
О логических и методологических основах построения музейной экспозиции

Проверено: 2 марта 1948 года

Александр Федорович Котс

I

Основные требования к музеям массового типа.

Музеи и «музеи», и еще раз, и опять, и снова просится все то же слово: так разнообразно, многогранно, внутренне-несходно и противоречиво содержание его при кажущейся простоте и ясности.

Легко понять причины этого многообразия. Сколько наук, сколько искусств, сколько родов ремесл или техники — столько родов музеев.

Концентрируя в наглядной форме достояния техники, науки и искусства, современные музеи, вместе взятые, можно назвать вещественным экстрактом человеческой культуры, ее силы или слабости по данный день для данного народа.

В самом деле. От эпохи каменного века до теперешнего человечества, которое по образному выражению «путешествует посредством пара, пишет молнией, рисует солнечным лучом¹» какой гигантский изумительный успех за несколько тысячелетий!

И однако же, не менее, чем содержание музея, роль последнего, как выразителя культуры, характеризуется его идейной установкой и значением, как фактора образования страны и общества. От замкнутых кунсткамер при дворцах вельмож и меценатов и до современного музея массового типа с его тысячами посетителей — какой чудесный сдвиг за несколько десятилетий!

Из элементарных четырех вопросов «Что?», «Как?», «Кому?» и «Для чего?» расшифрование последних трех не менее существенно для понимания музея, чем решение первого. Лишь в свете этих четырех вопросов сложное и спорное понятие «Музей» можно раскрыть с желанной полнотой, достаточной не только для академических дебатов, но и для конкретного и действенного применения в реальной жизни и музейной практике.

Итак, что разуметь под именем «Музей?» Что представляет, или, говоря точнее, что должна бы представлять собой эта «Обитель Муз» порой давно покинутая ими или тщетно ожидающая их?

Сказать, «Музей — это собрание предметов, относящихся к природе, технике или искусству» — очевидно совершенно недостаточно. Что это так, показывает нам любой торговец-антикварий западной Европы. По обилию своих богатств, нередко высшего достоинства, картин, гравюр, скульптур, фарфора, бронзы, — антикварные хранилища нередко превосходят многие музеи и не даром большинство музеев Запада доселе через антикваров всего чаще пополняет собственные свои собрания.

И однако же никто не назовет такие антикварные собрания вещей «музеями». Понятно почему. **Отсутствие идеи, внутренне объединяющей все эти вещи.** Механически составленные, без порядка и без плана, невязанные никакой руководящей мыслью, текущие, сменяющиеся по составу эти антикварные сокровища объединяются одним лишь словом: «Редкость»....

¹ Рожденные в исходе XIX-го Века эти образцы успели устареть для настоящего столетия, которое и путешествует, и пишет, и рисует молнией!

На вопрос о цели накопления этих сокровищ? Вам ответят: «Для продажи!», прозаический ответ, всецело предопределяющий решение последнего вопроса: «Для кого?» Вам скажут: «Для имущих!»

«Редкости, между собой идейно неувязанные, выжидающие лишь имущих покупателей» — так, приблизительно, возможно охарактеризовать состав и назначение торговых антиквариатов, посвященных столько же коммерции, сколько искусству, подчиненных в равной мере и Меркурию и Музам. Тривиальные слова — Нажива, Выгода и Барыши в такой же мере слышатся в стенах торговых антиквариатов, как высокие слова — Идея, Красота, Искусство... И лишь там, где страсть к искусству подавляет страсть к наживе, где коллекционер-фанатик вытесняет коммерсанта, только там слагаются порой трагично-трогательные образы (подобные слепому антиквару у Стефана Цвейга), тех далеких жизни «чудаков» бессребреников-энтузиастов, для которых Муза — все, Меркурий — ничего.

Но переводим взгляд на область, глубоко отличную от предыдущей.

Перед нами Выставка предметов человеческого обихода: инструментов, утвари, орудий современной нам эпохи. Все эти предметы — мебель, миски, молотки и молотилки можно разместить в определенном плане и порядке, например, по степени практичности, по назначению предметов и по стоимости.

На лицо определенный план, система размещения и все же эту выставку никто не назовет «Музеем». И понятно, почему. Предметы массовой продукции и массового потребления, всецело взятые из повседневной жизни в обиходном их значении не суть музейные объекты, как не назовем мы этим именем товары ширпотребных или продуктовых лавок, размещенные порой не без системы — платье, обувь, сухари и булки...

Взятые как таковые, плановость, системность в размещении предметов не способна превратить эти продукты массового производства наших дней в «музейные объекты», в экспонаты современного музея.

Как ни тривиальны эти рассуждения, они подчеркивают лишний раз два основных момента, две главнейшие опасности, в различной мере угрожающие многим молодым музеям, эту «Сциллу» и «Харибду», избежать которых составляет первую задачу каждого музейца.

Эти две опасности суть следующие:

I. Полноценность экспонатов при неценности или отсутствии идеи, их объединяющей.

II. Идейная, теоретическая связанность не ценных по себе предметов.

В приведенных двух примерах — антиквариата и профессиональной выставке предметов «ширпотреба» — мы имеем два диаметрально противоположных типа собирания предметов, типов немuseumных, но могущих стать исходными для создания подлинных музеев.

И легко понять пути и средства этого их превращения. Они сводимы к следующим двум приемам:

Подчинение объединяющей идее, полноценных по себе предметов.

Превращение в музейную экспонатуру немuseumных по себе вещей.

Начнем с последнего подхода, более обычного для наших дней, но и гораздо более чреватого различными опасностями для неопытного музеолога.

И в самом деле. Возвращаясь к приведенному примеру «Выставки предметов массового производства» можно констатировать, что сами по себе эти продукты современной техники не суть музейные объекты. Взятые, как таковые, молотильную машину и машинку пишущую мы не назовем музейным экспонатом. Самый полный и систематический набор этих машин различных типов и конструкций, по системам расположенных, не превратит набор этих машин в подобие музея. И понятно почему.

Рассматривая современные продукты техники, предметы **современной** индустрии, рядовые обыватели расценивают их как средства к жизни, а не как идейно-познавательную цель.

Никто из них не восхищается орудием технической культуры, будь то граммофонная игла или троллейбус, не увязывая их с практической работой ими выполняемой. И то же в отношении любых предметов человеческого обихода, безраздельно связанных с понятием о пользе, ими приносимой. И красующиеся за стеклами витрин и по прилавкам магазинов пирамиды из консервных банок, булок, и бутылок предназначены не для идейных, но гораздо более прозаичных целей. И воспринимаются они не как объекты познания, но как предметы потребления.

И однако те же банки и бутылки, молотки и молотилки могут быть предметом специальной Выставки по технологии железной, земледельческой, консервной или спиртовой промышленности и, в зависимости от объема и от оформления, систему этих фабрикатов можно обозначить либо как Технологическую Выставку общественного назначения, либо как учебно-показательный Музей Наркомпищепрома для работников Главрыбы и Главспирта. Этим знатокам предмета банки и бутылки будут говорить «профессиональным» языком о технике приготовления, об «освоении» новых «марок», об ошибках, трудностях и достижениях производства. Для профессионала-техника-специалиста изучение этой системы банок и бутылок будет проходить под знаком «цели», а не только «средства». Но не то для рядового массового зрителя, для «обывателя».

Ему эти гирлянды спиртуозов будут говорить не столько доводами разума, сколько свидетельством желудка и тем более последним, чем более музейный зритель будет одновременно и знатоком бутылок.

Наконец все те же банки и бутылки, как и тысячи других предметов технологии, становятся доподлинным музейным материалом в учреждениях, подобных бывшему московскому «Музею Советского Экспорта», так ярко, убедительно показывавшему успехи нашей родины в борьбе за технико-экономическую независимость от прочих стран.

Мы видим, таким образом, как тот же материал, порою очень прозаический по содержанию, может последовательно фигурировать на положении то продукта потребления за прилавком магазина, то учебного пособия для нужд профессионального образования, то выставочного объекта в популяризационных целях производства, то действительного экспоната полноценного музейного значения.

Не трудно видеть, что «музейным» наш объект становится тем более, чем шире мысль, пояснить которую он призван, чем значительнее тема экспозиции, идея, ею претворенная на данном именно объекте.

За прилавком магазина нет идеи, кроме стимулирования спроса, сбыта, потребления и прибыли.

В стенах учебно-вспомогательного Кабинета — лишь одна идея: обслужить профессионала-практика, помочь ему усвоить производственную технику.

Идея Выставки — наглядно популяризовать успехи техники в широких массах.

Наконец, идея соответствующих музеев — увязка технического производства с более широкими запросами науки, жизни и искусства в частности экспорта производства в **историческом аспекте**.

И действительно, расширим, развернем границы наших интересов, выйдем за пределы обихода современности. В дали минувшего попробуем найти зачатки, корни ныне существующего, проследить этапы эволюции, развития теперешнего состояния.

От каменного молотка, дробившего кремь Палеолита и до перкуSSIONного стального молоточка, бережно, пылливо скачущего по груди большого; от звериной шкуры, опоясывавшей первобытного охотника — неандертальца до скафандра современного нам летчика и водолаза; от осколка эолита в заскорузлых пальцах плиоценовых людей до нарезных орудий современного спортсмена — в этом **историческом** аспекте развивающихся состояний техника, искусство превращаются в науку, выставки — в музеи.

Перед нами два весьма различных метода показа: Выставочный и музейный.

В самом деле. Самый полный, совершеннейший набор орудий, инструментов современной техники не выиграет от познания ее истоков. Современные комбайнеры не выиграют от знакомства с первобытными мотыгами или цепями. Современные машины швейные и пилющие — от сравнения их с кремневыми резцами или шилами эпохи каменного века; современные дредноуты — от сопоставления их с ладьями из коры эпохи Неолита.

Для теперешнего инженера-техника совсем необязательно знакомство с фабрикатами его предшественника по профессии времен Палеолита....

И поэтому организаторы технических, индустриальных **выставок** поступят правильно, не углубляясь в даль веков, в Археологию, а устроители **музеев по истории культуры** пусть удержатся от углубления в недра современной техники и не показывают **все** детали, **все** варианты и модификации продукции определенной отрасли.

Там — знание, как средство, достояние искусства или техники. Здесь — знание, как цель, удел науки и научного познания.

Там — материал для выставки или **профессионального, учебного музея**. Здесь — **тематика музеев массового типа**.

Это **привнесение исторического** элемента, именно понятия преемственности, дифференцировки и развития, является особенно характерным и специфичным для **музейного** показа, в той же степени, как опущение **исторического элемента** специфично для показа **типа выставок**. Мы говорим о двух различных **методах показа**, в разной степени могущих быть присущими и Выставкам и подлинным музеям. И, однако, полноценные музеи обязательно содержат элементы историзма, а ценнейшие, обширнейшие выставки обходятся порой без исторического элемента. И не даром все «мемориальные» музеи, посвященные **умершим** деятелям в области политики, науки и искусства, т.е. относимые к **истории культуры**, называются всегда «музеями», безотносительно к размерам учреждения и, напротив, самое обширное собрание продуктов **современности**, созданий «нынешнего дня» — будь то искусства, техники или науки — мы обычно называем «Выставкой», а не «Музеем».

Сказанное поясним примером. Перед нами несколько различных образцов зерна, допустим **пять** отдельных кучек, содержащих в сущности одно и то же: семена пшеницы, только разной по происхождению.

В первой кучке — семена обычной яровой пшеницы.

Во второй — пшеницы озимой.

В третьей семена «яровизированной» по системе академика Лысенко.

Разные по времени их получения эти три различных образца семян суть все же **современные** сорта и резко разнятся от содержания двух последующих кучек.

Среди них одна — четвертая по счету — содержит семена, дошедшие до нас от древнего Египта и пятая с эпохи, еще более отдаленной — с Неолита (из свайных построек Новокаменного Века).

Можно без труда понять, что наше отношение к пяти указанным здесь образцам пшеницы будет в высшей степени различное.

Первые три кучки призовут на память замечательные достижения академика Лысенко по яровизации пшеницы, как практического **средства** повышения урожая, а тем самым ускорения темпов построения Социализма.

Созерцание других двух кучек зерен — так чудесно сохранившихся из глубины веков, наводит на совсем другие мысли — об угасших, вымерших культурах, бесконечно чуждых современности. Там — в опытах Лысенко — обращение к настоящему и будущему, здесь в продукциях эпохи Фараонов — обращение к прошлому, полезному, как цель познания, но не как средство для практического применения.

Там — расширение запашек, здесь — расширение умственного горизонта.

Вряд ли нужно говорить, что как и всякая классификация понятий, относящихся к явлениям жизни, это различие знания как **цели** и знания, как **средства**, — лишь условны, как условны и взаимно обусловлены идеи и проблемы человеческой культуры.

И, однако, отношение агронома, и любого массового обывателя, и археолога, к зерну советского колхоза и к зерну эпохи фараонов будет радикально различаться.

Там знание, как средство современной жизни — Материал для Выставки.

Здесь — знание, исторически лишь оттеняющее современность.

Сказанное одинаково касается всех знаний, всех предметов жизненного обихода. В этом смысле все объекты техники и массового производства могут быть расцениваемы двояким образом: под знаком значимости в современной жизни и под знаком исторического становления.

И, несомненно, что для претворения знания в этом историческом аспекте методы музейного показа наиболее оправданы. О героических победах современной техники свидетельствует сама жизнь, и печален образ человека, изучающего жизнь лишь по музейным экспонатам и под сводами музея или Выставки. Но столь же грустен образ обывателя, живущего лишь данным днем и не имеющего никакой потребности «сравнить век нынешний и век минувший», человека чуждого научного подхода, т.е. к жизни исторического понимания современности. И грустен потому, что без познания прошлого, нет правильной оценки настоящего и до известной степени прогнозов будущего, пафоса к его строительству. И в этом смысле роль музеев дополняется призванием выставок, а вместе взятые два этих метода являются **культурно-равноценными**, но все же подлежащими принципиальному разграничению в музейно-выставочной практике.

Однако, столь различные принципиально, оба метода показа редко приводимы в чистом виде. И, сосуществуя в большей части случаев, два эти метода по степени преобладания определяют то более музейный, то сугубо выставочный тип показа. И любую выставку изъятием излишней специализации, внесением полноценных экспонатов, углублением обобщающей идеи и внесением «историзма», можно превратить в музей², как и обратно, каждый подлинный музей, внесением в него предметов массового производства или упрощением тематики приблизить к выставкам.

Однако, в целом ряде случаев это смешение двух методов показа совершенно невозможно. Все крупнейшие Музеи западной Европы и у нас, как например, Зоологический Музей «Жарден де Планта», Музей Британский, Брюссельский, Зоологический Музей в Москве — никто не обозначит словом «Выставка». Наоборот: обычные Международные и Мировые Выставки, (как например последняя во Франции или Нью-Йорке) никто не назовет «Музеем». Там — в случае музеев — давние и постоянные организации в фундаментальных зданиях и с перманентной экспозицией, рассчитанной на длительное изучение, здесь — временные начинания, во временных постройках с преходящей экспозицией отчетного характера, рассчитанной на беглое ознакомление при однократном посещении.

Из сказанного явствует, что по сравнению с музеем выставка рисуется как нечто менее устойчивое, менее фундаментальное: недаром для организации даже обширных выставок достаточно бывает пары лет, в то время как музеи для устройства своего нуждаются в десятилетиях.

