
Что такое массовый музей?

Александр Федорович Котс

Едва ли можно указать другую область человеческого творчества, в которой общепризнанные истины сплетались бы так тесно с рядом неосознанных ошибок, фикций и противоречий, как то наблюдается в музейной практике.

И это потому, что в человеческой культуре не легко найти понятие, столь же расплывчатое, как простое с виду, а на деле сложное и многозначное понятие «Музея».

И действительно, чего только не входит в это слово!

Тут и собственно — научная работа, добывание новых истин, и распространение уже известных; — создание новых вещных ценностей и сохранение наличных; — и усердная их демонстрация, и нарочитое их укрывание; — тут и борьба «за свет», и еще большая борьба «со светом» — этим другом и врагом музейной экспозиции; — тут и обслуживание ученых, и совсем нетронутых образованием, то устным словом, то печатной буквой, то показом вещных образов; — то их усидчивое изучение, то их поверхностное обегание, то планомерное и методичное, то самотечное и хаотичное; — тут и служение науке в эстетической оправе, и служение искусству в оттенении наукой; — приобщение к незыблемым основам знания и равнение по «запросам дня»; — работа «на виду», в музейных залах и «невидимо от мира», в недоступных для него хранилищах; — тут и поэзия и пафос творчества, и проза канцелярской регистрации; — работа «с выходом из стен Музея», на периферию, в клубы, школы и казармы, и не выходя из стен Музея, тут и подготовка кадров препараторов и реставраторов, экскурсоводов, живописцев, скульпторов, и консультация уже сложившихся: наглядный инструктаж музейцев, лекторов и педагогов — таковы только главнейшие разделы деятельности современного Музея массового типа!

А тематика и содержание музеев!

От картин, ковров, коров и до камней, камей, китов, короче: от «Киприды» и до «копролитов» — вся необозримость фактов и явлений, мыслей и суждений, вещно-образно скристаллизованных в предметы зрительного восприятия, все, что когда-либо определяло высоту культуры или глубину ее падения, ее величие и самодурство, — все находит, или находило себе место за витринами и на стенах «музеев».

Что же удивительного, если не смотря на многовековую практику, музейцев, вопреки созданию особой отрасли «Музеологии», наличию своей «музейной прессы» — мнения самих музейцев обнаруживают больше расхождения и розни, чем уверенности и единства.

Более того.

В том нормативном и критическом истолковании, которое мы склонны придавать понятию «Музея», его подлинная расшифровка представляет исключительные трудности и бесконечные просторы для дебатов и для кривотолков:

Выражаясь образно, музейцы чувствуют себя на положении шлифовальщиков ценнейшего доверенного им кристалла.

Но «кристалл» этот особенного свойства: сколько не шлифуй его — нет, не видать конца этой работы.

Сотни лет многие тысячи музейцев ревностно работали, уверенные в тождестве своих задач, единстве целей, методов и достижения.

Работали упорно, каждый на своем участке, над шлифовкой **своего** «кристалла», солидарно с виду, молчаливо убежденные в единстве общего искания и творчества.

Но стоило отдельному музейцу оторваться от своей работы и взглянуть на своего соседа, чтобы убедиться в мнимости предполагаемого синтеза.

На место «общего музейного кристалла» — оказалось столько же различных «кристаллических систем», как и рабочих рук. «Quot homines — tot Systemae». Сколько людей — столько систем. И всякая попытка их

объединения вскрывает столько разногласий, что за ними угрожает потеря общности целей, сходство методов, единство ожидаемых итогов.

В чем же корень этого разрыва или разнобоя?

Так ли он неустраним и неизбежен?

Если — нет, то как восстановить искомое единство?

Если — да! — то где в этом агломерате разных «кристаллических систем» найти его центрирующее ядро?

В чем заключается исходное и основное свойство **всех** музеев, независимо от их объема, или содержания?

Чем отличается любой «Музей» от остальных рассадников науки или способов распространения знаний?

За основу наших рассуждений мы берем **пять** функций, или видов деятельности музеев.

I. **собрание** (Коллектирование)

II. **хранение** (Оберегание)

III. **изучение** (Исследование)

IV. **экспонирование** (Показ)

V. **пояснение** (Пропаганда)

Таковы пять основных раздела деятельности музеев в существующем обычно представлении.

Однако, взятые в отдельности эти пять функций не являются ни специфичными для всех музеев, ни присущими всегда и неизменно каждому из них.

И в самом деле.

I. **Собрание** вещных материалов будь то в области науки, техники, искусства, или человеческого быта, свойственно и антикварам, и любителям-коллекционерам. Собирают материалы и в научных, и спортсменских экспедициях, при том не обязательно для передачи результатов сборов обязательно в музей.

Самый факт подбора, собрания вещных материалов в области науки и искусства не является поэтому присущим исключительно музеям.

II. **Хранение** научных материалов, консервация их столь же мало специфична для музеев, как и факт накопления, собрания. Это явствует из сказанного о последнем.

Все те лица, или учреждения, которые, не будучи музеями, или музейцами, участвовали в «собрании» предметов, вынуждаются тем самым к их хранению. И если длительность хранения на складах, в помещениях торговых фирм и антикваров часто ограничена, завися от «текучести», продажи или поступления предметов, то известны случаи, когда любительские, частные собрания переживали многие музеи, просуществовавшие только немного лет (как напр. у нас «Музей Советского Экспорта», Музей Мебели и Коневодства..)

III. **Изучение** собранных предметов еще менее должно считаться привилегией музеев. Утверждать обратное равнялось бы признанию что все ученые — суть обязательно музейцы. Изучаются коллекции и материалы всюду, где их застает пытливая мысль, или зоркость глаза знатока-любителя, или ученого: на складах антикваров и торговых фирм, на воле, под открытым небом, при работе полевых натуралистов, при процессах сбора, по научным кабинетам институтов и лабораторий, не имеющих прямого, а порой и вообще какого бы то ни было касательства к музеям и музейцам.

И не даром на глазах у нас крупнейший наш Зоологический **Музей** (Академический) недавно переименовал себя на «**Институт**», подчеркивая этим самым нетождественность «научной» деятельности и «музейной».

Существуют тысячи ученых **не**-музейцев и, наоборот, тысячи музейцев, в том числе директора музеев, не ведущие «исследовательской» работы и — увы! не тяготящиеся этим...

IV. **Экспонирование** собранного материала — тоже не является спецификом для музеев: в этом убеждает нас любая выставка продукции фабрик и заводов и «оконные витрины» в их столичном оформлении. По обилию, многообразию и ценности изделий и товаров, выставленных для продажи, эти «Окна-Выставки» порой не уступают экспозициям музейным и нередко превосходят их эффектностью показа. И, однако же, никто не назовет эти «витрины-выставки» — музейми!

А подлинные Выставки по типу наших местных, или зарубежных, будь то наши выставки «Сельско-Хозяйственные», или наши Павильоны на Международных Выставках Парижа и Нью-Йорка...

В чем отличия подобных Выставок от настоящего «Музея»? Только ли в их кратковременности? Разве не предполагалось сделать нашу замечательную Выставку по Сельскому Хозяйству — постоянной, а в музейной практике последних лет не проявлялась ли тенденция возможно частой смены экспозиции и регулярное устройство «Выставок» в самом Музее.

V. **Демонстрирование**, пропаганда, массовая просветительная деятельность музеев.. Хорошо известно, что на этой стороне работы всего чаще думают обосновать своеобразие музейной жизни.

Не «хранение», не «собрание», не «изучение» и не пассивная лишь «демонстрация», но действенная «пропаганда» мыслей помощью вещей и через них — вот, в чем готово большинство музейцев видеть подлинный спецификом **советского** музея, как одну из форм культмассовой работы.

Но увы! и эта функция в той форме, как она обычно практикуется на деле, лишена особой специфичности.

Не говоря уже о выставках, преследующих именно задачи пропаганды помощью своей экспонатуры, устного и писанного инструктажа — лозунгов, плакатов, «гидов» и путеводителей, — достаточно напомнить метод «демонстрационных лекций», вообще наглядного преподавания, будь то при чтении университетских лекций, или классных объяснений школьного характера.

И пусть не скажут нам, что в лекционной практике показ вещей только сопутствует живому слову, а в музеех — слово лишь сопутствует показу... Хорошо известно, что неопытный преподаватель норовит обычно «выехать» на демонстрациях, как и обратно, малоопытный музейец вынужден маскировать плохую экспозицию обилием этикетажа и словесных пояснений.

Видеть в агитации и «пропаганде» специфичный атрибут Музея можно только, забывая о все возрастающем значении, которое принцип «наглядности», аргументации вещами, а не только словом, придается на любом участке умственной культуры.

Из изложенного явствует, что ни один из признаков, обычно приводимых, как типичных для музеев, не является «диагностичным», т.е. свойственным только последним.

Но ведь если так, если любой из перечисленных пяти разделов можно указать в работе самых разных учреждений, то на чем основывать характеристику музеев? В совокупности ли всех пяти моментов, или в исключительно преобладании одного из них?

От разрешения этого вопроса целиком зависеть будет и конечный вывод нашего анализа: **решение проблемы сущности понятия «Музея» и причины заключающейся в ней дискуссионности.**

Не трудно видеть, что по отношению к первому вопросу отвечать приходится лишь отрицательно: Ни собрание, ни хранение, ни изучение предметов не является настолько обязательным, чтобы **вне** этих трех моментов невозможно было бы существование «Музея».

Совершенно мыслимо такое положение, при котором весь необходимый для Музея «вещный» материал имеется в наличии, вполне изучен и в особо тщательном и длительном хранении не нуждается.

Легко вообразить, что вся потребная «экспонатура» сразу же приобретает в порядке дара, национализации, или покупки, что научно материал описан и что в случае утраты — замещение аналогичным затруднения не представляет.

Таким образом, три первых элемента: длительное собирание, длительное сохранение и методическое изучение **не** обязательны для каждого момента каждого Музея.

Но тем более — оставшиеся два момента: **Экспонирование** и **Демонстрация**.

Есть, правда, единичные музеи типа Лейденского, отвергающие экспозицию и массовый показ.

Но этим самым Лейденский Музей лишь переводится из категории «музеев» в таковую «Институтов», и, как единичный в своем роде, не мешает нам усматривать в **показе**, или **демонстрации** хотя бы части своего собрания **обязательное свойство** каждого Музея.

Более существенны другие возражения.

Вещной наглядной агитацией и пропагандой занимаются и Выставки-Лектории. В чем же отличие «Музея» от «Демонстратория», показа, демонстрации «Музея» и «в Музее»? В чем отличие Музея от «Учебно-вспомогательного Кабинета», экспозиции музейной от наглядной популярной лекции?

В поисках ответа на вопрос, продолжим начатое расчленение понятия «Музея» на его слагающие компоненты.

Без подобной операции мы уподобились бы минералогу, который думая понять природу изучаемого камня, ограничился бы созерцанием его с поверхности, не изучая ни химического, ни минерального его состава.

Прилагая сказанное к нашему «музейному» понятию, нетрудно видеть, что вопрос о специфичных признаках «Музея» сводится к **пяти** более дробным:

«Что?» — «Где?» — «Как?» — «Кому?» и «Для чего?», т.е. к вопросам: **Содержания, Плацдарма, Формы, Потребителя и Цели**.

Без анализа этих пяти вопросов, мы не в состоянии придвинуться к решению нас занимающей проблемы, как бесплодны рассуждения людей, ведущих разговор «вокруг да около», без уточнения предмета спора и мотивов разногласия.

Тем любопытнее, что в лагере самих музейцев приведенные вопросы редко ставятся с желательной определенностью. Явление — симптоматичное: Как и обычно в мире умственной культуры, сдержанное отношение к вопросу выдает предвзятую к нему позицию, предвзятое суждение.

