подход к картине становится более полным сюжетно-психологическим, подтвержденным соответствующим анализом. (Вначале выражение индивидуальности заключалось в носах, ртах и т. д., позже уже дается общая психологическая установка, как например, в „Портрете Майкова“ работы Рокотова отмечают самодовольство, подчеркнутое закинутой головой, выражением губ, заплывшими глазами.

Но все же обывательский подход и субъективизм продолжает долго и прочно держаться у большинства зрителей. В третьей лекции при самостоятельно проводимом сравнении „Священников“ Левицкого и Щукина не сочли нужным сколько нибудь подробно разбирать работу последнего, мотивируя тем, что портрет не понравился, меньше захватил, что это „просто тип“. Развитие группы неравномерно. Наряду с указанными случаями уже к четвертой лекции частично обнаружен объективный подход, основанный на анализе материала в целом. В самостоятельных заданиях при сравнении портретов Шидловской и Лопухиной работы Боровиковского берутся уже общие вопросы, как то: характерность для эпохи и ее направленности, выявление индивидуального стиля художника. У портрета Шидловской докладчик-слушатель говорит: „Приходится повторяться... Здесь те же самые приемы: бледные краски, мечтательность изображенной и т. д.“. Вещь берется уже органично. Группа идет от общего к частному. Центр тяжести переносится с сюжета на вопрос об отношении художника к действительности. Романтизм с его чертами искусственности оказывается уже приемлем для группы. Позже понятным становится значение академизма, и по мере осознания формальных ценностей вещи внимание к сюжету, а также к сведениям справочного характера резко падает. „Семейный портрет Олениных“ Брюллова (акв.) нравится не мотивом своей семейности, а изяществом и тонкостью. В лекции, посвященной Академии, группа обрывает лектора, когда он по забывчивости, возвращается к уже рассказанному сюжету „Нашествия Гензериха на Рим“. В самостоятельных занятиях сюжетикой интересуются крайне мало. Группу более зани-

мают вопросы стиля, и в последней лекции она уже обвиняет Федотова („Утро чиновника, получившего первый чин“) в чрезмерной литературности.

Итак, мы выяснили, что дал цикл зрителю. Самым правильным явилось бы сопоставление наших выводов с выводами самих участников цикла на основании их заключительных анкет.

Число заключительных анкет значительно меньше вступительных; их всего 16. Но все же они дают богатый материал для выявления отношения зрителя к работе цикла. На интересующий нас вопрос „что дал цикл“ — большинство ответов склонилось в пользу получения навыка подхода к картине. „Кроме получения формальных знаний, главным приобретением считаю усвоение некоторого плана критического подхода к картине“ отвечает один из участников цикла. Другой говорит, что цикл дал ему „навыки видеть, а не только смотреть; освободил если не от привычки, так от желания видеть отвлеченные идеи в пользу свободного воздействия живописного впечатления“. Третий замечает, что цикл „освободил его от обывательщины“, дал умение самостоятельно подходить к картине и критически к ней относиться и т. д.

По вопросу об изменении вкуса зрителя интересно отметить, что в заключительных анкетах первые места заняли преимущественно портретисты XVIII в. (Левицкий получил 14 голосов из 16). Один из участников цикла в своей заключительной анкете пишет, что цикл изменил его подход к картине, повлиял на его вкус; „стали нравиться“ — прибавляет он, „не только картины, но и портреты“. Ранее на них не обращалось внимания. Вторым художником, привлечшим внимание большинства, является А. Иванов. Нравится он не своей картиной „Явление Христа народу“, а „как новатор“, прибавляет одна из участниц цикла. Многие особо выделяют этюд „У неаполитанского залива“. Третье место занимает Брюллов (7 ч.), и только в конце четыре голоса упоминают Венецианова.

Вкус сильно изменился. Уклон в сторону сюжетности сменился уклоном в сторону живописного мастерства. Инте-

ресно отметить, что произведенная „переоценка ценностей“ в некоторых случаях повлияла на подбор других „любимых“¹⁾ картин, не показанных в цикле. При сравнении по этому вопросу вступительных и заключительных анкет, зрители проявили некоторое постоянство в повторении известных имен. Но все же здесь надо отметить прогресс в том, что зрители делают некоторую „очистку“ своему ряду картин. Так, например, судя по вступительной анкете, нравятся: Суриков, Репин, Левитан, Ярошенко; в заключительной анкете Ярошенко не упомянут. Или, ранее нравились: Гоген и „Неизвестная“ Крамского; позже Крамской отпадает и на его место встает Врубель.

Четыре участника цикла не дают ответа на требуемый вопрос, прилагая мотивировку, как например: „Затрудняюсь ответить, так как прослушанные лекции заставили совершенно иначе относиться к картинам, и потребуется время, чтобы произвести переоценку ценностей“.

У другой половины зрителей, подавших анкеты (8 ч.), вкус остался прежний, либо выдержанный в определенном духе: 1) Суриков, Репин, Нестеров, 2) Боровиковский, Ренуар, Карьер, либо трудно классифицируемый, эклектический (Сомов, Клодт, Куинджи, Репин, Нестеров, Крамской, Малявин).