Однако, различимые когда вопрос идет об учреждениях мирового ранга, разбираемые два приема экспозиции не так легко разграничимы в учреждениях меньшего калибра и новейшего образования.

Вот почему, пытаясь уловить реальные отличия типично-выставочных и музейных методов, полезно обратиться к трем другим вопросам, о которых говорилось выше — от вопроса «Что?» к вопросам «Как?», «Кому?» и «Для чего?» — от содержания тематики перейти к вопросу о приемах, методах показа, потребителя и целеустановки.

Представляется глубоко очевидным, что решения вопросов «Что?» и «Как?» зависит от решения последних двух вопросов именно «Кому?» и «Для чего?»

И в самом деле. Предположим, перед нами Выставка, всецело посвященная одной определенной теме, **узко-специального технического содержания** для повышения профессионального образования.

Выставки такого рода могут не бояться утомить своего зрителя сухой и строгой формой своего показа, могут не заботиться о применении особых методов эмоционального воздействия на зрителей. Это последние уже приносят от себя готовые сложившиеся интересы к данному осмотру, не нуждаясь ни в каких эмоциональных стимулах. Пусть незаманчива, непривлекательна оправа подаваемого знания. Как **обязательное** для профессионала это знание будет усвоено во всякой форме и в любом количестве. **Господство со-**

² как то имело место в отношении Московского Политехнического Музея, толчок к созданию которого дала Политехническая Выставка 1872 года. И, конечно, не случайно рожденный Выставкой, Политехнический Музей доселе сохранил в своей экспонатуре много «выставочных элементов».

держания над формой — именно в таком разрезе представляется крупнейшее большинство профессиональных выставок, организуемых при фабриках и соответствующих ВУЗах или Техникумах. Упрощаясь методически, дробя и специализируя тематику, такие выставки обычно постепенно превращаются в Учебно-Вспомогательные Кабинеты и учебные музеи с их громадной ролью для профессионалов, но лишь малой ценностью для массового посетителя.

Совсем иное, если мы имеем дело с выставкой, рассчитанной на этого последнего, по типу выставок международного масштаба с их универсальной тематикой. Само обилие, многообразие отделов крайне затрудняет усвоение их содержания, что в свою очередь определяет и методику показа: выдвигание **примата формы экспозиции над содержанием**. И понятно, почему. Заведомо и совершенно недоступные для усвоения во всем объеме рассчитанные на людей, в весьма различных по образовательному цензу, на людей, не только не умеющих, но частью не желающих усвоить предлагаемое знание — большие массовые выставки обычно вынуждены изощрять до нельзя методы показа, чтобы удержать внимание массового зрителя и примирить запросы знатоков предмета и фланирующих обывателей.

И вот, для уловления последних, устроители больших универсальных выставок соперничают в измышлении самых утонченных приемов, самых вычурных головоломных трюков, привлекающих внимание зрителей.

То вводятся щиты и ширмы разных колеров и очертаний в виде многоцветных падающих пирамид, пилястров,obelisks. Надоело это, этот кажущийся динамизм — вводится подлинное настоящее движение: вращающиеся подставки, ширмы, турникеты и скользящие на бесконечной ленте серии таблиц и фотографий. Надоело это, и готовы новые трюкачества: массивные субстраты плоскостных объектов переводятся на стекла в виде колоссальных диапозитивов, освещенных изнутри посредством электричества. Приелся, надоел обыкновенный белый свет — он заменяется цветным. Приелось это — вводится движение света: вспыхивание, потухание, мигание, перебегание световых огней и пятен, букв, надписей и прочих световых эффектов.

А в итоге — феерическое море света, красок, образов, способных временно объединить эмоционально взоры вдумчивых людей, искателей научных знаний, и скучающих зевак, искателей занятных зрелищ.

Но в такой ли степени объединяются они идейно?

Мысленно перенесемся в положение такого выставочного посетителя не слишком искусственного ума.

Вот он уставился глазами на определенный экспонат, привлечший почему то его внимание. Но сейчас же переводится оно на смежный экспонат, как более «глазастый». Направляется к нему... но по дороге справа, слева, спереди влекут к себе и манят, и зовут другие экспонаты, еще более кричащие, на перебой друг другу предлагающие обратить **на них** внимание. Это соперничество зрительных эффектов обуславливает то, что плановость осмотров выставок такого типа совершенно невозможна, именно поскольку план, порядок изучения экспозиции диктуется не внутренней логической взаимной связью экспонатов, но случайной «равнодействующей» зрительных эффектов, не всегда эквивалентных значимости экспонатов и логической их связи.

Положение такого зрителя сравнимо с ситуацией былого каирского туриста, окруженного гурьбой погонщиков ослов, погонщиков, на перерыв друг другу с воплями и криками, назойливо и страстно восхваляющих своих скотинок, или с положением человека в книжной лавке, окруженного не в меру ревностными продавцами, предлагающими каждый свои книги. Не успел воображаемый наш покупатель посмотреть на данный ему том, как слева, спереди и сзади тянутся десятки рук, старающихся всучить другие книги, как особенно эффектные и ценные...

Едва ли нужно говорить, насколько этот метод выбора ослов или книг не гарантирует удачи выбора, и перенесенный в практику музея не содействует логическому усвоению показа.

Таковы два разных способа показа или экспозиции предметов:

Выставочный — для широких масс и **Показательно-учебный** для профессионалов.

Положительное — **выставок** — их полная (пусть частью мнимая) общедоступность и сугубая (порой чрезмерная!) эмоциональность стиля, способа показа.

Отрицательное выставок — их необъятность и логическая рыхлость.

Позитивное — **в учебных Кабинетах** — их научность, выдержанность плана размещения объектов, методичность.

Негативное — их недоступность для широких масс, профессиональность, узость содержания, отсутствие эмоциональных элементов в оформлении показа.

Синтезируя, объединяя положительные свойства каждого из этих двух приемов и отбрасывая отрицательные качества, мы получаем некий положительный экстракт обоих методов, полезный при решении вопроса о возможно лучшей постановке экспозиции в музеях массового типа.

Этот идеальный массовый Музей — помимо прочих качеств должен всего прежде отвечать двум следующим требованиям:

Истинной общедоступности, значительности содержания, наличия эмоциональных стимулов для усвоения, яркости показа, без снижения научности и на основе максимальной плановости и логичности последнего.

И все же вряд ли нужно говорить, что перечисленные требования являются настолько общими, что позволяют подвести под них музеи, ценность и значение которых для широких масс являются сомнительными.

Самые понятия «Общедоступности», «значительности», «яркости», «эмоциональности», «научности» и «плановости» — в высшей степени условны, относительны и многозначны. В этом без труда возможно убедиться на примерах некоторых музеев, претендующих на перечисленные качества и в частности на нижеследующем примере.

Наискось от помещения, занятого в данную минуту автором, напротив Дарвиновского Музея помещается в одном из этажей Анатомического Института очень специальный и, по счастью, мало известный москвичам **Музей Судебной Медицины**.

Некогда основанный крупнейшим знатоком этой науки, замечательным анатомом и даровитым лектором, профессором Петром Андреевичем Минаковым, этот небольшой Музей имеет узко-специальное, практическое назначение: содействовать студентам-медикам в ознакомлении с приемами распознавания причин насильственной внезапной смерти у людей в несчастных случаях — убийствах, отравлениях, ожогах, утоплении и прочих случаях катастрофического или уголовного порядка.

И вот во исполнение этих задач Музея дарованием талантливому муляжиста-скульптору Курбатова — воссозданы ряды муляжей восковых посмертных масок лиц давленных, зарезанных, отравленных и опаленных. С жутким реализмом выступают перед зрителем все эти жертвы человеческой неосмотрительности и жестокости: раздутые от газов и воды зелено-синие бесформенные лица, опаленные тела, удушенные газами, веревками и пальцами, зарубленные и зарезанные и заколотые, все со специфичными следами смертоносного орудия и преждевременной смерти....

Необходимый для врачей и для судебных следователей музей формально мог бы также претендовать на «массовое посещение». И опираясь на указанные выше требования к массовым музеям — эта жуткая претензия имеет основания. И в самом деле: вся эта кошмарная экспонатура трупов полностью **общедоступна**, не требуя для своего осмотра никакой особой подготовки кроме крепких нервов. Сомневаться в общезначимости этих экспонатов — тоже не приходится, поскольку каждый обыватель при возросшем уличном движении и участвовавших несчастных случаях не гарантирован от участи былых прообразов этих муляжей. Элемент эмоциональности — представлен также и при том в избытке, как и яркость, выразительность показа. За научность говорит самое имя основателя музея, а за плановость — расположение муляжей по системе: висельники с висельниками, утопшие с утопшими. Есть и Система, и наука, и эмоции и краски, и значительность тематики и общая доступность... а музея массового все же нет!

Но почему? Из-за несовершенства экспонатов? Нет! Воссозданные с жутким реализмом человеческие трупы говорят о редком мастерстве художника и как музейные объекты абсолютно полноценны.

За отсутствием ли в экспонатах «исторического» элемента? Нет, пробел этот нетрудно было бы восполнить во внимание к богатству новых и «усовершенствованных» приемов массового убийства людей, приемов,

выдвинутых войнами последних лет и по сравнению с которыми были случаи отравы мышьяком и газом — жалкая кустарщина! Представить «эволюцию», историю «прогресса» в деле массового умерщвления людей на соответственных муляжах «жертв», технически не представляло бы особых трудностей...

Нет, очевидно, что не в этом дело! А единственно лишь в том, что внешней сенсационности экспонатуры ни в малейшей степени не отвечает значимость ее для массового посетителя.

И то сказать: что вынесет этот последний из осмотра восковых муляжей мертвецов?

Стоические размышления о «бренности всего земного»? Усиление самоохраны, осторожности при пользовании водой, огнем и газом? Повышение осмотрительности при движении по улицам, при встрече с автобусами, трамваями и столкновении с бандитами? Но ведь не эти все мотивы привлекли бы массового зрителя в этот Музей кошмаров, единственно лишь праздное и нездоровое, поверхностное любопытство наводнявшее когда то массами зевак бывшие помещения «Паноптикумов» восковых фигур, охотно посвящавших часть своей тематики сюжетам уголовного порядка; жалкая погоня за кровавыми сенсациями, что в частности и обеспечивает в буржуазных странах массовых читателей кровавых хроник, и зрителей кровавых фильмов.

А психологическая подоснова этой массовой охоты за «психологическими ужасами»? Либо — примитивная и грубая погоня за «щекоткой нервов», либо дегенеративная, болезненная тяга к «Флёр дю Маль» утонченного в извращениях ума.

Однако, ни потворствовать атавистическим замашкам (столь характерной для обезьян любви к «запугиванию самих себя»,) — ни поощрять «бодлэровских» эстетов не является задачей массовых музеев. Да и к тому же нелогично приобщать к картинам смерти, гибели и разрушения, людские массы, ничего не знающие о происхождении жизни, приобщать к «законам смерти» лиц, не знающих «законов жизни»..

Таковы причины, вынуждающие нас изъять Музей Судебной Медицины как и сотни сходных по профессиональной узости музеев, кабинетов (находящихся при ВУЗах, Фабриках и Клиниках) из группы массовых музеев в дальнейшем резко разграничивать эти **профессиональные** музеи или Кабинеты показательных пособий от музеев массового типа.

Таковы причины, побуждающие нас в определенном условии или признаках «Музея массового типа» не довольствоваться перечисленными выше свойствами, а перейти к дальнейшему анализу этого сложного дискуссионного понятия.

Все изложенное выше — в частности наш затянувшийся экскурс в тематику Музея, посвященного Судебной Медицине, — лишний раз подчеркивает тот элементарный факт, что содержание Музея целиком зависит от того, **кому, какому зрителю** оно предназначается, т.е. что разрешение вопроса: «что?» зависит от ответа на вопрос: «кому?»

Эту неясную для многих начинающих музейцев связь между тематикой Музея и его господствующим потребителем необходимо разобрать теперь с более общей и принципиальной стороны.

И в самом деле. От чего зависит тот или иной господствующий тип музейных посетителей, их отношение к музейному показу? Чем определяется различное их отношение к музеям разных типов и к различным экспозициям?

Ответ, казалось бы не представляет затруднения. Объединяются музеи, а тем самым и состав их посетителей — по содержанию музеев.

Соответственно тому, как группируются музеи на естественно-научные, художественные, исторические, также группируются и посетители музеев на людей с уклоном — интересов — в сторону Естествознания, искусства и истории.

Однако, эта группировка по тематике полезна только до известной степени и ни в малейшей мере не затрагивает самого существенного признака, лежащего в основе **отношения Музея к зрителю**.

Начав с тематики музея, т.е. с рассмотрения вопроса: «Что?» — мы не добьемся нужной группировки и полезнее начать с конца, с вопроса: «Для чего?»

И в самом деле. Каковы задачи данного музея, его целеустановка — этим определится и содержание Музея, и методика показа, господствующий состав музейных посетителей.

Однако, говоря о целях тех или иных музеев, было бы бесцельно приводить классификацию музеев по их содержанию: получились бы одни тавтологии, голое перечисление тематик, лишь переведенные на «целевые предложения». Все равно, как если бы определять задачи университетских факультетов, говоря, что цель математического факультета — изучение математики, а Исторического — изучение Истории....

Критерием классификации музеев должно взять понятие, лежащее вне их тематик и оно одно способно обеспечить методологическую группировку.

За такой критерий мы берем понятия: «Факультативности» и «Обязательности» посещения данного Музея.

Выбираем наиболее контрастные примеры. Перед нами два музейных учреждения: **Учебный Кабинет** и **Выставка международного масштаба**.

Независимо от содержания обеих Выставок и Кабинетов — будь они сельскохозяйственные или промышленные — есть одно фундаментальное отличие в задаче, целеустановке каждого из них.

Усвоить содержание Учебно-вспомогательного кабинета — **обязательно** для каждого из посетителей его (студентов), и не только в смысле посещения всех учащихся на данном факультете или Отделении, но и в смысле **усвоения** программы, и при том в определенном методическом порядке и в определенный срок. Кто не усвоил содержания учебного музея может пострадать на испытании по данному предмету. Посещение и усвоение Учебного Музея **обязательны** для тех, обслуживать кого эти музеи призваны. Обратное — в случае выставок.

Усвоить содержание выставок — дело **свободной инициативы** каждого из посетителей ввиду полнейшего отсутствия контроля за порядком прохождения по Выставке и эффективностью ее осмотров. Не сумевший побывать на Выставке или, хотя бы побывавший, но не преуспевший в усвоении ее, репрессиям не подвергается. И посещение, и усвоение Выставки вполне факультативны, как и посещение Кино, Театра или Ресторана.

Этот элемент **факультативности** и **обязательности** посещения определяет все другие свойства, специфически присущие Научным Кабинетам и общедоступным выставкам. Так, всего прежде в отношении посетителей обоих, т.е. отвечая на вопрос: «Кому они назначены?» Специалистам настоящим или будущим, работающим в данной области, или широким массам, независимо от рода интересов, деятельности и профессии? Отсюда же различия в показе. Как показывается материал? Академически-научно для специалиста или максимально ярко и доходчиво для всех и каждого? С упором на научность или на общедоступность?