Но нигде эта предвзятость, эта недоговоренность не является столь пагубной, как именно в музейной практике. Что это так — в этом нетрудно убедиться, если на указанные пять вопросов мы попробуем ответить в духе, или направлении, общепринятых доселе.

Стоя на позиции большинства музейцев, можно на вопросы эти отвечать примерно следующим образом:

I. **«Что?»** Ответ: «Все! Все отрасли науки и искусства, техники и быта, все плоды и достижения культуры, материальной и духовной!»

II. **«Где?»** Ответ: «В стенах Музея, или вне его!»

III. **«Как?»** Ответ: «Вещным показом!»

IV. **«Кому?»** Ответ: «Всем и каждому!»

V. **«Для чего?»** Ответ: «Для целей собирания, хранения, изучения, показа и просвещения!»

Но нетрудно видеть, что ответы эти только подтверждают сказанное выше о сумбурности понятия «Музея»: из пяти ответов нет ни одного, могущего считаться вразумительным!

И в самом деле. Утверждать, что содержание музеев, их тематика, охватывает **«все»**, — звучит такой же механической отпиской, как и заявление, будто все музеи предназначены **«для всех!»**

Сказать, что поле деятельности музея простирается и за пределы его стен — такое мнение может заронить сомнение в необходимости последних.

Заявить, что форма оперирования музеев сводится «к показу» — значит игнорировать факт соучастия во всех музеях устного и письменного разъяснения.

И, наконец, усматривать задачу или назначение музея в приведенной выше пятикратной формуле значит вернуться к пятикратному источнику сомнений, или недомолвок.

В том суммарном виде, как привыкли формулировать задачи, место, форму, содержание и потребителей музеев, — эти «разъяснения» сводимы либо к общим, ничего неговорящим фразам («Все» и «Всем»..), либо — к явному противоречию, либо к заведомой неправде: хорошо известно, что не все науки могут быть представлены в музеях и не все музеи посещаются любым и каждым!

Что же удивительного, если при такой сумбурной форме толкования «Музея» и его задач, сами музейцы перестали понимать друг друга.

Столь же очевидно, что восстановить взаимное их понимание возможно только при внесении предельной ясности в определение того, **чем** отличается Музей от остальных рассадников культуры, **что** есть подлинное содержание Музея, **в чем** его и лишь ему присущие задачи, **кто** — его главнейший потребитель?

Разобраться подлинно во всех этих вопросах можно только при одном условии: отбросив априорные, абстрактные суждения и доверившись лишь **объективному анализу** и **опытной проверке**.

Именно последнему моменту, отправлению от **опыта**, — принадлежит решающее слово там, где речь идет о массовом общественном явлении и о практической работе, а не о словесных схемах, или спекуляциях.

Попробуем же, заручившись этими логическими нормами, дать расшифровку современного понятия «Музея», взяв за исходное те пять вопросов, о которых говорилось выше:

«**Что?**» — «**Где?**» — «**Как?**» — «**Кому?**» и «**Для чего?**»

Нетрудно видеть, что важнейшим фактором этих пяти слагаемых является вопрос о «**Потребителе**», вопрос «**Кому?**» и «**Для кого?**» — вот тот исходный и конечный, завершающий вопрос, от разрешения которого в конечном счете целиком зависит и решение всех остальных.

Этот упор на «потребителя» мы выставляем первым и решающим критерием во всех суждениях, или оценках, связанных с вопросами духовной, умственной культуры, как и в повседневной жизни.

Даже более того. Как при обслуживании покупателя нелепо было бы (в нормальной жизни!) руководствоваться интересами «прилавка», не считаясь с «номера» обуви и платья потребителя, так еще менее осмысленно навязывать музейным зрителям познания, ненужные и недоступные для подлинного усвоения.

Понятно, почему. Купивший вынужденно, по принципу «принудительных ассортиментов», шляпу «не по голове», страдает материально и **физически**, но не рискует отказаться навсегда от головных уборов.

Получивший «знания не по уму» страдает материально и **духовно** от угрозы навсегда утратить интересы к данной сфере умственной культуры.

Как ни тривиальны приведенные сравнения и мысли, — только полным и грубейшим их пренебрежением можно объяснить манеру многих музеологов и педагогов забывать о ..«Потребителе».

А между тем, самые лучшие, обдуманые знания, но переданные не по адресу, столь же оправданы, как лучшие модели платья, розданные не по месту: «смокинги» — шахтерам и «комбинезоны» — концертантам.

Такова «Проблема Потребителя», — таков вопрос об интеллектуальном, вообще духовном облике «музейных зрителей». Без выяснения последнего беспредельны и бесплодны все суждения о содержании, объеме, форме, целях или месте предлагаемых Музеем знаний.

Памятуя сказанное выше о взаимной связи всех пяти слагаемых понятия «Музея» (содержания, места, формы, потребителя и цели), попытаемся раскрыть и вылущить духовный облик «потребителей» музеев в их различных стилях и модификациях.

Классификация музейных зрителей.

Всего удобнее и проще провести ее по месту их прямого нахождения. Как музыкальные круги Москвы доступнее для изучения в концертных залах, так и «профиля» музейных зрителей нам всего легче изучить в самих музеях.

И как стиль и направление музыкальных вкусов познаются на различных музыкальных исполнениях (почитателей серьезной музыки не встретишь в оперетках..), так и основные типы посетителей музеев узнаются при сравнении музеев разных типов.

Приступая к систематизации музейных зрителей, как и музеев ими посещаемых, естественно спросить: на чем основывать их группировку?

Всего проще может показаться общепринятое разделение музеев соответственно их содержанию, т.е. деление музеев на естественно-научные, художественные, историко-литературные, мемориальные, технические, краеведческие...

Но на деле эта столь обычная классификация музеев мало отвечает нашим целям, ибо ничего не говорит о методической и нормативной стороне вопроса, нас единственно интересующих.

Вот почему в основу нашей группировки мы берем критерии совсем другого рода и определяемых не столько содержанием музеев, сколько «профилем» их потребителей.

Этих последних можно разделить ориентировочно на следующие разряды:

I. на *Ученых*.

II. на Учащихся, на будущих или сложившихся «профессионалов».

III. на «Знатоков-Любителей».

IV. на «массовых музейных зрителей».

I. — Научные Музеи и Ученые их Потребители

Начнем с простейшей категории — **Ученых**, разумея под последними не только обладателей ученых степеней или дипломов, но активных творческих строителей науки, добывателей научных истин, а не только потребителей уже готовых, или почитаемых за таковые.

Чтобы ознакомиться с учеными в стенах музеев, не ищите их в музейных выставочных залах: только изредка Вы сможете их там застать и то по преимуществу в часы, закрытые для «публики».

Что это так — в этом нетрудно убедиться, если мысленно перенестись в любой из существующих больших музеев Западной Европы.

Помнится, как при моем двукратном посещении последней (1905, 1913), мне ни разу в продолжении долгих месяцев не удавалось видеть, чтобы в Выставочных залах проводилась кем-либо научная работа в смысле длительного изучения экспонатов.

Общая картина, доставляемая видом экспозиционных зал музеев Лондона, Парижа, Вены, Брюсселя, Берлина или Амстердама, была в сущности одна и та же: посетители Музея небольшими группами, а чаще одиночками, блуждают, бродят по десяткам зал и между сотнями витрин, задерживаясь на мгновение то там, то здесь, у наиболее заметных, «зазывательных» объектов.

Появись на этом фоне хоть один ученый, длительно и методично изучающий какой-либо отдел или объект, — он тотчас обратил бы на себя внимание.

Но где же укрывались самые ученые этих музеев?

Отвечая на вопрос, направимся к дверям, то здесь, то там затерянным среди витрин.

Вы входите в одну из «студий», — помещений для хранения «фондовых коллекций» и для их **научной** обработки: светлая зала-коридор. Здесь в глубине громадных и глухих шкафов хранятся тысячи, миллионы тесно уплотненных трупиков или останков птиц, зверей, моллюсков или насекомых изучаемых за длинными столами и старательно оберегаемых от света вне их изучения.

Здесь, в этих скромных комнатах, закрытых для широкой публики, «творится», создается наука. Лишь готовые ее итоги, ее вещно наиболее бесспорные «экстракты», преподносятся в упрощенно-наглядной форме массовому зрителю.

Насколько специфично понимается значение «научного» и «выставочного» отделов у самой Администрации этих музеев, выявилось ясно в одной реплике, которую мне лично довелось услышать.

Помнится, как после многомесячного изучения Британского Музея мне при прощании с его администрацией (доктором **Шарпом**) было высказано сожаление, что я работал не в «самом Музее», а лишь в «Галереях», разумея под последними все выставочные залы.

И хотя последние по площади неизмеримо превосходят помещения — «фондовых хранилищ», — центр тяжести внимания каждого ученого, как дирекции таких музеев всего более обращены на содержание глухих шкафов, а не на километры выставочных зал.

Это не значит, что последние лежат всецело вне внимания специалистов. Но влекут они к себе ученых независимо от формы экспозиции, от способа «показа».

Для ученого-специалиста-знатока музей — это научный Институт, а каждый экспонат — только научный документ. Вопросы оформления, способа «подачи» — для ученого неактуальны. Чем однообразнее, компактнее и строже, — тем удобнее для ориентации, для оперирования с материалом. Идеалом всякого ученого, ведущего научную работу — **Дейденский Музей**, закрытый для широкой публики и предназначенный лишь для исследовательских целей.

Никакая «перегрузка» материала на страшит ученых при условии компактности хранения и досягаемости, и не только глазом, но измерительным прибором: штангенциркулем или рулоном. А поскольку застекление витрин, монтаж объекта и хождение по залам публики противоречит этим требованиям, — ученые предпочитают вовсе отказаться от работы в выставочных залах, или обращаться к ним лишь в редких случаях, при изучении объектов уникального порядка, не представленных в «Хранилищах».

Отсюда — хорошо известное деление музеев на два основных отдела: «Выставочный» («Schau-Sammlung») и «Научный» («Studien-Sammlung»). И хотя название первого звучит для нас анахронизмом, самое деление это хорошо оправдано по крайней мере в области Естествознания.

Правда, что и здесь это деление проводится фактически весьма неравномерно: резче и прозрачнее в зоологических музеях и на высших позвоночных, реже и слабее — с переходом к низшим формам и особенно в разделах Палеонтологии, где в силу фрагментарности объектов, это деление (по степени доступности для массового зрителя) встречает специфические трудности.

И тем не менее, в размере проведения этого деления на «экспозиционную» и «фондовую» часть Музея можно видеть показатель его зрелости, его готовности итти навстречу требованиям времени. И самое деление это представляется одним из самых прочных и незыблемых установлений современной нам музейной практики.

Нам скажут: Все изложенное только что о разделении музеев на «Научно-фондовые» и «Научно-показательные» секции являются тавтологиями. Но так ли это?

Разве не встречаются доселе «музеологи», страдающие из-за невозможности продемонстрировать широкой публике «десяток тысяч черепов», хранящихся (по счастью!) ныне в недоступном для показа месте?

Разве нет музейцев, огорчаемых сознанием невозможности — за недостатком места! — показать десятки тысяч образцов оружия, камней, монет и документов в выставочных залах?!

Разве в основании этих наивных жалоб не лежит смешение задач **научного исследования** и **общедоступного показа** наиболее бесспорных, важных и общепонятных, общеусвояемых его итогов?

Но отсюда нормативный вывод: Ни проблема размещения в выставочных залах тысяч человеческих черепов во вкусе Тамерлана, ни попытки превращения музейных стен в подобию километровых «Стенных Газет» — не может быть задачей массовых музеев.

В сложном и запутанном понятии «Музея» мы отфильтровали самую тяжелую и огружавшую его дотолу часть: громадную, ненужную для массового посетителя **научно-фондовую** часть, необходимую лишь для ученого-специалиста, для исследовательских целей.

