

589441(с)11(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

ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЛЕРЕЯ

7М
ИЗ

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
Ина. № 2092

ПРОВЕРКА

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 Галерея наводняется экскурсионными группами. Сейчас, когда пишутся эти строки, подсчитано число экскурсий, прошедших в июне 1927 г.; их было 511 с свыше, чем 10000 участниками; в среднем на день приходится 27 групп. 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-длинно 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

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 построении 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 копия с 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 красноте („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 скольконибудь 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 данная 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 Галлерей. .	13
Е. М. ШТЕЙН. Типы экскурсионных групп	43
В. Р. ГЕРЦЕНБЕРГ. Характеристика музейного зрителя.	53
Л. В. РОЗЕНТАЛЬ. Циркуляция публики по Галлерее.	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, Лаврушинский п., 12.

1970 Н.
Цена 1 р.