Очень хорошо, конечно, если и в Учебном кабинете материал показан ярко и наглядно. Но и при отсутствии этих достоинств содержание Музея будет все равно усвоено его профессиональным потребителем. Не даром существует множество наук, не подлежащих вещному показу, но от этого не менее обязательных для будущих профессионалов. Выражаясь образно, «Кремень Науки» может быть необычайно твердым, но обязанные по **профессии** пробиться к ней должны в него «вгрызаться», и заботиться о «крепости зубов» — о вкусах, дарованиях и подготовленности «массового посетителя» таких музеев- кабинетов **не** приходится.

Музеи эти не для масс, и массы не для них.

Совсем другое — в случае Общедоступных Выставок. Обширность территории и разнородность содержания исключает всякую возможность для контроля и проверки усвоения показа, а упор на «массового» посетителя определяет форму этого показа, максимально красочную и эффектную, рассчитанную более на общее даваемое впечатление, чем на логическое усвоение.

Таковы главнейшие взаимные отличия учебного Музея-Кабинета и «Общедоступной» Выставки.

Упор на строгую «Учебу», предлагаемую в обязательном строго-логическом порядке, подлежащую учету и проверке — такова задача или роль учебно- вспомогательных кабинетов и учебных музеев.

Ориентация на общее даваемое впечатление (или отдельные, особо зазывательные «гвозди») для факультативных зрителей — с эмоциональным оттенением показа — таковы характерные атрибуты Выставок.

Легко предвидеть возражение. Нам скажут, что предложенный критерий «Обязательности» и «Факультативности» со всеми вытекающими из него последствиями в чистом виде только редко приложим, и что на практике преобладают случаи, только частично подводимые под ту или иную рубрику.

Пусть так, и все же приведенные принципы позволяют выкинуть из сферы рассмотрения не мало учреждений, лишь условно причисляемых к музеям.

И одно уж то, что сотни выставок и еще большее число учебных и учебно-вспомогательных, педагогических музеев выпадут из круга нашего внимания, очень упрощает дело. Ни об «Эстетизме оформления» экспонатов, заполняющих музей Судебной Медицины, восковых муляжей удушенных, зарезанных, застреленных, утопленных людей, ни о «научной плановости» пирамид консервных банок или водочных бутылок, что красуются на Выставках Пищепрома, нам в последующем не придется говорить.

Все эти учреждения — очень почтенные, подведомственны в экспозиционной своей части более ученым или декораторам, чем собственно музейцам. И ни о каких особых «методах музейной экспозиции» муляжей висельников для студентов-медиков или показа водочных бутылок для сотрудников Главспирта говорить реально не приходится.

Мы подошли к центральному объекту нашего анализа.

За вычетом всех неучебных выставок и всех учебных кабинетов остается множество «музеев-Выставок» и «Выставок-Музеев», т.е. учреждений промежуточного типа, претендующих на сочетание научности с общедоступностью.

К этим музеям смешанного типа или **собственно музеям**, к этой главной, специфичной, наиболее дискуссионной области в музейном деле мы сейчас и переходим к поискам возможно лучших методов показа для широкой массы посетителей.

Является вопрос. В чем заключается важнейшая задача современного музея массового типа? В чем — его особые и специфические трудности?

Ответим коротко: в предельном сочетании двух элементов, порошь присущих вышеназванным двум учреждениям — массовым общедоступным выставкам и вспомогательно-учебным кабинетам: эти два взаимно-конкурирующие момента суть: **Факультативность посещения и нормативность усвоения**.

Согласно самому значению слова «нормативным» называется такое знание, которое не ограничивается лишь указанием того, что **есть**, но выдвигает элементы «нормы», обязательства, долженствования, указания на то, что **должно**. Знанию **нормативному** мы можем противопоставить знание **«ассертивное»**, лишь констатирующее явление или факт, без всяких вытекающих из них идейных и моральных обязательств.

Можно возразить, пожалуй, что любое знание включает нормативный элемент, поскольку знание противопологается невежеству, а первое предпочитается последнему.

Однако, не говоря уже о спорности второго положения и об условности понятий «Знание» и «Норма», нас сейчас интересует не теоретический анализ названных понятий, а практическое применение их в одном определенном музеологическом разрезе.

Сказанное поясним примером:

Мысленно вообразим очередного массового посетителя Естественно-научного Музея, в частности Зоологического и при том обоих типов: ассертивного и нормативного.

Допустим, что в обоих случаях вниманию зрителя предъявлена коллекция зоологических объектов: бабочек, зверей и птиц в естественно-научной группировке.

В первом случае — в музее ассертивном — посетителю представляется смотреть и констатировать наличие в природе множества зверей и птиц и насекомых и возможность их группировать по степени различия и сходства. В лучшем случае наш посетитель узнает, что эта группировка выражает вероятный путь из-

менчивости, эволюции живых существ. Но дело посетителя Музея верить этому или не верить, принимать идею эволюции или всецело отвергать ее.

Ни в какой степени музеи ассертивные не претендуют на какую-либо обязательность научных знаний, ими предлагаемых. Простое констатирование фактов и ближайших выводов, но без малейшего намерения влиять на убеждения и взгляды посетителей и еще менее на их мировоззрение. Оплатой входа и ненарушением правил поведения — ограничиваются обязанности посетителей таких музеев.

Совершенно иначе рисуются задачи нормативного музея, призванного давать не одни лишь констатации идей и фактов, но отстаивать определенное их толкование, активно призывать к нему.

При свете нормативных требований все музеи зоологии должны отстаивать господствующее сейчас учение Дарвина об изменчивости живых существ путем естественного Подбора. Все бесчисленные посетители зоологических музеев зоологии по выходе из них должны быть дарвинистами (или стремиться к мирозерцанию последних).

Это различие в подходе к посетителям музеев разбираемых двух типов, **ассертивного** и **нормативного**, возможно проще и общее выразить, сказав, что в первом случае музеи не интересуются идеологией музейных зрителей, а во втором вся цель музея повлиять на их идеологию, при том в одном определенном направлении, считаемом истинным и обязательным для усвоения каждым посетителем.

Эта замена созерцания предметов — усвоением идеологии меняет в корне всю музейную работу, все принципы экспозиции и что важнее вводит целый ряд дотоле неизвестных требований к посетителям Музея и его дирекции: вопросы о порядке, плане, темпах, сроках прохождения тематики музеев, о проверке степени усвоенности экспозиции, что тоже — эффективности его осмотра.

Заручившись пояснением двух основных понятий «ассертивности» и «нормативности», вернемся к нашей основной дилемме и посмотрим в какой степени возможно совместить факультативность посещения музея массового типа с нормативностью его тематики?

Неразрешимая на первый взгляд задача — вроде «квадратуры круга»! Полная факультативность в посещениях музеев массового типа столь же самоочевидна, как и невозможность подлинной проверки и контроля эффективности такого посещения.

И не трудно видеть, что указанные два момента, связаны между собой. Попробуйте людей **заставить** посетить какой-нибудь музей! Такое посещение музея против воли и желания самих участников будет осмысленно лишь при условии последующего **контроля** знаний, вынесенных из музея. Можно сомневаться в эффективности такой проверки знания, навязанного взрослым людям, и однако без такой проверки посещение музея будет мало эффективным, чтобы не сказать «фиктивным».

Хорошо известно, что лишённые свободной инициативы люди могут слушать и не слышать и глядеть, не видя, не усваивая виденного, или, что гораздо хуже, — притворяться жаждущими знания, в душе отмахиваясь от него.

Нам скажут: это ригоризм! Подневольный наш музейный зритель может не усвоить **полностью** тематику музея или выставки, и все же самый факт хотя бы вынужденного посещения последнего способен вызвать интерес, желание самостоятельного изучения предмета.

Да, конечно, это постепенное вхождение во вкус познания — согласно хорошо известному рецепту Фаустовского Мефистофеля — возможны, как и случаи обратного порядка, когда люди, будучи не прочь **по личной инициативе** приобщиться к знанию, откажутся от знания, даваемого по приказу, как «откажешься от самых вкусных пирожков, насильственно швыряемых в голову».

Но ведь не в этом дело, а единственно лишь в том, что в обязательном порядке, но без обязательной проверки — мыслимо лишь усвоение нейтрально-ассертивных знаний, а не знаний **нормативного** порядка.

Например, попавший «по приказу» в Зоопарк случайный зритель, увидевший там впервые обезьяну, может быть и будет благодарен случаю, приведшему к знакомству с занимательным зверьком и тысячи «случайных» посетителей наших музеев получают бездну знаний именно в таком порядке, т.е. попадая в тот или иной музей, поддавшись уговорам и советам, сделанным со стороны. Огульно отрицать значение подобных ассертивных знаний было бы настолько же наивно, как и полагать, что сходным образом даются знания

«нормативного порядка», что попавший «по приказу» в нормативный, строго-тематический музей усвоит полностью все содержание его, во всех итогах, выводах и заключениях, что верующий человек, попавший «по наряду» в Обезьянник Зоопарка, выйдет из него сложившимся безбожником и дарвинистом.

А ведь именно об этом усвоении **нормативных** знаний, говорящих не о том, что **есть**, но и том, что **должно**, усвоении часто знаний равносильным ломке целого мировоззрения — только и заходит речь в вопросе о возможном примирении факультативности музейных посещений с обязательностью их тематик.

Хорошо известно, как среди обычной массы посетителей музеев попадает не мало лиц, которые не могут или не хотят использовать серьезно это посещение и, фланируя по залам, пробавляются обрывками отдельных образов и впечатлений.

Коренящиеся как в психологии таких людей, так и в забвении этой психологии со стороны музеев, этот неизбежный, но различный в разных случаях процент «фланирующих обывателей» в стенах музеев колоссально бы возрос при «обязательном» их посещении. Понятно, почему. При существующем факультативном посещении музеев человек попавший в его стены «по ошибке» не скрывает от себя и от других что он «скучает» и стремится к выходу.

Не то при **обязательности** посещения. При попытке оценить работу данного музея в смысле эффективности ее, этот насильно «пригнанный» музейный зритель может совершенно «перепутать карты» из-за невозможности решить, где подлинный порыв к науке и где вынужденное лицемерие, где чистое стремление к знанию, и где лукавое притворство!

Этот элемент «фальшивости» присущ, отчасти, и Учебным Кабинетам. Хорошо известно, что лишь меньшинство учащихся по школам или институтам равномерно — чувствует влечение ко **всем** предметам, проходимым в **обязательном** порядке. Издавна известно, что как раз великие ученые, новаторы в науке или технике, обычно, очень рано проявляли интерес только в **одной** определенной области, часто в ущерб другим наукам, оставляемым в пренебрежении. Известно, также, как в былое время «первые ученики», равно успешно занимавшиеся по **всем** предметам в школе, не оправдывали этой равномерности своих успехов в «школе Жизни» и оказывались «пустоцветами» за неимением той «единой» и «великой» и — увы! — односторонней страсти, без которой невозможен пафос истинного творчества...

Это присущее громаднейшему большинству людей «сужение» и ограничение интересов в области познания относится, конечно, также к посетителям профессиональных школ и соответствующих музеев. С увлечением большинство студентов отдается изучению лишь определенных дисциплин «с прохладцей», «скрепя сердце», или «стиснув зубы», проходя не малое число наук, считая их — отчасти справедливо за излишнюю обузу, нужную лишь для экзаменов или зачетов и бесследно забываемую в жизни.

И однако, это вынужденное лицемерие будущих профессионалов несравнимо с таковым воображаемых насильно согнанных музейных зрителей. Там — обязательный барьер для получения известных прав, реализуемых в течение последующей жизни, здесь — у массовых, но вынужденных посетителей музея — полное отсутствие каких-либо житейских стимулов и преимуществ.

Таково принципиальное различие между **музеями учебного, профессионального** характера, сугубо нормативными, располагающими средствами контроля, как и поощрения продуктивности работы, — **Выставками**, выключающими необходимость обязательность посещения и, наконец, **музеями общедоступно-массового типа**, опирающимися — в идеале — на факультативность посещения и нормативность усвоения доставляемого знания.

И вот опять является вопрос: как разрешить это столь явное противоречие — всецело сохранив **факультативность посещения**, предельно обеспечить **нормативность восприятия** тематики музея в отношении рядового, массового зрителя?

Попытке разрешения этого вопроса посвящается все содержание последующих очерков, отразивших полувековой музейный опыт пишущего эти строки.

II.

Изложенное в предыдущем очерке имело целью пояснить ряд основных понятий и разграничений, полагаемых в основу всей музейной практики.

Понятия «ассертивности» и «нормативности» тематики, «факультативности» и «обязательности» посещения, разграничение «выставочных» и «музейных» экспозиций, «массовых музеев» и «учебно-вспомогательных», «профессиональных» и «общедоступных».

Попытаемся теперь расширить, углубить эти понятия за счет других не менее элементарных с виду, а на деле столь же сложных и дискуссионных.

Основные две опасности, с которыми приходится считаться всякому музейному работнику, сводимы, как мы видели, к двум следующим недостаткам:

Полноценность экспонатов при бесценности или отсутствии идеи их объединяющей.

Идейная теоретическая связанность неценных по себе объектов.

Первая опасность угрожает превратить Музей в «Кунсткамеру».

Вторая — в Выставку или Учебный Кабинет наглядных, учебно-вспомогательных пособий.

Полагая, что по поводу второй опасности достаточно уж говорилось выше, обратимся к рассмотрению первой — к выявлению и уточнению понятия «Кунсткамерности» и о методах борьбы с «кунсткамерным» моментом в экспозиции.

Согласно предыдущему главнейшим признаком «Кунсткамерности» следует признать отсутствие достойной обобщающей идеи и логической взаимной связи при наличии достаточной, а часто величайшей абсолютной ценности самих объектов. Эта неувязанность последних, в отношении идейном и логическом, тем самым превращает их в собрание отдельных редкостей, рассматриваемых вне всякой связи и безотносительно к значению их, как части некоего целого.

Музей **Кунсткамерного типа** в чистом виде вряд ли существует в наши дни, и это не смотря на то, что почти все большие старые музеи возникали из кунсткамер, и что элемент «кунсткамерности» скрыто или явно сохраняется доселе многими музеями, по большей части даже не подозревающими этого.

Хорошим поучительным примером явной и сознательной «кунсткамерности» мог бы почитаться знаменитый некогда музей Вальтера Ротшильда (Тринг-Англия) в общедоступной, выставочной своей части, как он представлялся тридцать с лишним лет тому назад при первом посещении его автором.

Вы входите в музейный старый флигель и по винтовым крутым ступеням поднимаетесь до хоров помещения II-го этажа, чтобы окинуть общим взглядом содержание центральной части залы.

Впечатление «Ноева Ковчега!» Самые причудливые чудища толпятся, набегают, нависают друг над другом.

Вот — огромный купол брони вымершего броненосца, тут же рядом высоченная жираффа, а вклиняясь между ними, широко разинув пасть висит гигантская акула. И чем дальше, тем пестрее сборище... Редчайшие породы зебр, носорогов, крокодилов и оленей — все бок о бок, вперемешку, свисая с потолка, болтаются громаднейшие рыбыны, цепями прикрепленные под сводами этого странного, необычайного хранилища.

«Ковчеговое» впечатление усиливается конструкцией самого зала с его сводчатым досчатый потолком, поддерживаемым параболическими скрепами и сложной системой поперечных и продольных рельс. В итоге впечатление внутренности корабля или подводной лодки, хаотически забитой чучелами редких и диких существ.