Возвращаясь к четырем исходным, основным вопросам, призванным определить идейный профиль потребителей музеев, как **исследовательских** институтов, можно дать четыре следующих ответа:

«**Что?**» — Все доступное людскому разуму и неразумию, безотносительно к объему и детализации тематики, созвучности запросам дня, доступности для понимания неспециалиста.

«**Где?**» — Преимущественно, но не исключительно, в стенах Музея: совершенно мыслимо и часто практикуется предоставление музейных материалов для исследования вне стен Музея, пересылка даже уникальных фондовых коллекций через океаны для исследования в других музеях или частными учеными-специалистами.

«**Как?**» — Без применения каких-либо особых методов показа, кроме тех, которые способны обеспечить легкость ориентации, обзора и тактильно-зрительного изучения.

«**Для чего?**» — Для добывания новых и проверки старых истин и закономерностей **безотносительно** к общекультурной ценности, идейной значимости и практической полезности, или созвучности запросам дня.

Но отвечая таким образом, мы одновременно даем ответы и на пять других вопросов, характеризующих музеи, как **исследовательские институты**.

Из означенных пяти моментов только первые **три: собрание, хранение и изучение** присущи в наивысшей степени музеям разбираемого типа.

Два других момента, именно **показ и пропаганда** — совершенно отпадают.

Таковы причины, побуждающие нас проститься временно с учеными-специалистами под сводами музеев, как «**Исследовательских Институтов**», чтобы снова встретиться с этим музейным «потребителем» уже в другом аспекте и в гораздо более запутанной и сложной обстановке, в конъюнктуре несравненно больших споров и сомнений.

Основным ближайшим методологическим итогом всего сказанного о музеях, как «Исследовательских Институтах», будет констатация разумности деления музеев на **две** основные части:

I. на «**Исследовательскую**», **закрытую** для массового посещения, и

II. на «**Научно-просветительную**» часть, **открытую** для «публики».

Поскольку же решающим ингредиентом современного Музея признается **экспозиционно-просветительная функция**, в которой **не** нуждается специалист-ученый, мы приходим к неожиданному парадоксу:

Подлинный былой создатель существующих музеев, именно **специалист-ученый** для научных своих целей всего чаще **не** нуждается в музеях.

II. — Учебно-профессиональные Музеи.

Есть под Москвой, в Петровском-Разумовском, в составе Тимирязевской Сельско-хозяйственной Академии, один Научный Институт, организованный моим бывшим когда-то однокурсником-студентом, ныне выдающимся ученым и профессором, Борисом Константиновичем **Гиндце**.

Образцовый по законченности мысли, широте охвата изучаемых проблем и по обилию подсобных учреждений, этот Институт Животноводства поразил меня особенно устройством своего Музея.

Ничего подобного мне, дважды изучавшему музеи Западной Европы, до сих пор не приходилось видеть: так обдуманно во всех деталях были экспонаты и приемы их показа для практического изучения.

Но, однако, только для студентов, будущих животноводов, ветеринаров.

Для широкой публики все эти превосходные распилы черепов или собрания костей овец, собак, свиней, коров и лошадей заведомо и совершенно бесполезны.

Перед нами — идеальный, специфический **Учебно-вспомогательный Музей** для будущих профессионалов-зоотехников.

Это Музей **не** массового типа и приспособлять его для «масс» — столь же разумно, как пытаться переделывать учебники, назначенные для студентов, применительно к «легкому чтению» широкой публикой.

Мы подошли к элементарному разграничению музеев на «**Профессиональные**» и «**Массовые**».

Не взирая на известную условность этого деления для ряда случаев, надо признать, что в отношении громаднейшего большинства музеев это разделение необходимо.

А необходимо оно потому, что им, этим делением, определяется особенно наглядно специфичная особенность музеев массового типа.

В самом деле. В применении к «профессиональному музею» отпадает самое характерное свойство «массовых» музеев, — элемент общедоступности, общепонятности показа.

Как бы ни было порою трудно усвоение отдельных глав науки и отображающих ее «учебных экспонатов» — одолеть их есть обязанность студента.

Очень хорошо, конечно, если этот трудный материал подносится понятно и нескучно. Но и при подаче его в скучной, утомительной, малопонятной форме — это не должно отпугивать студента.

Будущему медику **необходимо** знать **все** кости человеческого тела, будущему рыбоводу **надо** знать **всех** рыб (т.е. все виды их), водящихся в российских водоемах.

«Жаловаться» на обилие костей, или отдельных «видов» рыб, включенных в экспозицию Музея Анатомии и Рыбоводства, — столь же безрассудно, как скорбеть по поводу обилия костей нашего тела и разнообразия российских рыб.

Снижать число как тех, так и других — равнялось бы снижению «грамотности» будущего рыбовода и врача.

Но столь же неразумно было бы навязывать знакомство с этими костями или рыбами во всем их изобилии широкой публике, интересующейся разве целостью своих костей при оставлении московского трамвая и составом рыб в консервных банках продовольственного магазина.

Там, в Музее специального учебно-вспомогательного типа, посещение и усвоение **обязательно**: хочешь или нет, а посещай и изучай!

Здесь, для Музея «массового типа» — посещение **факультативно**, добровольно: хочешь — посещай Музей, не хочешь — воздержись от посещения отдельных зал и созерцания отдельных экспонатов.

Таково деление музеев на «Профессиональные» и «Массовые» и самих музейных посетителей — на **обязательных** (учащихся, профессионалов) и **факультативных** (добровольных).

Здесь легко предвидеть возражение. Нам скажут: это разделение музеев на «профессиональные» и «массовые» — есть деление условное, дающее простор для произвольных группировок и оценок.

Да, конечно, и как нет пределов для заскоков интересов и для заблуждений в сфере умственной культуры, так и в практике музеев наблюдаются порою самые нелепые и неожиданные aberrации внимания и любопытства.

Сказанное поясним двумя примерами «из практики».

Автору этих строк, практически знакомому с преподаванием Анатомии Человека в Высшей Школе, приходилось разяснять неоднократно педагогам Средней Школы о нерациональности водить учащихся, подростков и детей 14—15 лет в «Анатомический Театр».

Демонстрировать детали анатомии человека в натуральных, или формалиновых, или сухих (мумифицированных) препаратах мальчикам и девочкам-подросткам, — так ли это неотложно, воспитательно-полезно и педагогично?

И не проще ли показывать элементарные анатомические факты на раскрашенных моделях и муляжах, и при том в обычной классной обстановке, а не в затхлой, трупной атмосфере Моргов и Анатомических Театров...

Тем разительнее, что обычно мои доводы не достигали цели: в такой мере эти «педагоги» оказались чуждыми элементарного педагогического такта.

Оставалось утешаться, что в стремлении к «наглядности» эти ее фанатики не повели детей в музеи «кожных» или «раковых» заболеваний, акушерства и гинекологии!

Но столь же поучителен другой пример.

Участвуя на совещании музейцев, посвященном изучению проблемы в художественном оформлении научных экспонатов, мне казалось целесообразным привести пример учебно-вспомогательных музеев по Судебной Медицине, как наглядной иллюстрации того, что «яркость» экспозиции не гарантирует ее полезности для массового зрителя.

Обрисовав кошмарность восковых муляжей, закрепляющих в гнетущем реализме облики несчастных жертв людской неосторожности или жестокости, облики лиц, погибших от огня, воды, угара, яда, пули, топора, ножа и петли, — я закончил убеждением, что экспозиция такого рода не подходит под понятие «широкого и общего образования», что нужные, необходимые для будущих специалистов по судебной медицине или уголовных розысков, — эти кошмарные муляжи **не** объекты массового просвещения.

Увы! Итоги моего экскурса в область уголовной Медицины оказались не совсем ожидаемыми, напоминая выступление героя одного рассказа **Чехова**. И как в рассказе этом («Без Заглавия») речь настоятеля монастыря о мерзостях мирских соблазнов вызвала эффект обратный ожидаемому для монахов («все они бежали в город...»), так и после заявления моего о непригодности судебно-медицинского Музея для широкой публики, послышалась среди присутствовавших реплика: «А интересно было бы там побывать!»

Ну, что же! Водите школьников-подростков по анатомическим музеям, щекочите себе нервы видом восковых муляжей висельников и утопших, но учтите, что в обоих случаях Вы сами будете ответственны за те психические травмы, что останутся от этих посещений у доверенной Вам детворы, или ..у Вас самих!

Из сказанного явствует, что неспособность части населения разграничивать запросы «общего» и «специального» образования не колеблет основного разделения музеев на «профессиональные» и чуждые задачи профессионализма.

Можно сожалеть о детях, направляемых по неразумию преподавателей в Анатомические Институты для знакомства с человеческими трупами, о взрослых обывателях «Бодлэровского» стиля, изживающихся в созерцании муляжей жертв людского неразумия и преступления..

И, однако, все эти заскоки единичны и случайны и винить за их последствия дирекции музеев не приходится: Музеи эти не для масс и применяться к массам все эти музеи **не** обязаны, и **не** должны.

Естественно спросить: Чего достигли мы таким делением музейных посетителей, как и самих музеев, на «факультативные» и «обязательные» по характеру их посещения?

Достигнуто — так отвечаем мы — дальнейшее сужение понятия «Музея», упрощение его за счет бесценных идей, вещей и методов, вносивших в толкование «Музея» лишние сомнения и трудности.

Отпала, выпала из круга нашего внимания и нашего анализа громадная, ненужная для массового посетителя музеев область узко-специальных и профессиональных знаний и музеев, призванных служить ему.

Как демонстрировать для массового зрителя учебные приборы, аппараты, банки, склянки с препаратами, распилы черепов, частей костей, частей скелетов и анатомических муляжей — все эти вопросы или затруднения отпали, как и вообще проблема школьной обязательной «Учебы».

Существует множество музеев типа приведенного, всецело призванных служить орудием профессионального образования: подготовки будущих профессионалов в области промышленности или техники. И нет такого крупного завода, или института, при котором не имелось бы «Музея», «Выставки», или Учебно-вспомогательного Кабинета, призванных наглядно пояснить итоги производства, качество продукции, методы оценок, формы потребления, короче: все необходимое для освоения предмета будущим профессионалом.

Что ни Институт — то свой «Музей» и специальная экспонатура.

Институт Рыбной Промышленности — сотни банок с формалиновыми рыбами; — Сравнительно-анатомический — сотни скелетов от слона до землеройки; — Авиационный — серии моделей или образцов моторов, самолетов; — Институт Транспортный — сходные модели или образцы по линии наземного передвижения...

И вот является вопрос: Желательно ли сделать их, эти музеи, полностью доступными и для «широкой публики»? Открыть к этим музеям доступ всем желающим? Не отгораживать эти музеи от широких масс?

Легко подумать, что ответ на все эти вопросы предрешен заранее.

В наш век демократизма мы болезненно воспринимаем всякие запреты и ограничения там, где речь касается науки, просвещения...

И, однако, ценное, как лозунг, проведение этого принципа полной и безоговорочной свободы посещения **всех** музеев может породить не малые сомнения в реальной пользе посещения «сторонним посетителем» профессионального Музея, породить угрозу-опасение, что Музей останется непонятым, или — что хуже — понятым превратно.

Помнится, как стоя перед препаратом, поясняющим (подробнейшим этикетажем) факт отставания собаки в росте после удаления щитовидной железы, одна солидная по виду женщина, так резюмировала, обращаясь к своей спутнице:

«Вот, видишь, я была права — всегда была я против всяких операций!»

Эта оброненная случайно реплика в Музее Не-профессионального, а лишь учебного характера (Биомузея им. Тимирязева).. Легко представить, как отобразятся в мыслях рядового массового зрителя тысячи опухолей, заспиртованных в «Музее Патологии» и «Раковых Заболеваний»! В лучшем случае — никак, т.е. ценой потери времени и сил, а в худшем случае — в виде гримасы, извращения истинного знания, в обоих случаях — как неизбежные психические травмы.