Результат занятий цикла налицо: половина группы распространила полученный навык подхода к картине, за которым они в сущности и пришли на цикл, на другой, свежий, не показанный лектором, материал. Анкеты подтвердили наши выводы.

Подводя итоги работы, можно сказать, что предлагаемый опыт открыл нам некоторые перспективы изучения восприятия зрителя в процессе воспитательной работы с ним. Результат разработки протоколов в общей форме разрешил поставленные нами вопросы. Еще раз напоминаем, что этой работа имеет методическое значение, по преимуществу.

¹⁾ В заключительной анкете вопрос, выясняющий вкус, был расчленен: один пункт трактовал о любимых картинах, другой—о картинах данного цикла, произведших наиболее сильное впечатление.

Преждевременно было бы делать какие-либо точные выводы, ввиду количественной и качественной недостаточности материала. Нужно отметить лишь то, что постановка данного опыта расширила возможности изучения зрителя и перевела их из отвлеченной теоретической области в жизненно-осуществимую практическую работу. Нужно лишь уточнить и расширить систему наблюдений, четко разграничить круг затронутых вопросов и вести наблюдения в той последовательности, в которой, как это показал опыт, происходит самый процесс восприятия зрителя.

СОДЕРЖАНИЕ.

	<i>Стр.</i>
Л. В. РОЗЕНТАЛЬ. Пути изучения музейного зрителя	5
А. Е. МОЙЗЕС. Экскурсионная жизнь Третьяковской Галереи. .	13
Е. М. ШТЕЙН. Типы экскурсионных групп	43
В. Р. ГЕРЦЕНБЕРГ. Характеристика музейного зрителя.	53
Л. В. РОЗЕНТАЛЬ. Циркуляция публики по Галерее.	62
" " Учет восприятия картины	82
Е. А. ТЮРИНА. Музейный зритель в процессе художественно-воспитательной работы	93

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ГОСУДАРСТВ. ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЛЕРЕИ

ВЫШЛА НОВАЯ КНИГА:

А. А. РЫБНИКОВ. Фактура классической картины.
С 69 фототипическими таблицами. Ц. 10 р.

В БЛИЖАЙШЕЕ ВРЕМЯ ВЫХОДИТ КНИГА:

Н. Г. МАШКОВЦЕВ. Художественные музеи СССР.
История, теория и практика художественных музеев. Библиографический указатель литературы по художественным музеям, собраниям и выставкам. Указатель существующих музеев, их характеристика и перечень важнейших экспонатов.

ГОТОВЯТСЯ К ПЕЧАТИ:

Каталог Г. Третьяковской Галлерей. Т. I. Живопись.
„Русский рисунок за 10 лет революции“. Каталог приобретений Галлерей.
Письма А. Г. Венецианова. Пояснительные статьи и редакция А. М. Эфросы и А. П. Мюллер.

Воронцовка и ее портретная галлерей. Исследование А. В. Лебедева.
Ф. С. Рокотов. Монография Ю. П. Анисимова.
В. Д. Поленов. „ Н. С. Моргунова.
О. А. Кипренский „ А. М. Скворцова.
Изучение музейного зрителя. Сборник вып. II

Краткие характеристики творчества русских художников
по материалам Третьяковской Галлерей

Боровиковского, Левицкого, Кипренского, Сильвестра Щедрина, Венецианова, К. Брюллова, Александра Иванова, Федотова, Перова, ранних передвижников, Репина, Сурикова, В. Васнецова, Шишкина, Ге, В. Верещагина, В. Поленова, Левитана, Александра Бенуа, Сомова, Борисова-Мусатова и др.

ИМЕЮТСЯ НА СКЛАДЕ:

У истоков русской живописи. Каталог выставки в ознаменование 200-летия со дня основания Академии наук. Статья А. М. Скворцова с 16 фототипическими таблицами. Ц. 3 р. 50 к.

Выставка произведений В. И. Сурикова. Статьи В. И. Невского, Н. Г. Машковцева, Н. С. Моргунова, А. М. Эфросы, С. Н. Гольдштейн с 9 воспроизведениями. Ц. 1 р. 25 к.

Выставка К. Ф. Юона. Статьи А. М. Эфросы и Н. Г. Машковцева. Ц. 70 к.

ПРОДАЮТСЯ ОПТОМ И В РОЗНИЦУ:

ОТКРЫТЫЕ ПИСЬМА.

МЕЦЦО-ТИНТО И ТРЕХЦВЕТНАЯ АВТОТИПИЯ
с воспроизведениями картин Третьяковской Галлерей

Репина, Сурикова, В. Васнецова, В. Поленова, Левитана, Перова, В. Маковского, Ярошенко, Крамского, Федотова, В. Верещагина, Александра Иванова, Шишкина, К. Коровина, Серова, Врубеля и др.

Адрес: Москва, 17, Лаврушенский п., 12.

1970 Н.
Цена 1 р.