Мы осмотрели центр этого музейного «ковчега». Но не многим лучше содержание коллекций, расположенных на хорах, по периферии, вдоль наружных стен. Тут и редчайшие подборы экзотических пернатых (райских птиц, колибри) и антропоморфных обезьян (в частности самого крупного для своего времени гориллы, добытого в Камеруне...).

Но естественно спросить, в чем же причина этого зоологического хаоса?

Нельзя же думать, чтобы эта бессистемность не осознавалась и самим директором Музея, величайшим в свое время систематиком доктором Гартертом?

Конечно, нет! Достаточно взглянуть на примыкающие к выставочной части Трингского Музея собственно научные его отделы, чтобы убедиться в образцовой их системе.

Первая ближайшая причина — вечная, исконная беда всех вообще музеев — недостаток места. Не случайно в целях экономии полезной площади, все упомянутые чучела жираффов, носорогов, зебр, крокодилов оказались установленными на «воздушных постаментах» помощью цепей, подвешенных к середине потолка музейной залы.

Более существенно другое обстоятельство: переключение внимания директора Музея и его владельца на научную систематическую часть Музея, по сравнению с которой выставочная и показная части остались в небрежении. Потребовавшие колоссальных средств все эти уникальные акулы, зебры, обезьяны и киты приобретались более в угоду музеологическому спорту, чем научным интересам самое показывание этих сокровищ публике скорее диктовалось чувствами тщеславия и честолюбия, чем настоящими заботами о просвещении широких масс.

Нам скажут: приведенные примеры «Трингского Ковчега» не типичны и как таковые не заслуживают критики! Да, разумеется, пора кунсткамер миновала, и само понятие «кунсткамеры» давно уже стало пугалом для современного музейца.

Но, однако, станем в положение не работника музея, а **музейных посетителей** и спросим: в какой мере, удалив кунсткамеры **формально** мы их уничтожили **фактически** в сознании массовых музейных зрителей? И устранив «кунсткамерщину» на музейных **полках**, в той ли мере устранили мы ее в умах, в **понятиях** тех масс, обслуживать которые музеи призваны?

Чтобы ответить на вопрос, посмотрим, каким образом хранилища кунсткамерного типа превратимы в современные музеи? Или несколько общее: каким образом возможно немuseumные конгломераты механически составленных предметов превратить в идейно-связанный музейный организм?

Выражаясь кратко, можно бы сказать: решение этой задачи связано с одним лишь словом — именно, «**Система**».

Это слово обнимает все, что органически отсутствует в кунсткамере: идейность, связанность, логическое подчинение и соподчинение частей.

Однако, коренясь не только в видимых соотношениях явлений, но и в абстрагирующем свойстве разума, «Система» отражает всего прежде многогранность этого последнего разносторонность человеческого творчества.

И как многообразны формы и пути искания человеческого разума, так же различны и системы, привносимые в познавательные отношения.

Вот почему, из бесконечного числа систем, принципиально мыслимых, мы остановимся на двух, как наиболее и конкретно разработанных в науке, если и не в музейной практике.

Метод один: — **возможно систематизировать предметы по естественной (реальной) или по искусственной (условной) близости самих объектов. Систематизация вещей.**

Метод другой: — **возможно систематизировать предметы в целях иллюстрации определенных общих положений и проблем науки или человеческого быта. Систематизация проблем и отношений.**

В первом случае мы группируем самые предметы, размещая их в естественном или искусственном порядке.

Во втором мы группируем самые проблемы, иллюстрируя их помощью отдельных избранных примеров.

И не трудно видеть, что значение и роль самих объектов далеко неодинаковы в обоих случаях.

При систематизации **предметов**, мы, невольно делаем упор на свойства данного объекта, нелегко, а частью вовсе не могущего быть замененным равноценным по значению.

При втором подходе, систематизации **проблем**, отдельные предметы — только символы, примеры, образцы, могущие быть замененными другими равноценными объектами.

От этих общих и принципиальных установок и определений перейдем к конкретному их пояснению.

Начинаем с первого подхода — **Систематизации предметов**.

Музеологически вопрос идет о замещении случайно-хаотического составления предметов их «систематическим» расположением, их группировкой по Системе, выражающей различные ступени их взаимного родства и близости.

Так например, имея дело с экспонатами естественно-научными и в частности зоологическими, мы, конечно, начали бы с их распределения по группам, начиная с высших (типов, классов и отрядов) и кончая низшими (семействами, родами и видами...). В итоге звери оказались бы среди зверей и птицы среди птиц.

Однако, сколь простая с виду эта систематизация на деле для музейца — дело далеко не легкое.

Со всею очевидностью здесь выступает кардинальное различие между работой систематика-писателя и систематика — музейца, разница между литературной и музейной компоновкой материала.

При писании книги автор, иллюстрируя научную классификацию неограничен в выборе примеров: все животные, известные в науке, «вся премудрость предков» целиком в его распоряжении. Не то при составлении музея, жестко ограниченного лишь **наличным** материалом.

В самом деле. Мысленно перенесемся в положение музейца, призванного упорядочить вышеописанный «животный» хаос главной залы Трингского Музея, — предположим, что ему, музейному работнику, предложено расположить «в системе» броню ископаемого броненосца, пару зебр, несколько акул, жирафу и полдюжины оленей.

Совершенно очевидно, что каким бы образом не размещать этот десяток разнороднейших объектов, начинать ли с экспозиции жираффы и кончать акулой или начинать с акулы и кончать жирафкой — элемент «кунсткамерности» сохранится при любом порядке группировки. Самое понятие «Системы» и «Классификации» предполагает некоторую **абсолютную численность** классифицируемых предметов, некоторый **количественный** элемент, при выпадении которого роль, положение музейца неминуемо сведется к положению участников «Крыловского квартета».

Но имеются еще другие затруднения, менее элементарные и часто упускаемые большинством музеев и к тому же не одних зоологических.

Мы разумеем частое **несоответствие между идейной значимостью данного объекта и его «музейной» показательностью**.

Предположим, что имеющийся выставочный материал определяется не единицами и не десятками, а тысячами экспонатов. Эта численность объектов ни в малейшей степени не обеспечит должного успеха без учета **качества** состава материала. Совершенно очевидно, что на фоне тусклого невзрачного, идейно мало выразительного материала единичные «сенсационные» объекты выделяются еще более назойливо и зазывательно.

Что это так — в этом не трудно убедиться, ознакомившись с крупнейшими музеями и массовым их посетителем.

Расставленные среди множества менее видных и непоказательных объектов, на однообразно-тусклом фоне их, отдельные особенно заметные по форме или по величине предметы неминуемо воспримутся в ущерб этому фону и за счет идейной связи целого. Эта психологическая изоляция отдельных образов, это идейное изъятие их из общей массы, это субъективное выхватывание отдельных звеньев цепи, созерцание их **вне** последней, будет возрастать по мере яркости этих отдельных звеньев и невзрачности их окружающего фона.

Совершенно также, как на тусклом ожерелье выделяются отдельные блестящие, будь то природные, будь то искусственные камни.

В положении таких невидящих за деревьями леса пребывает множество музейных зрителей в огромном большинстве музеев. И поскольку часть не заменяет целого и даже более того, поскольку часть способна отодвинуть и заставить позабыть значение и смысл целого — постольку концентрация внимания на отдельных «маячащих» экспонатах угрожает принесением в Музей «кунсткамерного» элемента.

Образцов такой неявной, бессознательной «Кунсткамерщины» можно привести сколько угодно и почти в любом музее.

Обращаясь к величайшему научному музею запада — к Британскому Музею, в частности Естественно-научному его отделу, можно — тридцать лет тому назад — да вероятно и теперь — отметить почти в каждой зале явное наличие «кунсткамерного» элемента.

Всего ярче это выступает в залах, посвященных низшим формам жизни и особенно в Отделе ископаемых.

Вот — многометровый муляж гиганта-спрута, высоко парящего над сотнями витрин с ракушками; вот — остов многометровой окаменелой рыбы, среди сотен каменных рыбешек, отпечатков каменных голов, хвостов и плавников... Вот два гигантских, на стене распряленных Ихтиозавра, обрамленных гирляндой скелетов с черепов, скелетов и частей скелетов...

Изумительный подбор в глазах специалиста, эта тысяча ракушек, эти сотни рыб, когда-то поднятых со дна морей, из земных недр... Но, однако, о каких законах говорят они, какие обобщения внушают они массовому зрителю? Можно уверенно сказать, что самая возможность приобщения к этим законам поглощается при виде этих чудищ.. Более того. Спросите проходящего по этим залам рядового зрителя: что вынес он из этих груд научно расположенных камней? Окаменелых рыб, рептилий и ракушек? Мы едва ли ошибемся, утверждая, что гиганты-спруты, рыбы и Ихтиозавры поглотят психически в сознании зрителя всех мелких рыбок и ракушек, как физически они бы поглотили их при жизни. В лучшем случае, в уме такого массового зрителя сложилось бы такое мнение, что в прежние эпохи жили существа более крупные, чем ныне (что неверно!), либо, что различных форм животных существует очень много, что хотя и верно, но идеологически бесценно (представляя из себя типичное кунсткамерное представление).

Это грозное соседство великанов-экспонатов еще пагубнее сказывается на их более скромном окружении в тех случаях, когда такие «Клу», такие «гвозди» выставок составлены не вдоль стены, а посредине зал.

Располагаемые так, эти музейные «Левиафаны» выявляют свой музейный вредоносный «гигантизм» в учетверенной мере, концентрируя внимание зрителей не только в отношении одной стены, но кубатурно, как магнитный центр стягивая на себя и **только на себя** всю устремленность массового зрителя.

На положении таких психических монополистов экспозиции являются обычные в больших музеях (в частности в Британском) крупные отдельные объекты, расположенные по срединной части, или по среднему проходу зал скелеты Мегатериев, Диплодоков и прочих ископаемых гигантов.

Полное несоответствие между объемом **зрительного** восприятия и идейной значимостью экспоната ставит этих «Левиафанов» в положение подлинных кунсткамерных объектов для громаднейшего большинства музейных зрителей.

Весьма возможно, что во многих случаях причины, побуждающие помещать музейных великанов так «центрировано» — чисто внешние: топографические. Недостаток помещения вынуждает размещать объекты, руководствуясь наличием свободной площади. К тому же, как не помещать 80-ти футовой скелет Диплодока, он все равно задавит все стоящее вокруг, как помещенный в палисадник могучий дуб задавит, заглушит растущие под ним цветы.

В подобном случае борьба с гигантами — беспечельна и ценнейшие со стороны научной гипсовые слепки динозавров, рассылаемые в дар американским миллиардером Карнеги музеям западной Европы суть «дары данайцев», помещаемые **не на пользу** массового посетителя означенных музеев.

Эти трудности топографические и отчасти музеологические (заглушение всей остальной экспонатуры залы при включении в нее музейных великанов) вынуждает многие музеи отводить для этих неуживчивых гигантов входные, вводные залы, «вестибюли», специально приспособленные для больших объектов. Раз-

ные по площади и оформлению, обычно с «верхним светом» эти крытые музейные дворы («Лифтхофе») встречаются во множестве музеев (например в Берлине Франкфурте).

Однако, совершенно ясно, что из всех возможных, мыслимых решений этого вопроса о «борьбе с гигантами» — их вынесение в особый зал наперекор всем данным систематики — есть наименее удачное.

И в самом деле. Отобрать по залам все, что не укладывается по росту и согнать все это разномастное и разнокостное собрание (слонов, китов и носорогов, динозавров, крокодилов и акул) в одни и те же стены, отвечающие их размерам, не значит ли это возвратиться к созданию былых «кунсткамер» в самом подлинном, прямом и нескрываемом виде?

Но допустим, что как массовому учреждению, данному музею «повезло», что нет в нем ни китов, ни десятисаженных диплодоков, и что в худшем случае всех этих «Левиафанов» удалось отчасти обезвредить, удалив, согнав их в кучу в соответствующий их росту «дворик» (Лифтхоф), где они достойно могут конкурировать между собой в кунсткамерности их понимания со стороны музейных, массовых зрителей.

Является вопрос: по удалении гигантов оставшаяся масса экспонатов обеспечит ли она идейный не кунсткамерный подход у рядового зрителя?

Конечно, нет! Ибо одним лишь «гигантизмом» далеко не ограничены опасности кунсткамерного понимания объектов....

Чтобы не ходить далеко, можно указать, что качество диаметрально противоположное «гигантизму» — «пигмеизм», слишком малые размеры экспонатов могут также оказаться роковыми и в особенности там, где малые размеры сочетаются с другими свойствами, как яркость и своеобразие окраски.

Именно такие изукрашенные миниатюры могут в отношении массового зрителя музея оказаться в роли настоящего «музейного вредителя».

Примерами таких «глушителей идей» для массового посетителя может служить излюбленная для былых зоологических музеев группа птичек, именуемых колибри, с их миниатюрным ростом и цветистым оперением. Факт сочетания маленьких размеров и сверкающих окрасок делает этих прелестных птиц весьма «опасными» для массовых музеев. Стоя у витрины с коллекцией этих сверкающих по оперению «гномиков», каких только суждений не наслушаешься от музейных посетителей! «Словно фонарики!» «И не согрят?» — «Как карликовый фейерверк!» — «А не подкрашены?» — «Как насекомые!» — «И как только их ловят!» «Мяса мало!» «Елочные украшения!»

Но и многие другие, сходные по красоте создания, как например причудливая группа «Райских птиц» способна также причинить не мало огорчений современному музейцу и экскурсоводу. Стоя у витрины райских птиц, этот последний может сколько угодно распинаться, говоря об эволюции орнамента, о Дарвине, о Половом Подборе, о Теории Гормонов.... Изживаясь зрительно-эмоционально в созерцании многоцветистых вееров, султанов, диадем, фонтанов, ожерелий цвета аметистов и топазов, изумрудов и рубинов, массовый музейный зритель, уходя из самого серьезного музея и прослушав, правильнее говоря («прослышав») самую глубокую, продуманную лекцию, обычно забывает музей, и лектора, и лекцию, восторженно шепча: «Какие же хорошенькие птички!»

Таково предательское свойство «великанов» и «пигмеев», как и непомерно разукрашенных объектов в отношении массовых музейных зрителей.

Именно в этом смысле следует сурово осудить манеру некоторых музеев помещать отдельные объекты — чучела, картины и скульптуры в целях «декорирования» зал, площадок или лестниц.

Показательным примером этого декоративного подхода может послужить Входная зала Кенсингтонского Музея в Лондоне.

В этой обширной «Дарвиновский Зале» наряду с прекрасными, хотя и очень специальными коллекциями по сравнительной Остеологии и лишь отрывочным подбором экспонатов по Теории Эволюции, есть вещи, чисто внешним образом использованные для «украшения» лестницы, ведущей ко второму этажу.

Очень характерно, что в целях «декорирования» избраны предметы, прямо противоположные по виду, но тождественные по «зловредности» для массового зрителя. Вдоль по перилам лестницы возвышаются ви-

тринны с группами колибри (знаменитых сборов Гульда), а над Дарвиновой статуей, стоящей на площадке лестницы, свисают головы слонов! Но если помещение колибри еще можно оправдать эстетикой, то в водворении слонов повинна, очевидно, только страсть к дешевой декорации, спортивное стремление к охотничьим трофеям....