Но имеется еще другое возражение.

Первым и элементарнейшим условием разумного использования музеев массовым зрителем является известная гармония и цельность знаний, соразмерность их реальным требованиям жизни и последовательность усвоения.

И не случайно в области музейной практики неоднократно выдвигалась мысль о желательности посещения даже массовых музеев лишь в определенном, строго установленном порядке, гарантирующем плановость и методичность получаемого знания.

Цель массовых музеев города, или страны — дать общий абрис состояния культуры общества во всем ее многообразии и состоянии наук во всей их многоликости.

Тем более необходим такой порядок, когда речь идет о посещении музеев специфически-профессионального порядка.

И действительно. Нелепо приступать к музеям «Смерти», посвященных изучению разных видов человеческого трупа, предварительно не посетив музеев, посвященных жизни, т.е. Биологии, Истории, Литературы..

Поступать обратно — значило бы стать на положение людей, которые приехав в новый город, начали бы с посещений кладбищ или моргов..

Наконец, самая роль профессионального Музея, как арены тренировки будущих специалистов, плохо вяжется с попыткой параллельного использования таких музеев для широких масс.

Одно из двух: Либо тематика таких музеев может быть доступна массовому зрителю, не требуя особых предварительных познаний, но тогда зачем годами приобщать к ним будущих специалистов?

Либо — эта подготовка их, специалистов, обязательна, но в этом случае в таких музеях людям, **не** имеющим подобной подготовки, делать *ничего!*

Нам остается рассмотреть последнюю особенность профессиональных и учебно-вспомогательных музеев, вытекающую из самой природы этих учреждений и характера их посетителей.

Мы разумеем отношение таких музеев к «эстетическому» фактору, к вопросу о соотношении и связи двух моментов в построении экспонатуры: **познавательного** и **эмоционального**.

Нетрудно видеть, что из этих двух начал — значение второго наименее существенно для разбираемых музеев.

Экспозиция последних, правда, не чуждается эмоциональных факторов, как то показывают некоторые разделы техники в Политехническом Музее.

И, однако, самая тематика последнего, как и включения в его экспонатуру множества наук безотносительно к «эмоциональности» показа, делают последнюю весьма условной.

Забегая несколько вперед, (— поскольку рассмотрению «эстетического фактора» мы посвятим особую главу.), мы можем утверждать, что в практике «профессионального» музея этот эстетический момент играет совершенно подчиненную и малозначащую роль.

Причина этого двоякая: Не всякая наука подлежит эмоциональному показу и не всякому профессионалу требуется таковой: завятому специалисту кажется «небесной музыкой» то, что для массового обывателя полно невыразимой скуки.

Таковы мотивы, побуждающие нас причины столь обычного несоблюдения в учебно-вспомогательных музеях и «профессиональных» экспозициях приемов эстетического оформления.

Краеугольным выводом анализа «Профессионального», или «Учебного Музея» мы считаем разделение музеев на «**Факультативные**» и «**обязательные**», по характеру их посещения.

Но этим самым предопределяется решение всех остальных вопросов, в отношении музеев разбираемого типа:

«**Что?**» — Все, подлежащее для данного отрезка времени включению в программу школьного или профессионального образования.

«**Где?**» — По преимуществу в стенах Музея, но при допуске возможности использования экспонатов (или, правильнее говоря: «пособий») вне Музея с выносом их в классы, аудитории и Клубы.

«**Как?**» — Безотносительно к общедоступности и общеувлекательности подачи материала.

«**Для чего?**» — Для обязательного усвоения, для «Учебы».

Обращаясь к четырем более общим функциям или разделам деятельности, мы получаем следующие ответы для музеев разбираемого типа:

I. **Собирание** — твердо ограничено во времени и по объему требованиями учебников и планами, программами преподавания.

II. **Хранение** — мало существенно ввиду текучести и смены материала, неизбежности его «амортизации» и легкости восстановления.

III. **Изучение** — как «научное» — всецело отпадает за элементарностью учебного характера значительного большинства объектов.

IV. **Методика показа** — относительно проста, ибо рассчитана на обязательное усвоение безотносительно к общедоступности и общеувлекательности содержания.

V. **Пропаганда**, — Соучаствует, как лекционно-вспомогательный, учебный метод и лишь в меру неснижения профессиональных основных задач и установок.

III. — Музеи специальных типов («Знатоков-любителей»)

Переходим к следующей категории музеев, представляющей особые трудности для их определения.

И в самом деле. Есть не малое число музеев или постоянных Выставок, которые равно неприравнимы ни к «научным», ни к «учебным», ни — как мы увидим ниже — к «массовым» музеям.

Для примера назовем бывшие (ныне ликвидированные!) Музеи «**Мебели**», «**Фарфора**», «**Коневодства**», или существующий Музей **Западной живописи**.

Куда нам отнести эти Музеи или Выставки?

К «научным» в строгом смысле слова затруднительно: музеи эти не «Исследовательские Институты» и научная работа в них либо совсем не производится, либо только попутно и во всяком случае не как руководящая их функция.

Причислять их к музеям или Выставкам «профессиональным», — также невозможно: нет момента «обязательности» усвоения! Для теперешнего коневода и гипполога совсем не нужно знание всех картин **Сверчкова** и **Самокиша**, как для теперешнего столяра, или работника керамики — освоивание продукции из времен Людовика XVI-ого и Ампира не так уже необходимо, а полезно разве для историка культуры и искусствоведа, т.е. крайне ограниченного круга лиц, любителей и знатоков определенной области искусства, или спорта.

И, однако, все эти музеи открывали свои двери не одним только любителям и знатокам керамики и лошадей, но и широкой публике, которой предлагалось созерцать бесчисленные зарисовки лошадей, модели мебели, фарфоры и холсты, доселе разделяющие и самих художников на два враждующие лагеря: ценителей и отрицателей.

Или возьмем отдельные «Мемориальные» Музеи.

Если в отношении «Толстовского Музея» сомневаться в общечеловеческом его «диапазоне» могут только дети по развитию и возрасту, то что сказать о **Скрябинском Музее**, если вспомнить отрицательное отношение к Скрябину его учителя — Танеева...

Мы отвечаем: сама жизнь внесла и вносит в эти споры и сомнения свои живые коррективы! Ликвидирован, как таковой «Музей Фарфора», Музей Мебели и Коневодства, а по отношению к оставшимся музеям разбираемого типа цифры посещаемости и состав их посетителей оправдывают приведенные сомнения.

Можно уверенно сказать, что средний, рядовой музейный зритель будь-то педагог, студент, или рабочий, столь же мало порывается усвоить «таитяньские» мотивы творчества **Гогена**, как и то, что вдохновляло Скрябинского «Прометей».

Перед нами — новый тип Музея, не учебного и не профессионального. Открытые для публики, они общедоступны только территориально, в смысле проникания в их стены, но не в смысле приобщения к их содержанию массового рядового зрителя.

Предмет восторга, упоения для любителя и знатока эти музеи навсегда останутся источником недоумения (и раздражения..) для множества людей, даже причастных к миру красок, звуков и резца...

Касаться ближе этой скользкой и дискуссионной темы здесь тем менее уместно, что сама она касается лишь очень ограниченного круга лиц, буквально «верхнего» десятка тысяч, не затрагивая интересы масс.

Но самый тип «любителя» и «знатока» заслуживает нашего внимания тем больше, что встречается он в разных видах и в других музеях, присутствуя незримо в толпах массового посетителя и осложняя в наивысшей мере изучение последнего.

Раскрыть во всех подробностях все свойства и черты, которые мы связываем с представлением о «знаток-любитель» — не входит в тему предлагаемого очерка, но очертить, наметить их эскизно — будет далеко не лишним.

Коренясь в бездонных, подсознательных глубинах человеческой души, как сочетание врожденных импульсов, природных данных и влияния «среды», — это влечение к определенным лишь идеям, или образам таится более в эмоциональной сфере психики, чем в интеллектуальной области познания.

Иррациональные по существу эти врожденные стремления к определенным лишь идеям и предметам столь же мало познаваемо рассудочно, как и значительные встречи в человеческом быту.

Тем более полезно рассмотреть таких любителей и знатоков в музейной практике.

Достаточно сказать, что самое присутствие их в массе посетителей Музея может «перепутать карты» самых опытных музейцев: субъективные суждения и отзывы отдельных «знатоков-ценителей» легко воспринимаются как отзывы «широких масс». Смешение **целого** и специальной его **части**, забывание того простого факта, что предметы и явления, подхваченные зорким глазом и созвучным сердцем знатока-любителя, нередко лишены бывают ценности для рядового массового зрителя Музея.

Возвращаясь к брошенной попутно аналогии, невольно хочется к этим любительским суждениям в стенах Музея применить слова поэта, — автора прославленной «Трилогии»:

«— То жизни луч из сердца ярко бьет
и золотит, лаская без разбора,
Все, что к нему случайно подойдет ...»

Вот почему это включение любителей и знатоков в ряды наших обычных массовых музейных зрителей так затрудняет верную оценку содержания Музея.

И действительно, попробуйте проверить «отзывы» Вашей «Музейной Книги Посетителей» и указать, насколько в позитивных ее отзывах сказались объективные достоинства экспонатуры и насколько — субъективная настроенность и «эрудиция» любителя и знатока, способность «золотить, лаская без разбора» дорогие чувству образы и мысли.

Но поскольку это «золочение» способно затемнить и заменить действительное «золото» в стенах Музея — роль любителя и знатока в оценке массовых музеев может оказаться отрицательной.

Невольным «завышением» оценок экспозиции знаток-любитель создает во мнении администрации Музея представление мнимого благополучия там, где для трезвого и непредвзятого суждения рядового массового зрителя видны заведомые недочеты.

Говоря иначе: Знатки-любители снижают ценность **оформительных работ Музея**. И понятно, почему.

Знаток-любитель без труда воспримет близкие, созвучные его влечению предметы при любом показе и в любой оправе. Увлеченный, зачарованный интуитивно облюбованным предметом и любимой группой образов, любитель склонен игнорировать детали экспозиционной техники, как то мы видели и у профессионала.

И однако, есть существенная разница в деталях этого поверхностного сходства.

Будущий профессионал лишь редко (если только вообще когда-нибудь..) проходит с равным интересом **все** предметы обязательного курса. С увлечением, подъемом изучаются только немногие из них и здесь «профессионал» является «любителем». Совсем иначе преодолеваются другие дисциплины **обязательно** курса: против воли, «по приказу» и «с нажимом», только ради получения диплома и отметок на экзаменах...

«Охота смертная да участь горькая!» — могла бы про себя сказать значительная часть учащихся-профессионалов про свою «Учебу».

Но не то — у знатоков-любителей. Не побуждаемый какими-либо внешними благами, истинный любитель руководится в своих оценках и занятиях в Музее только зовом страсти. Порожденное лишь внутренними

стимулами и свободное от внешних рамок это импульсивное стремление к любимым образам и знаниям не ведает сомнений и преград.

«Охота смертная да участь.. сладкая!» так можно было бы сказать про истинных «любителей», этих счастливых энтузиастов и рабов своих влечений, своей страсти, этой их великой слабости и силы, величайшего их счастья...

Вместе взятые знаток-любитель и профессионал объединяются в стенах Музея **отрицательным** влиянием на внешне-оформительную сторону экспонатуры.

Они оба не нуждаются в особых оформлениях им предлагаемого знания.

Один — из-за готовности преодолеть любые трудности, хотя бы и с протестами.

Другой — незримо растворяя трудности в энтузиастической любви к предмету.

Но и там, и здесь — готовность воспринять даваемые знания в любой подаче не содействует прогрессу экспозиционной техники.

И не случайно самая проблема «Методов Музейного Показа» так чужда была музеям прежних лет до появления «массового» зрителя.