Сходная погоня за поверхностным эффектом и тенденция «приткнуть» излишние предметы появляется обычно и в других музеях, то в форме развески чучел птиц голов зверей или рогов оленей, то под видом размещения скульптур по лестницам и закоулкам без малейшей связи и единственно для «красоты» или создания «настроения» у посетителей.

Но вряд ли нужно говорить, что настроение последних будет направляться в сторону как раз обратную желаемой, что созерцание разрозненных декоративных редкостей не способствует серьезному, идейно — углубленному подходу к учреждению и его задачам. Видя, как самой дирекцией Музея бутфорски, или в лучшем случае декоративным образом используются некоторые объекты, рядовой музейный посетитель будет сам невольно спровоцирован на внешнюю декоративную оценку и всех прочих экспонатов.

С полной очевидностью здесь выступает перед нами **относительность** понятия «Кунсткамерности» в области музейной практики. Фактически это понятие касается не столько материала, вещи, сколько формы, метода показа, связи и соотношения со смежными вещами.

В самом деле. Возвратимся к прежнему определению «Кунсткамерности» «Полноценность, показательность предметов при бесценности или отсутствии идеи, их объединяющей» Иначе: хаотическое собрание отдельных ценностей, взаимно неувязанных объединяющей идеей. Или, еще шире и принципиальнее: несоответствие между теоретическим значением и вещным видом данного объекта, разрыв идейного и зрительного восприятия предмета.

Но не трудно видеть, что во всех этих определениях решающим моментом фигурируют понятия условные и относительные, как «идея» «связь» и «ценность».

Совершенно ясно, что эти понятия сугубо субъективны: то, что одному является «идейно связанным», то для другого — хаос, и что ценное для одних — бесценно для других.

Для опытного глаза и ума самый причудливый конгломерат вещей идейно может быть оправдан: изощренный ум и взор внесут объединяющую нить в предметы там, где мало опытные ум и глаз воспримут лишь разрозненные факты, или даже вовсе не заметят их.

Мы подошли к решающему, кардинальному моменту, часто чтобы не сказать обычно опускаемому большинством музейцев, именно к вопросу: в какой мере **некунсткамерное объективно** (т.е. с точки зрения Музея) **субъективно** все же может быть воспринято кунсткамерно музейным зрителем?

С предельной ясностью здесь выступает правило, обычно забываемое большинством музейцев: требование руководствоваться при суждении о ценности экспонатуры **мнением самих музейных потребителей**, учитывать их знания, потребности и силы. Без подобного согласования норм музейной экспозиции и норм ее фактического восприятия музейным зрителем — самые яркие, продуманные планы и тематики рискуют не дойти до усвоения последним.

Нужен полный и решительный отказ от дедуктивно-догматическо-абстрактно-схематического рассуждения и его замена жизненно-живым подходом. Нет ничего легче, как усвоить столь обычную позицию музейцев, их нередкое стремление окатиться следующей репликой: «План экспозиции (и всего чаще нескончаемых „резэкспозиций!“), разработан, полностью одобрен, утвержден и принят к исполнению. Он согласован с данными науки. Место каждого объекта предусмотрено в общей системе знания. Каждый отдельный экспонат тем самым идеологически оправдан. Если же ряд объектов кое-кем воспринимается кунсткамерно, а не научно, то повинны в этом зрители, а не Музей.»

Но, позвольте, хочется сказать такому ригористу-бюрократу: для чего вы строите Музеи? Для формального перевода системы на музейные объекты или для живого действенного приобщения к **системе** знания широких масс?

И далее, второй вопрос: кому, какому зрителю предназначается Музей? Специалисту данной области и знатоку вещей, могущему усвоить данный материал в любом размере и в любом порядке, или массовому

посетителю, пришедшему в надежде получить лишь самые **необходимые** познания в **неутомительной** понятной форме и в **кратчайший** срок?

Итак, Кому? и Для чего? Эти вопросы музеологически решают и два первых основных вопроса: Что? и Как?

И в самом деле. Можно без боязни парадокса утверждать, что при наличии достаточных музейных материалов трудность и ответственность их экспозиции стоит в обратном отношении к научной подготовленности потребителя Музея.

Всего легче строить экспозицию для академика-ученого, труднее для людей, лишь приступающих к науке и всего труднее — для широкой массы рядовых музейных посетителей.

В музейном деле повторяются — при том в еще усиленном размере те же трудности, что при писании научной книги.

Всего проще изложить научную проблему для ученого трактата, хлопотливее, труднее — для учебника, верх трудности — научно изложить предмет для популярной книги. И понятно, почему.

Имея дело со специалистом в данной области, Вы, излагая тот или иной предмет под сводами Музея или на страницах книги, предполагаете у «потребителя» готовые познания и интерес. Ни «завербовывать», ни поощрять или поддерживать его внимание — не приходится. О «завлекательности» формы претворения материала можно не заботиться. Умелый ум и зоркий глаз ученого найдет все ему нужное и ценное в любой оправе, привнесет значение и смысл в самые разрозненные факты. Для ученого — специалиста трудности «Кунсткамер» не существенны и самые Кунсткамеры не существуют: любой объект он вырвет из любого окружения, идейно вправит в должное теоретическое русло. Самый хаотический материал он вправит в нужную систему, мысленно всегда стоящую перед его глазами. В этом смысле говоря о «Ноевом Ковчеге» при повторных посещениях Трингского Музея автором, мы преднамеренно перенеслись в положение рядового посетителя Музея — не зоолога. Для пишущего эти строки, как и для любого сколько-нибудь сведущего зоолога — «Кунсткамеры» фактически не замечались. Видимое **вне** системы мысленно автоматически вправлялось в должную систему.

И однако, самая возможность этого психического корректива целиком зависит от объема знаний в данной области и с переходом в область, менее знакомую растут опасности кунсткамерного восприятия и для ученого.

Так, пишущему эти строки явственно припоминается, как при повторном посещении Британского Музея, при обзоре менее известных зал с более чуждыми объектами, по мере потускнения «Системы» привносимой зрителем в экспонатуру — содержание последней становилось все бессвязнее и безидейнее. И, наконец, как в Ботаническом Отделе, менее знакомом автору, в полном объеме выявился элемент «кунсткамерности» при рассматривании поперечного разреза через основание ствола Секвойи из далекой Калифорнии.

Нам скажут: ну, и что же? Двухтысячелетняя Секвойя, как образчик долгоденствия растений тоже поучительна, а данные об исторических событиях, начертанные на «годовых кольцах» поперечного ее сечения тоже интересны! Да, конечно, всякое знание «на потребу» и разрез Секвойи поучительнее, чем разрез полена, и ботанику полено больше говорит, чем древоколу, и «Ученье — свет, а неученье — Тьма» и для любителей банальностей — ответы будут соответственно банальны!

Но ведь не об этом идет речь! Не о защите знания против незнания, а о наглядных выявлениях принципов максимальной эффективности музейной экспозиции и о приемах приобщения массовых музейных зрителей к определенным **нормативным** знаниям. Не познания «вообще» хотя бы и «почетные», и поучительные и бесполезные, но знания **идейно связанные** в некую систему, подлежащие усвоению за определенный срок и для определенных кадров — массовых музейных зрителей.

И в самом деле. Для обычного и рядового массового зрителя разрез через саженную в диаметре Секвойю есть **кунсткамерный** объект, занятный, «поучительный» при рассмотрении его, как поучительна при рассмотрении порознь любая вещь в любом торговом Антиквариате. Даже более того. Нет того свойства, того качества, которое в известных случаях, при неумелости «показа» не грозило бы придать объектам элемент «кунсткамерного интереса», и поскольку скрытые враги опаснее чем явные, борьба с психологической кунсткамерностью, затруднительнее, чем борьба с кунсткамерной вещью. От «архаики» вещей, логиче-

ски идейно неоправданных, давно уж отказались и в теории, и — в меньшей степени — на практике. На очереди устранение «архаического восприятия», неизбежно создаваемого созерцанием вещей, увязанных логически, но без учета психологии музейных зрителей.

Формулятивно выражаясь, можно все изложенное выше о «кунсткамерности» экспозиции, свести к трем следующим положениям:

А. Понятие «Кунсткамерности» до сих пор обычно прилагавшееся к архаичным по составу или по монтажу, неувязанным идейно, экспонатам, следует распространить и на музейные объекты, планово, системно размещенные, но в силу тех или иных причин воспринимаемых широкой массой посетителей **вне** связи с остальной экспонатурой и без должного идейного обоснования.

В. В обоих случаях, как при кунсткамерности «объективной» и **логической**, так и в кунсткамерности «субъективной» и **психологической**, плохой эффект музейной экспозиции один и тот же: идеологическая неадекватность объектов в отношении массовых музейных зрителей воспринимающих объекты, как диковинные редкости, как вещи, а не как овестьствованные идеи и скристаллизованные аргументы.

С. Наряду с давно осознанной необходимостью изгнания кунсткамерных объектов из экспонатуры современного Музея, следует признать очередной задачей требование борьбы с кунсткамерностью **субъективной**, скрыто пребывающей во множестве музеев, часто даже неподозреваемой ими.

Итог, к которому нас привело предшествующее рассуждение — анализ способов или приемов превращения «Кунсткамеры» в «Музей» через внесение в нее «Системы» оказался малорадостным и не внушающим большого оптимизма.

В самом деле. Независимо от качества или количества объектов, подлежащих «систематизации» — одно внесение «Системы» не способно обеспечить устранение «кунсткамерного» элемента в понимании его широкой массой рядового зрителя.

И тысячи, миллионы посетителей «систематических музеев» и у нас, и за границей, ныне, как и полстолетие тому назад воспринимают подаваемые им «в системе» образы не как взаимно связанные звенья или аргументы мыслей или рассуждений, но как «вещи», выхваченные вне всякой связи и влекущие к себе лишь необычностью размеров, формы и цвета.

И, однако, этим сохранением «кунсткамерного элемента» не исчерпывается логическая слабость экспозиции систематических музеев. Основное, роковое их несовершенство заключается в полнейшей неадекватности самого принципа «Систематизации предметов по Естественной Классификации», как метода музейной экспозиции, по крайней мере в отношении Живой Природы.

Возвращаясь к сказанному ранее о двух различных способах музейной систематики биологических объектов:

А. Систематизации самих объектов на основе относительного их сходства и несходства (Классификация вещей).

В. Систематизации по тем проблемам, пояснить которые объекты призваны (Классификация проблем).

Начнем с анализа системы первого порядка и посмотрим, в какой мере удастся помощью этой «классификации вещей» понизить или устранить момент кунсткамерного восприятия для посетителей музеев массового типа.

Для придачи нашим рассуждениям возможно более конкретной формы, обратимся, как и в предыдущем случае, к конкретному примеру, выбирая за исходный пункт последующего анализа один реальный случай из почти полувековой музейной практики и личной жизни пишущего эти строки.

Мысленно перенесемся в дореволюционную Москву. Обширный особняк с фасадом по Новинскому бульвару. В глубине двора — налево возвышается особая кирпичная пристройка в виде трехэтажной башни, мало гармонирующей с домом. Столь же необычно содержание башни.

Перед Вами — ряд витрин, зеркальных с металлической оправой, сплошь заполненных коллекциями всевозможных птиц; тут же шкафы с коллекциями насекомых и разрозненные чучела зверей и птиц под кол-

паками; рядом — несколько скелетов (вымершего дронта и домашней кошки). Спиртовые препараты рыб, цветистые узоры-вензеля из перьев птиц и крыльев бабочек, рога гигантского оленя-лося, тут же разместились на полу, а несколько поодаль — редкие фолианты книг, и ряд физических приборов разных назначений.

Глядя на этот причудливый конгломерат скелетов, насекомых, банок, птиц, зверей и аппаратов — Вы невольно чувствуете себя перенесенными в хоромы первых антикваров-энциклопедистов позапрошлого столетия, известных дилетантов-собирателей типа Ганса Слоана или Боэрхава, рвению которых мы обязаны и выявлением гения Линнея и созданием Британского Музея...

Перед Вами бывшая когда то частная коллекция известного в ту пору и в спортивном мире, страстного любителя животных А.С. **Хомякова**, родственника знаменитого славянофила.

Национализированное Советской Властью это ценное, но хаотическое собрание, распоряжением **Наркомпроса**, было передано **Дарвиновскому Музею**.

Предстояла срочная двоякая задача: спешно вывезти коллекции из дома Хомякова, занятого лазаретом (дело было в 1919 г. в условиях гражданских войн...) — что труднее: превратить кунсткамеру в Музей.

Сравнительно легко (сравнительно, ибо за хрупкостью коллекций и за неимением транспорта, коллекции пришлось переносить самим сотрудникам Музея на руках...) решалась первая задача. Менее легко вторая.

Начинать пришлось с изъятия всего не относящегося к Биологии.

Не говоря уже об аппаратах и приборах, переданных по прямому назначению, изъято было и все прочее, заведомо неподдававшееся усвоению: шевелюра перуанской головы и вензеля из перьев и стенные медальоны с птичками и бабочками..

Равным образом пришлось на время отказаться и от единичных представителей Млекопитающих: Черного зайца, пары Сумчатых и Руконожки: было ясно, что каким бы образом не размещать эти создания, исход работы был бы тот же, что у четырех участников «Крыловского Квартета».

Временно пришлось оставить также спиртовые скелетные объекты и всецело ограничиться самой обширной частью Хомяковского собрания группой птиц.

Но даже суженная до пределов одного лишь класса птиц задача предстояла не из легких. Каким образом осмыслить для широкой массы посетителей Музея это разномастное и многоформенное сборище различных птиц, больших и малых, пестрых и невзрачных?

Группировка по объектам, по естественным научным группам представлялась мало рациональной и не только потому, что Дарвиновский Музей не есть Музей систематический. Имелось для отвода Систематики мотивы более принципиального характера.

Так, всего прежде крайняя неравномерность вещного состава Хомяковского собрания: сотни сверкающих колибри, многие десятки райских птиц, туканов, попугаев и других аборигенов тропиков, соперничавших красотой нарядов вперемешку с сотнями других невзрачных, но причудливых по внешности созданий: страусов, альбатросов и пингвинов, наконец десятки форм, по виду и для незоолога ничем не выдающихся — ни по размерам, ни по форме, ни по цвету.

Предположим, что все это разнородное собрание мы разобьем на группы, разместим, рассортируем эти сотни «видов» по «родам», семействам и отрядам... Яркие причудливые формы все равно будут по-прежнему и преимущественно привлекать внимание массового зрителя.

В итоге — прежняя кунсткамера, лишь внешнем образом завуалированная введением «Системы», но на деле настоящая кунсткамера по роду восприятия предметов массовым музейным зрителем. Этот последний, как и до введения «Системы», будет обязательно выхватывать лишь наиболее «экстравагантное», бросающееся в глаза в ущерб менее ярким, менее зазывательным объектам, не считаясь с основной руководящей мыслью о «Естественном родстве», о «родственных соотношениях» отдельных групп. Да и понятно, почему.

Эта идея о реальном, истинном родстве живых существ, отображаемом в системе, в их классификации, касается всех выставленных экспонатов и при этом в равной мере и красивых, и причудливых, и безобраз-

ных, и ничем незамечательных. Практически замена «Хаоса» — «Системой» не влияет на оценку каждого отдельного объекта или каждой группы экспонатов. И нашедший свое место или положение в «Системе» воробей не стал более ценным и значительным во мнении массового посетителя Музея, чем до помещения воробья в «Систему». А тот факт, что изумительный по очертаниям хвоста, напоминающего форму лиры, австралийский Лирохвост причислен к воробьиным птицам не повысит музеологического ранга воробья; систематически наш Лирохвост несколько не ценнее воробья, а «птица-муха» не ценнее мухи.

А на деле все они, и воробей, и лирохвост, и муха, и колибри **генетически** для зоолога совсем неинтересны. Поразившее когда-то орнитологов открытие, что бирюзовые, лазурные, сверкающие дети Солнца — Сивораки родственны невзрачным и угрюмым обитателям ночного мрака — Совам, не захватит массового зрителя. И то, что птицы райские сродни воронам, а колибри — («птицы-мухи») родственны стрижам, не отвратит восторга зрителя от первых и не привлечет его внимание ко вторым.

Это — во-первых: взятая как таковая Систематика (даже эволюционная) как выражение кровного родства живых существ — бессильна выправить для рядового зрителя «кунсткамерный» подход к оценке «завывательных» по виду экспонатов. Самое научное и стройное расположение последних не способно нейтрализовать их внешнюю «сенсационность» и переключить поверхностное удивление на более глубокую идейную оценку соответствующих объектов.

Во-вторых: какую бы «Систему» мы не положили бы в основу экспозиции живых существ для массового посетителя она останется чистойшей **догмой**, недоступной доводам и доказательствам.

Со всею резкостью здесь выступает разница между музеями художественными и научными.

Картины Пикассо или Матисса вряд ли кто-нибудь смешает с таковыми Сурикова или Репина; орудия и утварь бронзового века — с таковыми наших дней. И даже для людей, совсем далеких от искусства можно — и не без успеха — объяснить соотношения главнейших школ и направлений живописи, апеллируя к здравому смыслу слушателей, их элементарнейшей способности к суждению и восприятию. Вы можете не преуспеть в оценке или пропаганде данного художника и направления, но уяснить различие между «кубизмом» и натурализмом не представит затруднения. Попробуйте в собрании картин Маковского вкрасить лишь одного Матисса — эта злая шутка, как жестокий диссонанс воспримется любой аудиторией.

Совсем иное в области Естествознания. Целые классы и порою Типы можно размещать в любом порядке без протестов аудитории. И равным образом в пределах класса можно большинство отрядов размещать самым различным образом, не говоря уже о более subtilных, дробных категориях, которые Вы можете группировать в любом порядке без опасности и риска встретить возражения и протесты.

Ни проверить, ни поправить ту или иную группировку рядовой музейный зритель не способен. Принимая догматически, на веру ту или иную группировку, массовый музейный зритель совершенно равнодушен к плану и порядку размещения зоологических объектов. Начинать ли созерцание последних с **птиц**, или с **млекопитающих** — для массового посетителя Музея это совершенно безразлично, а среди млекопитающих — начать ли с Хищных или Травоядных — тоже не является «вопросом»!

И, конечно, только этим крайним безразличием возможно объяснить ту легкость, с каковою большинство зоологических музеев группируют, или перегруппировывают свои коллекции. Фактически эта работа их лежит вне критики, вне поля зрения общественности.

Да и в самом деле. Многократные «реэкспозиции» в картинной галерее Третьяковых страстно обсуждались на собраниях художников и в общей прессе.

Сходные же перемены экспозиции в Зоологическом Музее Академии Наук и в Университете — оставались достоянием одних зоологов.

Легко понять причины этого различия. Конечно, до известной степени причины эти кроются в большей доступности искусства для широких масс, доступности для понимания и оценки. И не даром основные школы или направления живописи, как Натурализм, Реализм, Формализм, Символизм широко известны за пределами художников. Фундаментальные в Орнитологии понятия Шизогнатизм, Эгитогнатизм, Дромэогнатизм и Десмогнатизм знают только орнитологи. Понятно, почему. От способа подхода и от формы претворения в искусстве окружающей природы и природы человека в высшей степени зависит если и не направление, то оформление культуры человечества. От познания различных типов «Небно-челюстного ап-

парата», легшего в основу замечательной классификации самой обширной группы позвоночных (птиц) — культура человечества осталась незатронутой. Открытие «Окапи» Джонсоном в экваториальной Африке или открытие нашего «Барханного кота» профессором Огневым было и осталось достоянием зоологов, и это не смотря на то, что и Окапи — это живое ископаемое, и Барханного Кота гораздо легче «Объяснить» со стороны научной их значимости, чем живописное изображение всех кошек и коров фламандской школы.

В чем же дело? Почему при всей условности действительного понимания искусства массовым музейным зрителем этот последний все же актуальнее, живее реагирует на образцы искусства или техники, чем на объекты, взятые из области науки?

Музеологически ответ не представляет трудностей.

Объекты живописи, вообще искусства или техники невольно и автоматически воспринимаются как отзвуки, отображения этапов человеческой культуры, т.е. **в историческом аспекте**, обеспечивающем идейно-связанное восприятие.

Наоборот: Естественно-научные предметы массовым музейным зрителем воспринимаются, как **единичные** объекты, историческая связь которых недоступна пониманию для небиеолога и спорна для самих натуралистов.

И действительно, рассматривая экспонаты каменных орудий, первобытной утвари и вообще любых продуктов человеческой культуры, каждый человек (если он только не ребенок по развитию и возрасту) воспринимает эти вещи в **историческом** аспекте и тем самым внутренне объединяет их. Действительная временная связь всех вообще созданий человеческого творчества воспринимается как абсолютная истина, поскольку каждый человек сам чувствует себя побегом «генеалогического древа», человечества, поскольку за каждым из нас — по образному выражению Герцена — «как за прибрежной волной, чувствуется напор целого океана — всемирной истории».

И даже более того. Эта преемственность тем ярче и бесспорнее, чем более отдалены эпохи, породившие предметы.

Если Вы не археолог, не знаток Палеолита, не искусствовед-историк, Вы смешаете кремневые орудия эпохи Шелльской и Ашелльской, палицы или пищали разных «марок» и орнаменты разных стилей... И, однако, первобытную пищаль никто не будет выводить из пулемета, примитивную ладью из миноносца, архаический узор — из модернистского орнамента. Главнейшие этапы эволюции предметов техники или искусства столь же очевидны, как и факт их постепенного развития. Между преемственностью внешней и преемственностью исторической разрыва нет. Обе преемственности совпадают, и формальная и временная.

Но таким ли образом воспринимаются структуры, формы органического мира? Глядя на причудливые органы-орудия животных: бивни, зубы, костяные и роговые пилы, палицы, мечи и копыта, мы, располагая их по степени их эффективности, не чувствуем природной их генеалогии. В отличие от человеческой продукции, произведения природы не определяют сами по себе «Истории». При созерцании этих «животных органов» и их носителей, мы затрудняемся по первому же взгляду размещать их в некоем определенном плане и порядке исторического становления. Выводить ли винтовидные рога у Антилоп из саблевидных, а последние из шиловидных?

Происходят ли Млекопитающие из Рептилий или Земноводных, а последние из «Двойнодышащих» или «Ганоидов»? — все эти, как и сотни им подобных генеалогических вопросов — суть проблемы, возникающие лишь в умах ученых. На решение этих вопросов, более того, на постановку их, были затрачены века, труды и жертвы тысяч жизней и умов. И думать, что усвоить «охватить проблему» «генезиса органического мира» можно с первого же взгляда — значило бы отрицать и этот труд веков, и эти вековые жертвы.

Из двух различных методов музейной систематизации предметов

- a. Систематизации вещей и
- b. Систематизации проблем

мы разбирали первый метод группировки, выразившийся в обычном размещении объектов в их естественной классификации по степени их сходства и различия.

В этой естественной «Системе организмов», как известно принято усматривать отображение их родственных соотношений и в известной степени — ход исторического прошлого и дифференцировки эволюции живых существ.

Дискуссионная и сложная эта проблема превращения «Естественной Классификации» в «Систему Эволюционного Развития» является особо трудной при попытке разрешить эту задачу помощью музейных экспонатов и в шкафах музея.

Эти трудности, как мы старались показать, четвероякие:

- А. Затруднительность рядового зрителя заставить отвлечься от «Кунсткамерных» моментов восприятия, неустранимых и при «систематическом» расположении объектов.
- В. Невозможность помощью шкафа и полок выразить наглядно временные исторические связи и соотношения живых существ.
- С. Неисторичность органических структур и самих организмов в представлении рядового зрителя в отличие от всех продуктов человеческого творчества, воспринимаемого в историческом аспекте.
- Д. Догматичность вытекающих отсюда выводов и рассуждений за полнейшей невозможностью для массового посетителя проверить и обосновать реально филетические выводы и построения.

Переходим к рассмотрению второго метода: классификации не экспонатов, **а проблем**, отображаемых при помощи последних.

Из неограниченного общего числа возможных группировок «по проблемам» (соответственно числу последних) ограничимся разбором, как наиболее известных.

- А. Проблема «Родословных древ»
- В. Проблема «Зоогеографии»
- С. Проблема «Экологии»

А. Метод «Родословных Древ».

Допустим, что действительная родословная животных нам известна и на очереди — внешнее ее отображение под сводами музея. Это музеологическое претворение зоологических генеалогий («филетических Древ») представляет исключительные трудности. Не сознавать их могут только не-музейцы, не филогенетики.

И в самом деле. Рассуждая схематически-формально, нет ничего легче, как перенести любое «филетическое древо» со страниц учебника на полки или стены шкафа: стоит только заменить рисунки-книги — экспонатами, а подписи этикетажом и... готово «Филетическое древо», а на деле — ряд картинок, банок, чучел и моделей, размещенных в плоскостном порядке и взаимно связанных системой разветвленных линий.

Перед нами характерный образец формально-схематического дилетантского решения вопроса.

И действительно, начать с того, что оценить, усвоить эту «Родословную» способны лишь зоологи-специалисты, как единственно могущие внести необходимые «поправки» в эти схематически построенные «родословные».

Поправка I: — Замена — в мыслях — отношений плоскостных, двумерных — отношениями трехмерными. Как в натуральном дереве ветвления происходят в **трех** различных направлениях (вверх, вбок и в глубину), так и на принимаемом условно «Филетическом Древе» организмов расхождение «родословных веток» мыслимо лишь **стереометрично**. Это положение, как известно было, в совершенстве выяснено полстолетие тому назад крупнейшим из филогенетиков — Фюрбрингером, а музеологически использовано величайшим Орнитологом Р. Шарпом. Конструирование «родословных» плоскостных в виде спрессованных, гербарных «древ» — есть упрощенчество, граничащее с искажением.

Поправка II: «Необходимость выправления относительных размеров организмов, представляемых на „родословных древах“.»

При заведомой и совершенной невозможности изобразить животных в истинном или хотя бы относительном масштабе, при необходимости снижать размеры у одних животных (у слона!) и повышать размеры у других (Амебы или мухи!) — усвоение филетических таблиц предполагает производство потребителем обратной операции в уме: увеличение слона и уменьшение Мухи. Без труда осуществимые по отношению к животным, хорошо известным, эта умственная операция конечно, не под силу рядовому зрителю по отношению к созданиям, менее знакомым и особенно животным ископаемым.

Поправка III: Необходимость абстрагирования в уме всех видовых и родовых отличий организмов, представляемых на «родословных деревьях» именно поскольку эти родословные практически касаются лишь признаков «надвидового» и «надродового» ранга.

Так, показывая родословную **отрядов** птиц, мы можем говорить о «Воробьиных», «Хищных», «Чайках», «Куликах» лишь **вообще**, а не о «воробье домашнем», «черном коршуне», о «Чайке сизой» или «кулике бекасе», ибо **видовые** и отчасти **родовые** признаки реально не захвачены такими схематическими родословными.

Поправка IV: Необходимость при суждении о генетических соотношениях организма опирается на анатомические признаки. Так например, при построении Генеалогии Отрядов Птиц, основанной по преимуществу на изучении внутренних структур (так всего прежде небно-челюстного аппарата) — истинный анатомический критерий «филетического» построения недоступен — ибо попросту невидим рядовому зрителю, а видимые им различия — филетически бесценны.

Все равно, как если бы археолог, демонстрируя историю оружия на образцах мечей, Вам заявил, что «видимые Вами рукоятки и ножны **не** говорят о времени изготовления оружия, об этом может говорить только строение клинков, которое нельзя Вам показать, ибо клинки запрятаны в..... ножны.» Легко понять, что созданное на таких началах «филетическое древо», поясняющее эволюцию мечей не будет слишком вразумительным.

Поправка V: Необходимость мысленно конкретизировать абстрактные названия или части ископаемых останков, помещенных в «узлах» ветвлений филетического древа. Так, имея дело с ископаемым «Археоптериксом» поместив его (ошибочно!) в развилке родословной птиц, Вы предлагаете самому зрителю дополнить мысленно окаменелый остов кожей, чешуей и перьями, т.е. решить задачу, над которой более полвека бьются величайшие ученые. И так как всякая такая реконструкция немислима без привнесения индивидуальных черт, работа, возлагаемая на музейных зрителей, граничит с невозможностью конкретизировать останки вымершего предка **без** внесения в него реальных специфических черт, которые бы затруднили выведение из него, этого вымершего предка, нынешних потомков, **специфических** в своем облике.

В известной мере эти трудности смягчаются введением скульптуры, более свободной от чрезмерной индивидуализации, присущей живописи и рисунку. Та же самая задача — устранение специфического в суммарном образе — отчасти может быть достигнута заменой красочных рисунков — силуэтными изображениями, передающими лишь общее, типичное в конкретном облике создания, не входя в детали видовых и персональных свойств.

И все же это замещение силуэтами или скульптурой обликов живых существ не устранит желания зрителей поставить мысленно на место однотонных силуэтных «суррогатов» — красочные и телесные создания живой природы. В этой скрытой внутренней борьбе различных двух психологических тенденций (индивидуализации одних и абстрагирования других черт у того же самого объекта) коренится главная причина малой показательности для музейных зрителей всех «филетических» музейных экспозиций.

Все указанные выше трудности усугубляются в тех случаях, когда, как то обычно практикуется, на той же «Родословной» помещаются и препараты современных форм, и зарисовки их, и реконструкции, модели, слепки целого животного, или частей скелетов ископаемых организмов.

Посетителям музея предлагается дополнить мысленно — обрывки ископаемых костей до целого животного, свести до натурального размера и пигмеев, и гигантов, обобщить чрезмерно индивидуальное, конкретизировать чрезмерно общее, отвлечься от подставок, банок и других подробностей монтажа, т.е. мысленно реализовать задачу вообще неразрешимую.

Насколько эта операция сложна и непосильна говорит тот факт, что большинство музейцев, водворяя в своих залах «Филетические древа», даже не догадываются о сложности этой психологической работы, воз-

лагаемой на зрителей и без которой эти филетические «родословные» на деле сводятся к генеалогии рисунков, чучел, склянок, слепков³ и костей, а не животных, ими отражаемых.