Любителям «Кунсткамер», как и цеховым ученым столь же мало нужно было — «оформлять» особыми приемами музейные показы, как ненужным это кажется и ныне большинству музейев школьного, профессионального характера, как несущественно оно для лиц, которым содержание музея обеспечено заранее эмоциональным откликом.

Главнейшим, основным итогом нашего анализа «Музеев Специальных Типов» (Знаток-любителей) — можно считать деление тематики на «**Общую**» и «**Специальную**» на фоне и в условиях **факультативности** ее подачи для музейных зрителей и выделение особой категории последних, — «знатоков-любителей», с их двойственной, двоякой ролью, как «друзей» и «недрузгов» музейной экспозиции.

Тем самым предопределяются ответы на лежащие в основе каждого музея главные «координатные» вопросы:

«**Что?**» — Любая сфера знания любой subtilности и специфичности.

«**Где?**» — По преимуществу в стенах Музея, но не обязательно: поскольку изучение «любительских» объектов, или любование ими мыслимо и вне музейных стен, у Антиквара, или частного владельца.

«**Как?**» — Безотносительно к особым внешним методам показа, при любой оправе и любой подаче.

«**Для чего?**» Для углубления и освежения знаний знатоков-любителей, а всего чаще — доставления возможности эмоционально-эстетического изживания в излюбленных и дорогих идеях, или образах.

А возвращаясь к основным **пяти** разделам деятельности музейев, мы, имея дело с категорией музейев разбигаемого типа, можем следующим образом характеризовать роль каждого из них:

Собирание, Хранение и Изучение — особо интенсивны, но как лимитированные персонально относительно лишь малым кругом лиц — Не экстенсивно.

Функция «**Показа**» — относительно второстепенна в силу упомянутых причин (упора на немногих лишь специалистов).

Функция широкой **Пропаганды** — еще менее характерна и в силу сходных же обоснований: рекламировать, пропагандировать Гогена и Матисса — Шукину — столь же полезно, как «пропагандировать» «Шарлотту» — «Вертеру», а услащать подачу экспозиции «Музея Скрябина» — «Танеевым» — столь же рентабельно, как предлагать упорно отвергаемое блюдо... (Собакевич: «Ты мне лягушку хоть сахаром осыпь — я ее есть не буду!»)

Таковы причины, побуждающие нас на время выключить из круга нашего внимания «знатоков-любителей» и перейти к анализу самого сложного и многозначного раздела существующих музейев, к расшифровке двух понятий:

«**Массового Зрителя**» и «**Массовых Музеев**»

IV. — «Что такое Массовый Музей?»

Согласно предыдущему, нам предстоит научно проанализировать самый ответственный раздел музеев, — именно: «Музеи Массового Типа».

Исключительная сложность этого понятия особенно заметна после рассмотрения музеев трех предшествовавших категорий.

Рассуждая о музеях собственно «научных», о «профессиональных» и «любительского типа», мы, хотя и с оговорками, могли определить их через «профиля» их посетителей.

Музей «Исследовательский», «научный» — в строгом смысле слова — служит для активной творческой работы лиц, причастных к отысканию научных истин и проверке добытых, или считаемых за таковые.

Музей «Учебный» и «Профессиональный» служит целям **обязательного** обучения, и повышения знаний настоящих или будущих профессионалов.

Наконец Музей «Специальных знаний» (или «типов») — посещается по преимуществу любителями-знатоками, всего чаще ради эстетического удовольствия, больше, чем из познавательного интереса.

И, хотя означенная группировка (как и всякая рубрификация людского общества и начинания..) является условной — подлинный профессионал будет всегда «любителем» своей профессии! — но все же «захождения» отдельных признаков не затрудняют расшифровку ни самих музеев, ни их посетителей.

Совсем иначе представляется вопрос о «Массовых Музеях» и о «Массовом Музейном Зрителе».

Здесь — все неясно: и Тематика, и назначение, и всего прежде самый «профиль» посетителя.

Неясность самого понятия «Музеи Массового типа» вытекает из того, что к этой рубрике относят молчаливо **все** музеи вообще, «открытые», безотносительно к их содержанию, его доступности для рядового зрителя.

О неудобствах, вытекающих из этого смешения музеев разных типов, уже говорилось выше. В полной мере они выяснятся лишь в дальнейшем.

Перед нами — основной, центральный и решающий вопрос, вернее **три** вопроса:

I. Что такое **Массовый** Музей?

II. Что такое **Массовый** музейный зритель?

III. Что такое **Массовый** музейный экспонат и совокупность их «Экспонатура **Массовых** Музеев»?

I. — Начинаем с первого вопроса.

Основные свойства, или признаки музеев массового типа очертить нетрудно из сопоставления самого слова «массовый» и атрибутов трех других музейных типов, ранее рассмотренных.

Достаточно напомнить, что музеи могут быть:

- a. для «широкой публики» «**Открытыми**» или «**Закрытыми**»,
- b. Их посещение «**Факультативным**» или «**Обязательным**»,
- c. Их содержание «**Общим**» или «**Специальным**».

Совершенно ясно, что понятию «Музея **Массового**» отвечают только первые три свойства, т.е. первые от каждого из трех альтернативных признаков.

Музеи «**Массового**» типа мыслятся лишь как

- a. **Открытые** для массового, рядового посетителя,

b. как **Факультативные** для посещения,

c. и как предельно **Общие** со стороны тематики.

В этом — ближайшие отличия музеев массовых от «собственно-научных», от учебных и музеев «специальных типов».

И, однако, обязательные и бесспорные для всех музеев массового типа, приведенные три свойства совершенно недостаточны для расшифровки этого последнего.

Причина этой недостаточности коренится в третьем атрибуте: в слове «**общее**».

И в самом деле. Что такое «Общее образование»?

Известно, как с древнейших пор расходятся воззрения на сущность и природу «Общего образования», как эти разногласия и споры пронизали всю историю культуры и все прошлое педагогических идей, рождая бесконечные разборы, и реформы, и эксперименты в педагогике, ценой неисчислимых жертв и жизненных трагедий...

Оставляя до другого места рассмотрение вопроса о критериях и свойствах «Общего Образования», мы ограничимся здесь рассмотрением лишь одного момента, помогающего разложить, разукрупнить, понятие «Музея массового Типа».

Перед нами музеологический вопрос: Как, по какому признаку классифицировать эти музеи?

На основе содержания? Да, конечно, но в аспекте, мало принятом доселе.

И действительно, классифицируя различные отделы знаний, следуя обычной шкале существующих (или, вернее: общепризнанных!) наук, мы не получим вразумительных итогов: группировки эти разойдутся с опытом музейной практики.

Казалось бы, что может быть банальнее той тривиальной истины, что «человек» — понятие, более емкое, обширное, чем «техник», а «природа» — шире, чем «искусство», а «История Природы» — шире, чем «История Народов».

И, руководясь элементарной логикой, нам при планировании порядка посещения музеев, с точки зрения их общеобразовательного ранга, следовало бы начать с музеев, посвященных изучению Природы, перейти затем к музеям историческим, искусствоведческим и заключить мемориальными.

На деле эта схема, как известно, никогда **не** выполняется и подавляющее большинство осмотров начинается с музеев **не** естественно-научных, но мемориальных, или исторических и на основе выбора совсем другого рода, чем даваемой учебниками Логике.

На языке гротеска можно было бы сказать, что приступая к посещению музеев, массовый музейный зритель чувствует себя то педагогом, то любителем, то знатоком, то членом Партии, то сыном Родины и всего менее ... человеком, антропологическим объектом.

Но едва ли нужно говорить, что эта алогичность — только мнимая, покоясь на мотивах, более практических и жизненных, чем доводы формальной Логике или абстрактные классификации по типу Конта, или Спенсера.

Достаточно напомнить два высказывания большого светлого ума, имя которого когда то означало целую эпоху в умственной культуре нашей Родины.

— «Природа» — говорил **Грановский** — «есть только подножие Истории, в сфере которой совершается главный подвиг человека, где он сам является и зодчим, и материалом» (Собр. Соч. изд. 2. Том II, стр. 101).

И другая мысль, с виду более дискуссионная, но только подтверждающая первую.

Высказываясь по вопросу о влиянии отдельных областей наук на просвещение и ссылаясь на признание одного историка, сказавшего, что «можно без труда вообразить себе целый народ отличных математиков, но погруженный в глубокое варварство» — **Грановский** добавляет:

— «Почти то же можно сказать и о Естествознании».

Да, не случайно все великие математические гении, от Ньютона и до новейшего его талантливом переводчика и комментатора, нашего славного маститого академика А.Н. Крылова, — совмещали страсть к механике и математике с влечением к гуманитарным знаниям.

И не случайно безраздельное владычество одной лишь техники, так совершенно воплотившей достижения «точных знаний», привело к моральному крушению на глазах у нас былой народ «поэтов» и «мыслителей».

Интуитивно, бессознательно, живое чувство правды и патриотизма побуждает массового зрителя музеев уделять свое внимание на первом месте именно **общественным**, историко-литературным знаниям и это не смотря на беспримерные успехи нашей техники и увлечение ею нашей молодежи.

Таковы причины, вынуждающие нас руководиться при классификации музеев массового типа и их массового посетителя принципом, выражающим не только содержание музеев, но и **отражение их в повседневной жизни человеческого общества**.

Мы разумеем разделение всех отраслей науки и искусства на «Бытующие» и на «Не бытующие».

Относительно условное, как и любая группировка и классификация, — это деление весьма полезно, даже обязательное для музейца, ради избежания грубейшего смешения различных типов или категорий знаний и для обеспечения их правильной оценки с точки зрения «общего образования.»

Одни науки, или говоря общее, сферы умственной культуры, неразрывно связаны с самой жизнью людей, стихийно органически пронизывают повседневный быт. Это науки, или знания «**Бытующего**» типа.

Лучшей иллюстрацией его могут служить вопросы, связанные с нынешней войной, как величайшей мировой трагедии; кровавыми слезами или ранами она записана в сердцах и думах нашего народа, независимо от возраста, образования, профессии и будничных житейских интересов каждого из нас.

Не столь суровый, но такой же «бытовой» характер носят и бесчисленные отрасли культуры в обстановке мирного уклада жизни. Таковы вопросы воспитания и экономики, истории героев мысли, реформаторов в мире идей и жизни общества, особенно последних лет и нашей Революции.

Запросы, интересы к этим знаниям присущи каждому причастному к культуре человеку. Даже более того. Помимо воли и желания, проблемы, факты, образы, ими рожденные, незримо или явно властвуют над ним, определяя его помыслы и чувства. Это — знания «**Бытующего**» свойства, ибо ими в широчайшей степени определяется для всякого сознательного человека повседневный его «быт», стиль, модус, направление уклада жизни.

Совершенно иначе слагаются запросы, знания и интересы там, где связь их с повседневным жизненным укладом менее заметна а порой и вовсе не воспринимается.

Вопросы генезиса органического мира, изучение прошлого земной коры и обитателей ее, географическое современное распространение животных независимо от пользы для хозяйственно-утилитарных целей, ..все это науки, или знания «**Не бытующего**» типа.

Ценность, нужность, неотложность этих знаний для широких масс совсем не вразумительна и всего чаще молчаливо отрицается.

Но не практическое применение, а именно моменты «бытования» — вот, что характерно для различения наук обоих типов.

Сказанное поясним примером.

«Конница Белова» — ее роль в разгроме немцев под Москвой, живет в устах и памяти миллионов, как и имена Кутузова, Суворова и Александра Невского.. Эмалью-золотом сверкают ныне на груди защитников-героев Родины эти три имени, вошли в наш повседневный быт.

Они **бытуют**, подлинно живут сейчас в сознании страны в известном смысле шире, чем при жизни их носителей.

И то же в отношении героев-летчиков: имена Расковой, Осипенко, Чкалова, Гастелло продолжают жить в сознании миллионов...