Вряд ли нужно говорить, что если вообще включение живых животных в экспозицию Музея есть грубейшая ошибка, объяснимая только незнанием азбуки музейной практики, то помещение живых животных как **реалистичнейших** объектов в самую **абстрактную** экспонатуру («Филетическое Древо») — говорит о полном абсолютнейшем пренебрежении основ эстетики и логики, и пропедевтики.

Таковы практические и принципиальные помехи в деле применения «Филетического» метода под сводами Музея. Эта крайняя неэффективность «родословных древ», нередко помещаемых на стенах учебных Кабинетов или Выставок — Музеев, явствует хотя бы из того, что ни один из авторов этих «музейных родословных древ» не смог бы набросать на память даже самых основных ветвлений своих «древ», так лицемерно предлагаемых для усвоения массовому зрителю... Этот последний вынужден пассивно созерцать «стенную роспись родословных древ» и принимать слепо на веру то или иное родословное ветвление, вопреки громаднейшему расхождению самих ученых по вопросу о былой генеалогии живых существ.

Для каждого знакомого с литературой данного вопроса и самостоятельно работавшего в данной области давно известно, что из всех разделов Биологии теория и техника «постройки Родословных Древ» — является быть может самой спорной и наименее устойчивой. И мы едва ли ошибемся, говоря, что ныне, как и тридцать лет тому назад, всецело сохранило силу сказанной автором по поводу реальной ценности работ филогенетиков в Орнитологии, т.е. науке максимально изолированной в технике построения «Родословных Древ»⁴.

Но даже независимо от экспозиционной неадекватности филетического метода, использование его под сводами Музея не является решением вопроса, потому что этими методами возможно охватить лишь очень небольшую часть экспонатуры, лишь с побочной целью показать **принципы** филетического построения и главнейшие из выводов.

Перевести **всецело всю** экспонатуру данного Музея на «генеалогическое древо» было бы настолько же нелепо в отношении теоретическом, насколько нереально в отношении практическом.

Вот почему, мы ограничимся изложенным доселе по вопросу об использовании филетического метода и перейдем к разбору следующего приема — именно Географического, к размещению экспонатов по различным странам, по происхождению, точнее месту современного их обитания (или «бытования»).

Б. Метод географический.

Не в пример Этнографическим Музеям, выставляющим обычно материал «по странам» — группировка эта мало применима для зоологических музеев. Показательным примером, именно такой географо-систематической экспонатуры мог бы послужить Музей в Бреславле, часть коллекции которого размещена по зоогеографическим районам, или областям: — Животные Неарктики и Палеарктики, Восточной, Эфиопской, Австралийской и Неотропической посвящены особые витрины.

И однако, сгруппированные по отдельным странам соответствующие чучела животных поясняют, разумеется, не Зоогеографию, а лишь Географическую Зоологию, показывая не историю отдельных фаун, а лишь элементарный факт, что в разных странах обитают разные животные.

Едва ли нужно говорить, что экспозиционно эта группировка не имеет преимуществ перед общепринятой — систематической, лишь осложняя восприятие объектов, разрывая содержание естественно-научных групп за счет различий местообитания. Не трудно видеть, что внесение географического элемента ни в меньшей мере не меняет также сказанного выше о «кунсткамерности восприятия отдельных редкостей»:

³ Мы не говорим уже об ультра-дилетантском — чтобы не сказать комическом приеме некоторых учебных-Кабинетов-Выставок — вводить..... живых животных в роли экспонатов «Родословных Древ».

Рассаженные по садкам и клеткам, прикрепленным в соответствующих местах стены, с начерченным на ней рисунком «родословного Древа» эти мелкие зверьки и птицы (белки, галки, крысы), долженствующие пояснять вершинные побеги «древа жизни», при подходе зрителя к стене, внезапно освещаются электролампами и вспугнутые светом мельтешатся по своим клетушкам, привнося, по мнению строителей такого балагана, элемент «движения» и «диалектики» в безжизненную схему «филетического древа».

⁴ А.Ф.Котс. — Эгитогнатизм, его развитие и таксономическое значение. (К вопросу о методологических основах современных классификаций) Издание Моск. Об-ва Испытателей Природы 1911 г. стр. 246.

ведь тот же Лирохвост для зоолога не станет более осмысленным от пояснения, что «родина его — Австралия!», и облик этой птицы не утратит своего «сенсационного» характера от помещения ее среди других птиц, собранных не со всего земного шара, но единственно лишь из Австралии.

И равным образом, то обстоятельство, что отливающие бирюзой, лазурью и ультрамарином Сиворакши водятся лишь в Старом Свете, а сверкающие в арлекиновых нарядах носачи — Туканы — только в Новом Свете, не повысит их музейской ценности во мнении массового рядового зрителя. Этот последний не откажется узнать, что тигры водятся не только в Индии, но и в снегах Сибири, но где именно была их первоначальная родина, является ли этот хищник уроженцем Юга, или же аборигеном Севера — вопросы эти вряд ли станут перед зоологом, и если даже встанут, то разрешение их не **слишком** вдохновит его. Необходимо помнить, что, являясь увлекательнейшей из наук по широте проблем и методов решения, современная Зоогеография мало благодарна для широкой популяризации под сводами музеев, превращаясь в них то в пояснение конкретных, но элементарных тезисов, то в недоступные для вещного показа историко-геологические обобщения. К тому же, опираясь о свидетельства других наук (так всего прежде на Географию и Зоологию), являясь в положении их синтеза или надстройки Зоогеография предполагает значение последних, в свою очередь являясь предпосылкой для научных обобщений еще более высокого порядка — Эволюционного учения.

Мы видим таким образом, что внесение географического элемента не повысит ценности экспонатуры.

Общая система всех животных обитателей земного шара, разбиваясь на системы меньшего объема, по числу известных фаун, конечно, еще менее поддается историческому объяснению, ибо каждая из этих фаун хоть и развивалась **исторически**, но **филетически** еще труднее для анализа, чем совокупность фаун всего земного шара. Совершенно также, расселившиеся по всему земному шару родичи одной семьи, при изучении их в целом, лучше отражают свою родственную связь, чем единичные ее сочлены, эмигрировавшие в одну страну и изучаемые только там.

Эта взаимная иррациональность связи филетической и фаунистической делает то, что при замене первого принципа на показываемый материал, утрачивая историчность и не являясь фаунистически, теряет всякое идейное обоснование, превращаясь в голый перечень, или набор экспонатов.

Перечисленные трудности в широкой мере объясняют то, что в чистом виде группировка по отдельным странам редко практикуется в зоологических музеях в полное отличие от содержания этнографических музеев, всего чаще группируемых именно в географическом порядке.

В. Метод Экологический.

Гораздо чаще элемент географический пытаются объединить с другим: «экологическим», показывая чучела зверей и птиц на фоне их природного ландшафта, в форме соответствующих групп с ландшафтным фоном или целых панорам, искусственно воссоздающих сцены и явления животной жизни.

Именно в таких ландшафтно-панорамных оформлениях зоологических объектов многие музеи видят верное спасительное средство, гарантирующее «доходчивость» до массового зрителя.

И несомненно, что поскольку все подобные ландшафтные инсценировки вносят в восприятия зрителей **эмоциональное** начало, преимущество их перед строгим и сухим «академическим» показом одиноких чучел на стандартных постаментах, кажется бесспорным. Этим преимуществом своим «ландшафтный» метод экспозиции обязан своим давним применением, как на западе, так и у нас и в частности в Зоологическом Музее Академии Наук, в ее великолепных группах, с замечательным искусством созданных уже полстолетие тому назад.

И все же, вопреки этим достоинствам, усматривать в «ландшафтно-групповом» приеме полное решение проблемы экспозиции биологических объектов, можно только при большой нетребовательности Музея к зрителю и к самому себе.

И в самом деле. Стоит лишь спросить себя. Что достигается показыванием зверя или птицы не на фоне шкафа и на однотипных постаментах, а в стеклянных ящиках с ландшафтным фоном с имитацией естественной, природной обстановки?

Достигаются, вернее говоря, в виду имеются две цели:

Оживление зрительного восприятия и увязка облика животного с типичной для него природной обстановкой. Обе эти цели достигаются только весьма условно.

Можно согласиться, что десяток чучел на стандартных постаментах менее способен привлечь внимание массового зрителя, чем те же десять чучел в панорамном оформлении. И, однако, эта выгода ландшафтного приема будет прогрессивно понижаться при возрастании числа объектов и последующие десять и тем более **сто** десять застекленных ящиков уже не произведут желанного эффекта.

Бесконечные ряды стеклянных ящиков не меньше, а быть может еще более притупят глаз, чем однотонные, но более доступные для внешнего охвата чучела зверей и птиц на одинаковых стандартных постаментах и на ровном фоне полок и шкафов. Для поддержания и оживления внимания зрителей потребовались бы все новые «ландшафтные эффекты» и все более обширные и красочные панорамы, угрожающие за эффектно-показательностью затемнить его идейные мотивы.

Каковы эти идейные мотивы? Переходим ко второй задаче — обстановочно-ландшафтному показу, о котором говорилось выше: пояснению взаимной связи организма и среды.

Нет ни малейшего сомнения, что для ряда случаев и для ближайших целей разбираемый метод может оправдать себя. Так всего прежде при попытках иллюстрировать явление покровительственной окраски: чучело зайца-беляка на имитированном снежном фоне и землистый цвет того же зайца в обстановке летнего ландшафта, убедительнее говорит о защитной окраске, чем показывание этих чучел на стандартных постаментах и на фоне стенок шкафа. Когда речь идет об очевидной и конкретной связи организма и среды, показ этой среды диктуется элементарной логикой. При двух слагаемых явления — показ обоих рациональнее, чем одного. И заяц без снега, или снег без зайца меньше говорят, чем заяц со снегом и оспаривать трюизмы не приходится.

Однако, не говоря уже о мыслимости и других приемах пояснения того же самого учения о «защитной окраске» хорошо известно, что явлением этим не исчерпывается проблема связи организма и среды под сводами музея. Да к тому же случаи, подобные указанному относительно не часты, и известны тысячи других примеров, не дающих никакой опоры этому учению: существуют тысячи животных, связь которых со средой не раскрывается так убедительно и просто.

Утверждать обратное и думать, что любое существо возможно также хорошо связать с типичным для него ландшафтом, а последний также показательно и просто инсценировать в музее могут только зоологи и немусейцы. Поясним примером. Показать вальдшнепа на земле среди засохших листьев, или Козодоя на сухом суку и цаплю-выпь запрятанную в камышах — технически нетрудно и идейно вразумительно. Но попытайтесь также убедительно наглядно показать «полезность» белоснежного наряда белой цапли в камышах, черного тетерева на снегу, красного ибиса на фоне синевы лагуны и тысячи других окрасок, над значением которых бьются тысячи ученых целые столетия. И то же в отношении структуры. Длинноноготь куликов нетрудно увязать с их близостью к воде, как и кратконоготь уток; там — приспособление для бродя, здесь — «живого поплавка»: и все же эта связь с водою ни в малейшей степени не объясняет нам бесчисленность отличий в оперении, складе, форме клюва и других особенностей, свойственных десяткам разных видов куликов и уток.

Вполне доступны для ландшафтного показа в целях демонстрации хотя бы лишь ближайшей связи организма и среды — только немногие примеры и громаднейшее большинство ландшафтных групп, красующихся по музеям, сводятся к простой «декоративности» и пародированию самим искусством инсценирования отдельных уголков природы, имитации реальной почвы и растительного мира. Средство, техника, искусство поглощают, затемняют, оттесняют мысль, идею, содержание. Отсюда легкость, с каковою «панорамный метод» экспозиции обычно скатывается до голого культурничества, безответственной подачи асертивных, безыдейных знаний.

В высшей степени характерно, что этот дилетантский, чтобы не сказать кунсткамерный подход к показу выступает тем бесспорнее и ярче, чем роскошнее и завлекательнее внешняя декоративно-обстановочная часть таких ландшафтных экспозиций.

В наивысшей форме это явное несоответствие между богатством формы и идейной нищетою выступает в знаменитых «панорамных» группах величайшего естественно-научного музея в мире — именно в Нью-Йорке.

Созданные на американский лад — ценой громадных средств и сил, в итоге специальных экспедиционных сборов, эти панорамы поражают совершенством техники и.... нищетою, скудостью идейного их содержания. Действительно, все эти изумительные группы антилоп и носорогов, буйволов, пантер и тигров, мастерски воссозданных на фоне инсценированных ландшафтов, точно имитирующих те места, откуда добыт именно данный экземпляр.... Ради каких конечных целей или выводов они поставлены? И так ли это важно, чтобы данные пантеры были бы смонтированы именно под данным деревом, у основания которого они были убиты, а не на фоне одного из тысяч сходных, одинаково могущих быть свидетелями рокового выстрела?

Со всей определенностью необходимо сделать оговорку. Грандиозные по замыслу и выполнению эти ландшафтно-панорамные биологические группы, созданные силами и средствами Американского Музея, представляют исключительную ценность, как вещественные документы, закрепляющие жизнь и повадки многих редких, близких к вымиранию животных тропиков. И все же ценные, как таковые для натуралиста и любителя природы и спортсмена, эти замечательные группы, как объекты **массового** [неразборчиво] — лишь свидетельства и поучения того, что в некое время, в неких местностях водились некие животные. И только. Никаких идейных выводов, ни заключений, ни вопросов, ни исканий, ни сомнений, ни ответов. Чистая, голая, ничем нескрашенная ассертивность знаний, ни на что не наводящих, ни к чему не призывающих, бесплодных и безжизненных, как всякое бесцельное, чтобы не сказать бессмысленное, знание.

Но если в отношении редких экзотических животных еще можно объяснить затраты и усилия, пошедшие на внешнюю инсценировку их естественного быта, то труднее оправдать значение того же метода, когда объектами показа выбираются общеизвестные животные и сцены нашей повседневной жизни. В этом смысле можно сомневаться в рациональности инсценировок деревенской хаты с воробьями на крыльце, воронами на крыше, кошкой на заборе и собакой у ворот. Показанная в одном из подмосковных краеведческих музеях эта прозаическая экспозиция наводит на сомнения, сводимые к вопросу: для чего это музейное копирование немuseumного сюжета? Продолжая механически копировать все окружающее можно было бы включить в «ландшафтную инсценировку» подмосковного крестьянского двора и лошадь, и корову и овец и.... самого хозяина с хозяйкой с их родней и ребятишками...

В итоге не музей, а превращение его в Паноптикум, являющийся антиподом настоящего музея.

Эта разница Паноптикума и музея методологически сводима именно к тому, что в первом все внимание устроителя направлено на совершенство передачи материала, имитацию сюжета, до минутнейших деталей — без стремления к идейному их претворению. «Как похоже!» «Ну, как есть живые!»... «И совсем, как настоящие!».. Таковы типичные восторженные реплики у посетителей Паноптикумов и единственные ожидаемые похвалы последних.

«Как похоже!» «Как живые!», «До чего правдоподобно!» восклицают совершенно также посетители музеев, стоя перед панорамами ландшафтами, инсценировками картин животной жизни, будь то попугай, буйволы и леопарды Индии или вороны, кошки, коровы подмосковного района.

Но однако, разве цель музея лишь копировать природу, а не претворять ее? Как будто голое простое созерцание природных тел или предметов обихода жизни обеспечивает должное их понимание, одно лишь помещение их в Музее гарантирует идейное их познание! Как будто смысл и значение объектов не определяются в высокой мере умственным, идейным строем зрителя, его запросами и думами, порой наперекор действительной идеи вещи и тематике Музея. И не этим ли различием подхода разных лиц к тому же самому объекту объясняются различия суждений и оценок, что приходится нередко слышать от музейных зрителей, наперекор совсем иному объяснению его руководителем и надписей этикетажка. Стоя перед тем же экземпляром чучела миниатюрного, сверкающего радугой колибри, посетители Музея очень разнно реагируют на сказочную красоту этих прелестных птичек. Эта разница весьма рельефно выражается в отдельных репликах, образно отражающих профессиональные уклоны зрителя, его заветные мечты и думы....

«Не подкрашены?» спросил однажды недоверчиво текстильщик. «Мяса мало!» — бросил тоном знатока студент мясного Техникума-Комбината. «Становишься религиознее!» шепнула с умилением однажды ветхая старушка.

«Wenn ich gross werd — reiss ich kesslumf nach Amerika!» — уверенно воскликнула десятилетняя девчурка из немецкой школы им. Либкнехта...

Да, вне себя мы видим только то, что в нас самих имеем и храним, или короче, проще, прозаичнее: «Собаке снится хлеб, а рыба — рыбаку!»

Но возвратимся к нашему исходному вопросу о достоинствах и недостатках обстановочно-ландшафтного приема демонстрации зоологических объектов.

Положительные свойства этого приема — очень ограничены и выявляются лишь при умелом применении его, как в смысле общего количества объектов, так и в отношении умеренной декоративности монтажа. Непомерное увеличение числа стеклянных ящиков с декоративным фоном в той же мере заглушит идею экспозиции, как и чрезмерная декоративность, побуждающая за вопросом «Как?» забыть более важные вопросы «Что?», «Кому?» и «Для чего?»

Но даже в лучшем случае при соблюдении указанных условий позитивные возможности этого метода довольно ограничены и приложимы лишь к немногим темам, ясным по задачам и бесспорным по значению (явлению покровительственного сходства и приспособляемости....) Здесь пользование ландшафтным методом вполне уместно и порой незаменимо. Но и только. Мысль, что ландшафтным методом возможно иллюстрировать принципы Зоогеографии, основана на недоразумении, смешении этой науки с родственной наукой, именуемой: Географической Зоологией, лишь предваряющей собой первую. Представить Зоогеографию — науку историческую — помощью стеклянных ящиков с ландшафтами — задача, мало благодарная, никем доселе не решенная, ибо технически не выполнимая.

К тому же самая искусная инсценировка панорам по образцу Американского Музея бесконечно уступает обработке сходной темы подлинным художником при помощи холста и кисти, не рискующим за мастерством мазка и линий потерять идею своего творения. И в самом деле. Глядя на произведения Фризе, Кунерта и Лильефорса мы не вносим в их оценку то психологическое раздвоение (вернее: раздражение), которое так свойственно оценкам панорамной экспозиции в Музее. И понятно, почему. Сказать о мастерстве художника-анималиста, что животные с его полотен «смотрят как живые», значит сделать комплемент сомнительного свойства, ибо это качество с успехом выполняется цветною фотографией; и плох художник подражающей последней! Но как раз фотографичность передачи составляет идеал ландшафтно-панорамного музейного показа.

Хорошо известно, как защитники последнего обычно не скупятся на воссоздание минутиознейших деталей имитируемых образцов, а потребители таких изделий ценят именно такую передачу. «Посмотрите! Посмотрите же! Вон там в углу стены показано, как вылезает мышь!, а там над полкой посадили черных тараканов... Как живые! Точно настоящие! Не отличишь! Как есть живые!»

Эти и подобные им реплики нередко приходилось слышать пишущему эти строки в том же подмосковном краеведческом музее, о котором говорилось выше.

Ну и что же? хочется спросить. Откуда и зачем эти восторги? Та же мышь и тот же таракан в натуре, вне музея не внушают вам такого энтузиазма! Ведь от помещения в музее таракан и мышь не стали в положении «музейных ценностей»! Допустим, что как скорбный штрих былого быта русских обывателей по мере продвижения культуры, таракан и мышь окажутся когда-нибудь на положении вымирающих индийских львов и суматранских носорогов, так любовно сохраняемых в стенах Нью-Йоркского Музея. Но не говоря о том, что наш последний таракан переживет последних носорогов, дело не в самом объекте, но в приеме, способе, методике его показа! Несомненно, что и мышь, и таракан имеют право быть музейными объектами, как и любой объект природы или человеческого быта. И вопрос лишь в том, в каком контексте и каком аспекте демонстрировать такие тривиальные объекты? Как примеры примитивных насекомых и специализированных зверей в Систематическом Музее; как примеры массовых вредителей в Музее сельского Хозяйства; как примеры антисанитарного домашнего хозяйства для музеев Гигиены, как примеры массового размножения животных в пояснение Дарвинова учения в музее Дарвинизма, или возвращаясь к приведенному примеру инсценированной хаты с тараканами и мышью, помещение последних можно было бы понять лишь при условии сопоставления крестьянской хаты с таковой передовых колхозов или барскими хоромами былых помещиков...

И таракан и мышь являлись бы тогда лишь дополнительным штрихом, усиливающим антитезу.

При отсутствии последней таракан и мышь воспринимаются лишь как «курьезы», вызывая неоправданное любопытство и бессмысленное восхищение.

И все же, даже в наилучшем случае, при полной идеологической оправданности каждой мелочи такой инсценировки ту же тему, антитезу быта прежде и теперь с гораздо большим правом можно было бы доверить настоящему художнику, свободному от промахов натурализма.

Представляется элементарной истиной, что «таракан и мышь» в музее как ингредиенты панорамного макета деревенской хаты и они же, как попутно привходящие детали на картине сходного сюжета зрительно воспринимаются по-разному.

Там — в случае макета — педантический зоологизм может отвести внимание зрителя от основной идеи экспозиции сорвать ее «доходчивость», здесь — на холсте — попутный натуралистический мазок может повысить эффективность целого, как то мы видим на холсте Флавицкого («Смерть княжны Таракановой») и в знаменитой сцене у Толстого из «Войны и Мира», сцене получения Кутузовым известия об оставлении Москвы Наполеоном. Здесь, как и во всякой истинно художественной композиции решающим является «идейно-зрительное равновесие», наличие гармонии и согласованности между глубиной, значимостью содержания и формой его внешнего отображения. Есть такая согласованность — и самый тривиальный и обыденный объект становится оправданным в музейной экспозиции. Нет этой согласованности и ценнейший по себе музейный экспонат становится на положение «вредителя» для рядового массового зрителя. И вот, поскольку именно в ландшафтно-панорамной экспозиции эта идейно-зрительная согласованность обычно нарушается, поскольку метод этот представляется музейно-слабым и не призванным решить проблему нормативной экспозиции в музеях массового типа.

Сказанное до сих пор о «панорамном методе показа» для музейской экспозиции не означает полного безоговорочного отрицания панорам, муляжей и макетов. При всеобщем и все возрастающем подъеме умственной культуры и при небывалом спросе на образование со стороны широких масс, при разнородности образовательного уровня последних, крайний ригоризм в проведении известных музеологических принципов мог бы оказаться столь же вредным, как и методологическая беспринципность. Не о «панорамах» вообще, муляжах и макетах говорилось выше, но о целесообразности использования их в **биологических музеях нормативного** характера. И здесь со всей определенностью приходится высказываться **против** панорам, муляжей и макетов.

Полагая, что вопрос о «панорамах» был достаточно разработан в предыдущем, обратимся к рассмотрению других двух способов показа, более технического свойства: именно «муляжей» и «моделей».

В практике зоологических музеев эти два технических приема лишь весьма условно приложимы.

Начнем с рассмотрения муляжей, разумея под последними искусственные восковые (или сходного состава) механические копии (отливы) с целых организмов или их отдельных органов.

Незаменимые, как показательно-учебные пособия при прохождении анатомических наук, эти муляжи задаются основной целью — максимально точно передать не только форму и строение, но и вещество, субстанцию оригинала, «симулировать» этот последний, и поскольку речь идет о «мертвом» материале, трупах или части их — их механическая имитация уместна и оправдана.

Совсем другое, когда сходным механическим путем пытаются копировать живые существа и создавать иллюзию живой субстанции, живого организма в частности живого человека, в индивидуальном его облике, в его неповторимой индивидуальности.

Общеизвестно, что как раз в Музеях Антропологии и Этнографии особенно охотно пользуются именно муляжами для иллюстрации различных рас или особенностей быта. Но как раз такое применение муляжного искусства представляется особенно дискуссионным. И не требуется много слов, чтобы понять причины этого.

Гротескно выражаясь, речь идет о том, насколько можно и уместно имитировать живого человека при помощи воска, краски, тряпок и волос.

При обсуждении этого несложного вопроса вспоминается невольно один случай из «музейной практики», имевший место много лет тому назад.

«Зайдите посмотреть мою последнюю работу!» обратился к пишущему эти строки двадцать лет тому назад художник-муляжист Н.М. Курбатов.

Отыскав квартирку этого художника в одном из путаных, но симпатичных переулочков Арбатского района, можно было увидеть довольно неожиданную сцену.

За столом, в просторном кресле, погруженным в чтение газеты, возвышалась грузная и величавая фигура.... Льва Николаевича Толстого, десять лет спустя по его смерти.

Перед нами был словно живой Толстой, каким он перешел в историю на изумительных по совершенству снимках, сделанных когда то любящей рукой и чутким глазом его верного соратника Черткова.

В кресле у окна сидел как бы двойник Толстого, воссозданный при помощи чужих волос, смолы и воска и одетый в неизменную свою «толстовку».

И однако, не смотря на этот потрясающий натурализм или именно благодаря ему, при виде этой восковой фигуры, говорившей о большом труде и мастерстве Курбатова вздымалось чувство непреодолимого протеста перед мыслью, что образ величавого в своей духовной силе старца и «былую совесть русского народа» вздумали по смерти воплотить в бездушную раскрашенную куклу...

Это двойственное чувство — полное признание большого мастерства и возмущение тематикой Курбатова, воспринималось тем острее, что почти насупротив, в приветливом особнячке развернут был «Музей Толстого», посвященный творчеству и жизни гениального писателя.

Каждая мелочь его жизненного обихода, так любовно сохраненная в стенах музея, больше говорила о духовном облике бывшего их владельца чем воссозданные с жутким реализмом брови и морщины восковой недвижимой маски....

Глядя на нее, не допускалось мысли, чтобы близкие Толстого и дирекция музея его имени решились бы на помещение в стенах музея этого кошунственного слепка.

Но ведь сказанное о Толстом в такой же мере справедливо и ко всякому герою мысли, сердца или воли. С пиетизмом смотрим мы на гипсовый отлив руки и на посмертно отформованную «маску», снятую с лица другого величайшего писателя — Максима Горького. Но только чуждые живого чувства жизни, такта, вкуса, стиля и воображения смогли бы пожелать замену этих искаженных гипсов — имитацией живого облика на восковом муляже.

Но, однако, сказанное о Толстом и Горьком в той же степени не применимо ли ко всякому лицу, всем людям, и «большим» и «малым», независимо от расы и культурного их уровня? И почему неприложимое для Горького или Толстого применимо и уместно для Петра и для Ивана, или для аборигенов Камеруна и Австралии?

Есть что то глубоко претящее в одной лишь мысли продемонстрировать в музее индивидуальность человека, будь то Гете или Готтентот, помощью смолы и воска и не только потому, что созерцая эти восковые маски зрители обыкновенно больше изживаются в оценке внешнего технического мастерства («Как настоящий!», «Как живой!»), но потому, что для защитников этих муляжей представлялась бы дилемма: либо согласиться в принципе на «увековечение» своих собственных умерших близких при посредстве «жеванной бумаги», воска и искусственных стеклянных глаз, либо отвергнутое для себя отвергнуть и для остальных людей, будь то великих или малых, Гете или Готтентота.

Таковы элементарные соображения по вопросу о приемлемости пользования муляжами или моделями, касающимися имитации живого человека.

Остается в заключение сказать немного слов о ценности и о значении «Макетов», разумея под последними фигурные изображения, не претендующие на сходство **индивидуального** порядка, но служащие лишь иллюстрацией определенных «типов» рас или народностей, а чаще лишь фигурной подосновой для показа бытовых особенностей (в частности — одежды) тех или иных народов.

Изготовленные всего чаще из бумаги и мастики и рассчитанные очень часто на комплексное восприятие, (при котором индивидуальные фигуры сгруппированы на фоне панорамы...) воспринимаются как части целого фигуры эти по причине бутафорности своей не вызывают тягостного впечатления, производимого восковой моделировкой персонально человеческого индивида. Как лишённые натурализма и психологизма эти бутафорские фигуры не способны вызывать морального протеста, как не пробуждают его в нас детские куклы или манекены за витринами столичных модных фирм, торгующих готовым платьем.

Но безвредные со стороны этической фигуры эти оскорбляют эстетически. Своим заведомым безвкусием и бутафорством, кое как терпимыми в музеях этнографии, как «человеческие вешалки» для лучшего пока-

за способов ношения одежды и оружия, — фигуры эти совершенно нетерпимые там, где внимание зрителей центрируется на носителя этой одежды, вследствие ли скудости ее или отсутствия, как то имеет место при показе уроженцев жарких стран. Использование таких макетов придает всей экспозиции наивно-дилетантский, бутафорский вид, напоминающий витрины модных магазинов или «кабинеты восковых фигур Паноптикумов», этой оскорбительной пародии на просвещение.

И, наконец, всего условнее и нежелательнее для музеев, претендующих на это наименование — пользование макетами в уменьшенном масштабе, будь то одиночными фигурками людей, или миниатюрными инсценировками отдельных бытовых картин, и сцен, и исторических событий.

Инсценированные порой весьма искусно эти панорамные миниатюры вызывают неизменно впечатление чего то бесконечно детского, ребяческого и кустарного, приемлемого только для детей по возрасту или развитию..

Нам скажут: но, однако, если ни муляжи, ни модели, ни макеты не встречают одобрения, то чем же заменить эти столь давние и частью неизбежные приемы экспозиции? Кому же не известно, что в музеях антропологических или этнографических муляжи и макеты составляют существенную и порой самую яркую часть музейной экспозиции?

Ответ не представляет затруднений, поскольку никаких особых новых методов для замещения моделей и макетов не приходится придумывать...

«Das Wahre war schon längst gefunden!.. Das Alte Wahre fass es an!»

«Истинное давно уж найдено и за него берись!» Мы разумеем: Живопись и Скульптуру.

Первая в такой же мере заменяет Панорамные инсценировки, как вторая — жалкие потуги на искусство: именно муляжи и макеты.

Это максимальное использование полноценной живописи и скульптуры, это обращение к резцу и кисти настоящего художника, способно разрешить задачу, о которой говорилось выше: при показе Человека, как биологической проблемы, устранением гнетущего натурализма, и психического раздвоения, которое обычно связано при обращении к суррогатам истинной науки и к пародиям на полноценное искусство, обеспечить максимальную серьезность, нормативность восприятия экспозиции массовым зрителем Музея.

Но об этой роли живописи и скульптуры при организации Биологических музеев массового типа, нормативного характера подробно будет сказано в одной из следующих глав при том не в форме отвлеченных тезисов и деклараций, а на основании долголетней практики и личного проверенного опыта.