Но насколько иначе рисуются в сознании масс проблемы знания **небытующего** типа!

Каким образом, откуда, как произошла основа конницы — дикая лошадь? Каковы ее геологические предки? Как произошли ее главнейшие породы? — все это вопросы, не имеющие актуального значения для широких масс. «Лишь бы пахала!», «Лишь росло бы поголовье!» — эти и подобные им реплики нередко приходилось слышать и читать в глазах людей, впервые ставших перед этими вопросами о прошлом органического мира.

То же в отношении «Животных-Летчиков». Как, каким образом произошло завоевание воздуха его теперешним пернатым населением? Кто предки современных птиц? — вопросы эти мало беспокоят обывателя, в сознании которого птицы «бытуют» только как предметы продовольствия, забавы, промысла и спорта и, конечно, всего менее в роли объекта эволюционного учения.

Или, возьмите имена великих корифеев в области гуманитарных и естественно-научных знаний.

Имена **Толстого, Пушкина** не требуют особых методов рекомендации и прославления их памяти: словами Эмерсона можно было бы сказать, что биография и творчество этих великих гениев давно «включились в наше личное воспоминание».

Но так ли в отношении **Галилея, Гарвея** и **Ньютона**, и это не смотря на то, что дознанные ими истины — законы кровообращения, тяжести и тяготения «бытуют» неосознанно-незримо в теле каждого из нас.

Нетрудно видеть, что внесением понятий «**Небытующего**» и «**Бытующего**» знания достигается значительная ясность и отчетливость наших суждений о музеях массового типа.

Выражаясь «производственно», возможно было бы сказать, что в свете названных понятий облегчается тройкая задача в отношении работы массовых музеев, именно:

Организации (структуры)

Эксплуатации (использования) и

Квалификации (оценки результатов)

Совершенно ясно, что **Организация** «бытующих» музеев несравненно легче, чем музеев «не-бытующего» типа.

И причины этого понятны.

В отношении первых интересы и поддержка общества заранее обеспечены. В известном смысле самые музеи эти возникают органически-стихийно, как конкретно-вещные отображения запросов общества, кристаллизацией его духовных, умственных запросов и потребностей: Музеи **Горького, Толстого, Ленина** — немеркнущие символы самой России... Мотивировать задачи этих пантеонов — значило бы мотивировать историю нашей страны, культуру Родины.

И также персонально-жизненно, а не «академически» воспринимаются музеи Красной Армии и Революции. Во всех этих музеях массовый их зритель предваряет самое создание музеев: посетители музея обеспечены задолго до его открытия. Ни план организации этих музеев, ни подробности их оформления особых трудностей не представляют: ясность и значительность самой тематики, остро-бытующий ее характер покрывают все технические трудности и неполадки. Каждый экспонат в Музее, посвященном памяти больших событий или деятелей привлечет внимание массы, не нуждаясь в изошрении методики показа, разработки новых способов подачи массовому зрителю реликвий о великих подвигах великих жизней.

Но не то же ли и в отношении художественной правды!

Имена **Крамского, Репина, Серова, Сурикова, Левитана, Васнецова, Нестерова, Верещагина** ... попробуйте вообразить, что дьявольскими силами фашизма, его злобой и термитом, уничтожены холсты Лаврушенского переулка...

Из учебников по Геологии мы знаем, как катастрофическая гибель крохотного островишка «Крака-Тау» в малайском море отразилась в отдаленнейших углах земного шара появлением зловейших зорь: взметнув-

шись в стратосферу вулканическая пыль с безвестных, никому не нужных островков Архипелага облетела мир.

С какой безмерной жгучей болью облетело бы весь мир культурных стран известие о гибели нашей сокровищницы гениев-властителей над миром красок и художественной правды!

А для нас, для Родины этих великих мастеров!?

Мы все, причастные хотя бы в слабой мере к пониманию их творчества, почувствовали бы себя осиротелыми.. Для сотен тысяч, для миллионов лиц, причастных к умственной культуре, имена, подобные немногим перечисленным, «бытуют» самым подлинным, буквальным образом: они, эти творения наших великих мастеров, сопровождали нашу жизнь с малых лет и в каждом возрасте в пределах для него доступных, улыбались нам со стен наших жилищ и со страниц альбомов, книг, гравюр, учебников и хрестоматий, прежде чем открыться в подлинных холстах или художественных репродукциях.

Можно уверенно сказать, что каково бы ни было в дальнейшем оформлении **Третьяковской галереи** после окончания войны, — картины будут нами встречены любовно и восторженно безотносительно к тому, как и в каком порядке или обрамлении нам вновь покажут **Репина** и **Левитана**, **Сурикова** и **Крамского**...

Как не спросим мы, в каком порядке или одеянии нам представятся наши родные, или близкие при встрече с ними после вынужденной долгой тягостной разлуки...

Не влияние **Чистякова** на **Серова** и не отношение **Крамского** к **Репину** интересует массового рядового зрителя, не это делает в его глазах столь дорогими их полотна, но созвучность их, этих картин, нашему чувству правды, нашему укладу жизни в настоящем, или прошлом, миру наших нравственных и эстетических оценок, той интимной близости, которая роднит нас с этими холстами с детских лет.

Этой созвучностью тематики музеев и запросов массового посетителя решается проблема их **эксплуатации**.

Как и в любом общественном, или культурном начинании, так и в работе массовых музеев, могут быть различные пути и методы, то более, то менее удачные.

Но даже там, где форма экспозиции заведомо неадекватна содержанию, зрители сами привнесут необходимый пафос, отвечающий волнующей тематике.

Именно в этом смысле посетители «бытующих музеев» массового типа приравнимы к знатокам-любителям музеев, посвященных сфере их излюбленных, заветных интересов с той лишь разницей, что на десяток знатоков-любителей **Гогена** или **Скрябина** приходится миллионы почитателей **Толстого** и **Серова**.

Но и там, и здесь — вопросы формы, техники показа или экспозиции бледнеют перед властью покоряющей тематики и вещных образов.

Отсюда вывод: При расценке эффективности показа, или цифр посещаемости для музеев разных типов, — всего прежде следует руководиться тем, к которому из двух различных типов «массовых музеев», именно «**Бытующего**» или «**Не бытующего**» примыкает содержание каждого из них.

Конкретно: **десять** одиночных посетителей Музея **Дарвина** — совсем не то же, что **десяток** посетителей **Толстовского** Музея, а последние — совсем не то же, что **десяток** посетителей Музея **Ленина**.

Или, другой пример. Одну и ту же «цифру посещаемости» следует по-разному расценивать для Галереи **Третьяковых** и для наших «боевых» трофейных Выставок в музее Революции, в Музее Историческом, или в Музее Красной Армии.

Понятно, почему.

Война «бытует»! Гневно-героически она бытует в чувствах, думах, воле нашего народа, кровью сердца пронизала она быт, природу, психику, темп, ритм жизни, мышление каждого из нас.

Война бытует на стенах Москвы плакатами в разящем, гневном юморе Ефимова и Маршака; — она бытует в донесениях Информбюро, в призывах, лозунгах передовиц газет, и всего прежде, в лозунгах, начертанных в миллионах пламенных сердец.

Не мудрено, что те же лозунги, та же героика, отображенные в стенах музеев, манят и влекут к себе, как нечто глубоко созвучное нашему быту и как нечто неотъемлемое от него.

Вменять в заслугу и «актив» этих музеев массовую их посещаемость столь же оправдано, как восхвалять редакции газет за повышение тиража в дни войны, или хвалить газетные киоски за умение привлекать внимание москвичей, воспитывания их готовности выстаивать часами в ожидании газет.

Но и обратно. Упрекать Музей **Толстого** в том, что посещается он менее, чем Галерея **Третьяковых** — столь же обосновано, как восхвалять его за то, что одиночных посетителей в этом Музее больше, чем в Музее имени **Дарвина**.

И там, и здесь хвала и порицание несправедливы, потому что независимо от разницы в объеме этих учреждений, **не учтен коэффициент сравнительного бытования тематики и вещного, фактического содержания всех трех музеев.**

Рассуждая априорно и абстрактно, можно было бы спросить:

«Чем объяснить неодинаковую посещаемость факультативным одиночным зрителем музея **Дарвиновского** и **Толстовского**?»

Мы отвечаем: Тем, что все литературное наследие **Толстого**, его творчество — ярко бытующего типа, даже в спорных его выводах и построениях.

Напротив, **Дарвинизм** — в общепринятом доселе понимании — обнимает **небытующее** знание. Что это так — с предельной ясностью нам это могут засвидетельствовать два красноречивых «случая из практики» именно Дарвиновского Музея.

Помнится, как много лет тому назад, в одном из учреждений, в разговоре с образованной по виду и «ответственной» сотрудницей, эта последняя, при выдаче просимой мною справки, озадачила меня вопросом:

— «Но скажите, почему Музей Ваш носит имя Дарвинского?»

В приведенном случае сомнение исходило от лица, мало причастного к науке.

Скандалезнее звучит другая реплика, однажды брошенная среди педагогов, правда, отдаленной и глухой провинции.

Услышав, что руководство экскурсией по Дарвиновскому Музею будет проводиться лично нынешним его директором, участники экскурсионной группы, ранее пришедшие в Музей, спешили передать товарищам, позднее подоспевшим, радостную весть, что

— «Объяснения будет давать сам Дарвин!»

«Ну и что же?» скажут нам: «Тем более необходимо и особенно для педагогов захолустной школы выправить такие промахи или заскоки!»

Да, конечно, но ведь привели мы эти два примера лишь затем, чтобы наглядно показать, насколько знания «небытующего» типа более доступны извращению, чем знания «бытующие».

Можно быть уверенным, что лапсусы, подобные двум приведенным, были бы немислимы по отношению к **Пушкину**, **Толстому** или **Горькому**.

Нам скажут: Ведь и названные три великих гения «бытуют» в разной степени в различных по образованию кругах того же общества.

Да, разумеется, и, к сожалению, ни скорбный юмор **Гоголя** и **Чехова**, ни гневный реализм **Горького** или **Толстого**, ни чарующий лиризм **Пушкина** не говорят *пока* сезоннику-рабочему того же, что и педагогу, или вообще литературно-образованному человеку...

Согласимся, что и по «приходе» к чукчам **Пушкина**, этим последним «отповедь Татьяны» будет говорить не так, как в свое время автору «Русских Художников» (Грабарь И.Э. «Русские Художники». Вып. 3. — **Серов**. Стр. 72.).

Но ведь и там, и здесь, и для сезонника-рабочего, и чукчам **Дарвин** и его «Происхождение Видов» скажут еще менее и будут еще менее «бытующими»!

Возвращаясь к нашему воображаемому случаю — сравнению Музея **Дарвиновского** и **толстовского**, возможно все бездонное различие обоих выразить, сказав:

«**Толстой** — бытует, **Дарвин** — не бытует!»

Даже более того. Нет того возраста, той высоты, или обратно, узости образования, которые бы не откликнулись на что либо созвучное в произведениях великого писателя.

Толстой «бытует» после своей смерти, как он бытовал при жизни, и как бытовали его собственные убеждения в его домашнем обиходе, в драматическом его уходе из родного дома и с арены жизни...

Дарвин — никогда не бытовал (кроме гримас на бытование в литературных образах, как напр. «**Усадьбе**» и «**Дуэли**» **Чехова**..) и жизнь приватная, как и кончина «**Даунского Отшельника**» ничем не выдавали автора «**Происхождения Видов**».

Что же удивительного, если интерес к **Толстому** и у нас, и за границей несравненно выше интересов к **Дарвину**, и что «**Музей Толстого**» ближе и понятнее уму и сердцу среднего интеллигента, чем музей носящий имя, освятившее собою целое столетие («**Век Дарвина**»).

Сводя в одно все сказанное, можно выразить наши итоги еще более афористично:

- I. Удивляться, почему Музей имени **Дарвина** «бытует» менее **Толстовского** (на данной стадии развития страны и общества..) тождественно вопросу: «Почему учение Дарвина бытует менее, чем творения **Толстого**?»
- II. Ждать в наше время от учения Дарвина того же бытования, того же массового проникания в общество и быт, как и творений Льва Толстого можно только, забывая, что на тысячи читателей «**Войны и Мира**» вряд ли можно указать хотя бы одного читателя «**Происхождения Видов**».
- III. Требовать, чтобы Музей имени Дарвина сравнился популярностью с Музеем имени Толстого, можно было бы лишь на основе следующих предпосылок:
 - a. Показать «бытующую» власть конечных выводов учения Дарвина для всех людей, причастных к умственной культуре.
 - b. Отобразить учение Дарвина в его исходных фактах и конечных выводах в предельно-ярких и эмоциональных образах, не уступающих по силе «бытования» литературным образам, власти художественной речи.

На искусственно и произвольно выбранном примере, на сравнении **Дарвиновского** и **Толстовского** музеев, мы старались более наглядно пояснить отличия «бытующих» и «не бытующих» музеев, и теперь нам предстоит наметить основной практический итог, конкретный позитивный вывод.

Его можно сформулировать немногими словами:

«Каким образом реально превратить Музеи небытующего знания — в „бытующие“?»

Но нетрудно видеть, что решение этой задачи предваряется вопросом: Всякое ли знание доступно для перевода его в разряд «бытующего»? И как роль в этом процессе падает на долю собственно «музейной экспозиции», насколько эта экспозиция, ее методика всесильна?

Думать, что удачными приемами музейного «показа» можно обеспечить «бытование» любой науки — значит смешивать вопросы содержания и формы.

Никакими «методами экспозиции» не захватить широких масс проблемами Санскрита и Кристаллографии, покуда сами кристаллографы и ориенталисты не введут эти науки в быт и нужды массового потребителя.

Или, беря пример более близкий пишущему эти строки:

Согласимся, что задачи **Дарвиновского Музея** — приобщить к идеи эволюции в ее исходных фактах и конечных выводах широкие круги нашего общества, содействовать тому, чтобы эти выводы и факты стали прочным достоянием каждого сознательного человека.

И, однако же, достигнуть этого одними лишь музейными приемами Вам не удастся до тех пор, пока сами ученые-биологи и дарвинисты ясно и отчетливо не осознают для себя самих, **в чем может выразиться «бытование» Дарвинизма в их не «производственно-научной», но приватной жизни, в повседневном жизненном быту.**

Короче: Чтобы знание научное, «академическое» стало бытовым для масс, необходимо чтобы это знание сначала пронизало быт самих ученых.

До тех пор, пока в приватной жизни и общественном быту самих ученых убеждения «Дарвинистов» или «Антидарвинистов» действительно ни в чем не выражаются, — попытки приобщения широких масс к знакомству с Дарвинизмом, как мировоззрением, и ссылки на его значение и ценность в жизненном быту, — будут звучать неубедительно и лицемерно.

Рассуждать обратно — значило бы уподобиться ученому-искусствоведу-знатоку, который, призывая к восхищению высокими произведениями искусства, стал бы наводнять свое жилище омерзительной макулатурой рыночного производства.

Рассуждать иначе — значило бы уподобиться ценителю серьезной музыки, который, находясь в концерте, восторгается Бетховеном и Бахом, а, придя домой, довольствуется «джазом».

Это значило бы уподобиться тому учителю, который на вопрос, как объяснить, что часть его учеников так неуверенна в правописании (при оставлении письменного отзыва в музейной книге) утешал себя такою репликой:

«К экзаменам мои ученики подучатся и в классе они пишут лучше»!

Возвращаясь к нашему исходному вопросу о значении и сущности музеев «массового типа», можно, опираясь на доселе сказанное, определить эти музеи следующим образом:

Собрание предметов в области науки, техники, или искусства, полные бытующего интереса или претендующие на него для массового зрителя.

Нетрудно видеть, что в таком определении «массовых музеев» остается нераскрытым самый важный и решающий ингредиент: **природа массового зрителя.**

От расшифровки этого понятия зависит будет, сохранится ли и впредь понятие «массовых музеев» в положении словесной тавтологии («массовый музей» для «массового зрителя»), или разгаданное в своем подлинном значении оно раскроет нам свое действительное содержание, давая вместе с тем и новые аспекты и возможности.

Итак: Кто же на деле он, этот «музейный сфинкс», — этот, как будто наиболее обычный, а на деле столь загадочный, неуловимый в своей сущности «музейный зритель массового типа»?

Уяснить состав и содержание этого суммарного понятия, разложить его на составляющие элементы, разгадать природу этого «Сфинкса» — такова наша очередная и ближайшая задача.

Что такое массовый музейный зритель?

(«Проблема Потребителя»)

От запутанного, сложного понятия «Музея массового Типа» переходим к еще более дискуссионному понятию о «массовом музейном зрителе».

И в самом деле. Что такое «массовый музейный зритель»?

Отвечая на вопрос формально, можно было бы сказать: «Под этим именем мы разумеем тех, кто посещает массовый музей!»

Нетрудно видеть, что такой ответ — только словесная отписка и пустая тавтология.

Понятно, почему. Музей — не парикмахерская и не баня, посещаемость которых выражает вместе с тем и цифру подлинно обслуженных, где личность посетителя не представляет интереса.

Более чем где либо, в музеях массового типа нас интересует **индивидуальность** потребителя, его духовный облик, его умственный диапазон, его запросы, требования к Музею и к себе.

Итак, кто же такое этот наш искомый индивидуальный «массовый музейный зритель»?

При разрешении этого вопроса можно подойти к нему двояким образом: абстрактно-априорно и реально-эмпирически.

А. Рассуждая отвлеченно, априорно, можно было бы сказать: под массовым музейным зрителем общедоступного Музея разумеют «среднего» и «рядового» посетителя.

Этот последний мыслится, как «средний» по образованию, «средний» по способностям и «средний» по культурному развитию, по интересам к данной сфере знаний.

Нечто «среднее» между ученым и необразованным, «культурный межеумок», промежуточное состояние людей, достигнутых на полпути к образованию, от невежества ушедших и к науке не пришедших.

Но едва ли нужно говорить, насколько это построение надуманно и схематично.

Этот «средний» по способностям или запросам массовый музейный зритель никогда на деле не существовал.

Очень удобный для проектов, планов, смет, отчетов и отписок этот «средний» массовый музейный зритель существует лишь в воображении кабинетных «музеологов».

В. Что это так — в этом нетрудно убедиться, если от абстрактных силуэтов перейти к живым реальным людям, как они, то восхищаясь, то скучая, бродят по музейным залам.

Нам, музейцам, они слишком хорошо известны.

Все мы, практики-музейцы, знаем, что в означенную категорию включать приходится и академиков-ученых, и сезонников-рабочих, и дошкольников, и педагогов, и учащихся всех ступеней и рангов, и красноармейцев, и рабочих и «совслужащих» (совсем недифференцированное понятие!), короче — лиц, предельно разнящихся по образованию и возрасту.

Искать подобия чего то «среднего» в этом собрании людей, — не более разумно, чем у посетителей столовой, бани или пассажиров автобуса и трамвая.

Оперируя с таким неоднородным агрегатом, как ученые, дошкольники, сезонники-рабочие и педагоги, — невозможно апеллировать к чему то «среднему».

Ни подготовку, ни привычки, навыки в работе глаз и мысли, ни активность воли и настойчивость, ни глубину запросов или широту исканий, ни серьезность требований столь различных лиц — не подвести к «среднему уровню».

Для каждой из указанных здесь категорий зрителей имеется свой собственный, особый «профиль», свой аспект, с которого воспринимается экспонатура данного Музея: там — испытанная изощренность в наблюдении, здесь — зрелость мысли, там живая непосредственность реакции, тут — большой опыт в усвоении, там, наконец, неутомимость глаз и ног, т.е. предельное разнообразие процессов восприятия оценок и суждений и, обратно, ничего «нейтрального» и «средне-промежуточного».

Перед нами — основная и неодолимая по виду трудность всей музейной практики и величайший с виду парадокс ее культмассовой работы.

То разнообразие музейных зрителей, над «расслоением» которых мы так тщательно трудились при классификации самих музеев, — эта разнородность зрителей опять встает перед глазами нашими во всем своем многообразии.

Те категории людей ученых, педагогов и учащихся любителей и знатоков, которых мы пытались разнести по разным категориям музеев — они вновь объединились неожиданно в стенах музеев массового типа.

И естественно спросить: Не подрывается ли этим самая классификация музеев и намеченная выше группировка их ближайших потребителей?

Конечно — нет! Все сказанное о делении музеев на «профессиональные», «учебные», «строго- научные» — всецело остается в силе. И тот факт, что посетителей их можно встретить и в музеях массового типа ни в малейшей степени не подрывает смысла и оправданности всей музейной группировки, как деление литературы на ученую, учебную, профессиональную, не исключает популярных книг по тем же отраслям науки, по которым изданы ученые фолианты и учебники.

Тем более необходимо присмотреться ближе к разным категориям и группам «массовых музейных зрителей» со стороны их требований и запросов.

Мы начнем с бесспорнейшего факта, что значительное большинство всех посетителей музеев массового типа характеризуется отсутствием тех специальных черт, которые присущи знатокам-любителям, ученым и профессионалам: Эти массовые посетители музеев в большей своей части — **не** любители, **не** знатоки, и **не** ученые-профессионалы.

Это даже и не лица с природными или готовыми симпатиями или устремлениями к данной области науки, техники или искусства.

Даже более того. Ближайшие вопросы или интересы (если они есть!) могут лежать в совсем далекой от Музея плоскости, определяясь только негативными чертами: **нет** «противопоказаний», ни предвзятой одиозности, ни априорного влечения, а есть готовность одинаково принять даваемое знание или его отвергнуть, занести в свой умственный багаж, или отбросить, как ненужный, непосильный груз.

Всего нагляднее этот «нейтральный» массовый музейный зритель может быть сравним и сопоставлен с «театральным зрителем» в тех случаях, когда ни содержание пьесы и ее достоинства, ни автор, ни артисты не являются настолько хорошо известными, чтобы симпатии и увлечения зрителей могли бы предпрешить заранее суждения: не Чехов, и не Горький, не Москвин, и не Качалов!

Мы имеем здесь в виду те случаи, когда успех или, наоборот, неуспех спектакля целиком определяется достоинствами пьесы, или постановки и игры, а не внесенными заранее моментами: чрезмерным ожиданием, готовыми симпатиями и настороженной критикой, когда оценка пьесы и артистов производится не театральными, не знатоками рампы, а случайным, редким посетителем театра, приносящим в зрительную залу лишь досуг, внимание и беспристрастие.

Но есть одно, чего старается избежать всякий посетитель всякого театра, как и всякий массовый музейный зритель, это — **утомления и скуки**.

Это избегание томления и скуки будет тем понятнее, если учесть, что подавляющая масса этих «рядовых музейных зрителей» приходит к нам в немногие часы досуга для разумного и радостного отдыха.

Вот почему первейшая обязанность музеев массового типа — согласовывать свою экспонатуру с этой предпосылкой: избегать категорически намека на «учебу», на насильственное приобщение к знанию.

Труднее разрешить другой вопрос: Как поступить с «учеными» «профессионалами», «любителями-знатоками»?

Здесь возможны, или мыслимы **два** случая.

а. Специальные запросы, знания и интересы зрителя **не** совпадают с содержанием, тематикой Музея. Например: Историк — в массовом Музее Биологии, или Зоолог — в Историческом. Искать ответов на

свои научные запросы эти лица, стоя перед экспонатами из чуждой отрасли, им всего чаще не приходится: не для того они пришли в Музей. И все же зрители такого рода предъявляют в отношении этой «чуждой» для них экспонатуры специфическое требование. Чувствуя себя «хозяевами» в своей области, такие лица, находясь в музее, мало родственном по содержанию, **склонны суживать круг интересов в сфере эмпирической и привносить завышенные требования в сфере обобщений.**

Основное требование подобной аудитории к музеям массового типа: избегание **перегрузки** в области фактического содержания и **доктринерства** в сфере обобщения. Ученые в стенах музея чуждой специальности не любят докторальных «поучений».

- b. Но, конечно, наивысшей трудностью является задача — обслужить в музее массового типа настоящего специалиста, знатока его тематики. Понятно, почему.

Знаток искусства и специалист-историк, находясь в естественно-научном массовом Музее, будет все же чувствовать себя идейно связанным малым знакомством с содержанием Музея.

Но не то при совпадении тематики Музея массового типа с кругом специальных знаний посетителя.

Зоолог по профессии простит **зоологическим** музеям скромность содержания: профессиональный глаз найдет достойное внимания даже в незатейливом сюжете, но он не простит **банальности и тривиальности** подачи, или оформления.

«**Борьба с музейным элементаризмом**» — будь то формы, или содержания — так возможно было бы назвать это главнейшее условие для примирения запросов знатоков предмета при его показе в массовом Музее.

Таковы две главные и основные категории обычных посетителей музеев массового типа. Но на деле многоликость зрителей гораздо большая, будучи связана с суммарным, многозначным и невразумительным понятием «общедоступности».

Одно из двух: либо Музей действительно «общедоступен» и тогда он в полной мере должен привлекать внимание и школьников и педагогов, и сезонников-рабочих, и совслужащих и академиков, либо одной из этих категорий зрителей экспонатура данного Музея ничего не говорит (за трудностью или элементарностью..) и в этом случае он **не** оправдывает своего эпитета «Общедоступный».

Перед нами любопытная антиномия, вытекающая из необратимости понятий «Массовый Музей» и «Массовый музейный зритель».

Хорошо известно, что профессиональные, «закрытые», учебные музеи вообще не посещаются «широкой публикой», тогда как «массовый музей» обязан обслужить и величайших знатоков, и величайших иго-рантов:

Все они проходят под одной и той же маркой «массового посетителя» и всем им предлагается усвоить ту же экспозицию.

Что бы сказали о том книжном магазине, той «общедоступной библиотеке», которые бы предлагали ту же книгу **всем** без исключения покупателям и абонентам, независимо от возраста, от уровня образования.

Не даром нашими издательствами введено за правило указывать в самом начале книги — на кого она рассчитана.

Но даже независимо от этих указаний, люди, опытные в обращении с книгой, без труда по одному заглавию или обложке книги, по ее объему, или оформлению скажут безошибочно, кому она предназначена.

Самая внешность книги выдает обычно и ее читателей, и популярную брошюру об учении Дарвина Вы не смешаете с академическим изданием трудов великого ученого.

Та же наука, та же Зоология и тот же Дарвинизм могут быть доступны в самом разном изложении: одним — для педагогов и студентов и совсем другом — для академиков-ученых и специалистов, и опять другом — для «Изд- Читален» и для сельской школы.

Но не то в музеях «массового типа».

Всем переступающим порог Музея, от дошкольников до академиков, дается та же экспозиция, тот же этикетаж, и тот же текст печатного «Путеводителя», того же «Гида».

Это ли не «Уравниловка», не «Обезличка» в самой сложной и ответственной, сугубо индивидуальной сфере умственной культуры, всего менее терпящей штампа, трафарета и канона...

Здесь легко предвидеть возражение. Нам скажут: Так ли велика эта опасность вынужденной «Уравниловки»? Ведь существуют же определенные приемы или способы смягчения и даже устранения ее..

Напомним: «Многоплановость» экспонатуры и введение «дифференцированных» объяснений применительно к образовательному уровню и подготовленности зрителя.

Однако, все эти приемы или методы касаются лишь **устных** пояснений и **организованного** группового зрителя, поскольку «Одиночки» редко пользуются устным руководством.

Да к тому же, — как то выяснится из дальнейшего — и как то вытекает из самой природы или сущности музеев — выправлять посредством «лекционных методов» несовершенства вещной экспозиции — **не** есть решение вопроса: устным «**сказом**» можно реформировать «**показ**», а не экспонатуру самого музея.

Но и в применении к организованному в группу зрителя дифференцированность **устных** пояснений не всегда возможна и практически осуществима.

Мы имеем здесь в виду столь частое в музейной практике обслуживание групп, **неоднородных** по составу.

Так, не говоря уже о «возрастных разрывах», когда в той же группе можно видеть представителей **трех** поколений, разница **образовательного** уровня участников одной и той же группы может оказаться роковой.

Особенно фатальна эта разнородность личного состава сказывается в «медицинских» группах, содержащих далеко не редко одновременно сиделок, медсестер, врачей и санитаров.

Оперируя с такой неоднородной группой лектора-экскурсоводы чувствуют себя на положении «весовщиков», пытающихся уравновесить «трудные» весы: читаешь более упрощено — тоскуют сестры и врачи, переключаешься на более «высокий» стиль — скучают санитары и сиделки.

Но ведь если так — то как же быть? Нельзя же вещно подносить в различных шкалах ту же экспозицию, приспособляя ее к разной подготовленности, разным возрастам отдельных лиц..

Как примирить **на том же** вещно-зрительно воспринимаемом объекте интерес и понимание людей, стоящих на предельно разных ступенях культурного и жизненного опыта?

Как примирить на той же экспозиции «большую публику» и знатока?

Вне разрешения этого вопроса ни один «общеобразовательный» музей не будет «массовым», поскольку в самое понятие «общедоступности» Музея входит равномерное обслуживание и знатоков, и дилетантов, и ученых, и профанов...

Поступать обратно — значило бы видеть в массовом музее лишь рассадник «упрощенческого» знания и толковать понятие «общедоступности» лишь в смысле «общепроницаемости» в стены, независимо от пользы содержания последних.

Разрешение данного вопроса мыслимо в двояком виде.

Всего чаще думают решить проблему компромиссным образом, то ориентируясь лишь на «господствующий» тип музейных посетителей, то силясь примирить внимание и интересы разных зрителей лишь на отдельных, наиболее заметных и значительных по смыслу экспонатах.

а. Обращаясь к первому приему, следует сказать, что проявляется он всего чаще бессознательно, стихийно и автоматически.

Учитывая доминирующий контингент музейных зрителей, дирекция Музея в ходе дела бессознательно все больше ориентируется на него, не замечая, что тем самым экспозиция все более теряет «массовый» характер и склоняется к профессиональным интересам.

В результате — тот обычно неосознаваемый среди музейцев факт, что большинство музеев «массового типа» таково только по имени на деле ориентируясь лишь на определенные и специфические кадры: на любителей искусств (Музей имени Пушкина), на педагогов и учащихся — (Музей исторический, литературный), на профессионалов, техников (Музей Политехнический).

Можно уверенно сказать, что если большинство музейцев и музейных зрителей не отдает себе отчет в такой подмене («массовых» музеев — на «профессиональные») то лишь по милости живого слова лектора-экскурсовода, выправляющего устной речью и «дифференцированностью» показа специфичные профессиональные уклоны вещной экспозиции таких музеев.

Можно быть уверенным, что при отсутствии живого слова, его дара преломить даваемое знание созвучно интересам **массового** зрителя — этот последний, предоставленный себе, невольно ограничится обзором только наиболее заметных, внешне-заявительных объектов.

- b. Это выдвигание только отдельных экспонатов и центрирование на них внимания зрителей обычно практикуется в музеях при обслуживании массового зрителя. И поступая так, музейцы молчаливо полагают, что на этих «узловых» объектах можно примирить запросы и любителей, и знатоков, и рядового зрителя.

Именно так, по этому принципу, эклективно-эмпирическому, строится обычно демонстрационная работа большинства музеев.

«Чучело мамонта» и «Статуя Давида» Микель-Анжело, «скелет Диплодока», «доспехи Александра Невского» и вообще реликвии мемориального характера в музеях, посвященных памяти больших людей — полны волнующего интереса для сознательных людей всех возрастов и всех профессий, независимо от их образовательного ранга.

Объекты именно такого рода издавна служили «вехами» для посетителей любых музеев, обладающих предметами такого рода.

Именно на них смягчаются и сглаживаются несходства в интересах и оценках, неизбежные при разнородности состава зрителей музеев массового типа. Опираясь на такие «гвозди», или «зрительные узловые пункты» создается мнимая картина общности запросов зрителей, их солидарности в оценке экспозиции таких музеев.

Но увы! за позитивной ролью этих «уников» обычно забывают теневые стороны «центрирования» такого рода.

Помнится, как на вопросы, обращенные к интеллигентным посетителям Зоомузея **Академии наук**, на предложение сказать, какое впечатление оставила его экспонатура, — всего чаще приходилось слышать реплику такого рода: «Очень интересно... Мамонт!»

Да, конечно, экспонат незаурядный, уникальной ценности, это так называемое чучело «березовского Мамонта» и все же уполномоченное «перекрыть» собою содержание всего Музея.

Более того. Имея дело с униками типа «чучела» этого мамонта, несведущий зритель подвергается особенной опасности превратного его истолкования.

Хорошо известно, что как раз по поводу этого мамонта суждения и мысли, порождаемые им у рядового зрителя, обычно далеки от совершенства.

- «Самый древний слон!» /Не верно!/
• «Самый крупный слон!» /Не верно!/
• «Самый редкий слон!» /Не верно!/
• «С самыми могучими клыками!» /Вдвойне неверно: Не «клыки» и не предельно мощные!/

- «Предок теперешних слонов!» /Не верно!/
• «Жил всегда во льдах!» /Не верно!/
• «Целиком сохранившийся!» /Не верно!/
• «Чучело!» /Не верно!/

Совершенно очевидно, что реальная и подлинная польза от такого экспоната при такой его «оценке» может быть весьма условной и поскольку в представлении массового зрителя такие единичные объекты застилают всю экспонатуру, — ложное истолкование таких предметов обесценивает посещение Музея в целом.

Но и независимо от промахов такого рода, самая манера концентрировать внимание массового зрителя лишь на особо ценных единичных экспонатах может быть оправдано лишь при одном условии: отображении на них, этих отдельных «вещных фокусах» **всей** экспозиции Музея, или данного Отдела, его **главной, основной и обобщающей идеи**.

И, однако, как ни относительна полезность созерцания мамонтового «чучела», превратно понятого, — вещная основа этого объекта все же преисполнена волнующего интереса...

Но не то приходится сказать о сотнях экспонатах, несравненно более значительных в идейном отношении, но не разделяющих во мнении массового зрителя музейных «шармов» мамонта, его широкой популярностью...

Имеются на свете, а тем самым и в музеях, множество объектов и проблем, гораздо более значительных, чем «Мамонтовы» и однако вызывающих у рядового посетителя лишь утомление и скуку.

И опять, и снова выдвигается вопрос: Как примирить на них, этих безвестных для широкой массы «мамонтах», запросы, интересы лиц, предельно различающихся по образованию и возрасту?

Что такое Массовый Музейный экспонат?

Мы подошли вплотную к основной задаче нашего анализа, от разрешения которой целиком зависеть будет и оправданность нашего очерка.

Удастся разрешить эту задачу — примирить сезонника-рабочего и академика, дошкольника и педагога на одной и той же экспозиции, на тех же методах показа — оправдается понятие и смысл «Массовых музеев».

Не удастся — и понятное словесно это выражение останется по-прежнему источником противоречий и недоговоренностей, а самые музеи, если и не все, то в доминирующей части, местом самых разных отзывов, суждений и переживаний: радости, восторга, скуки и недоумений.

Кратко и формулятивно можно выразить эту проблему следующим образом:

«Как примирить многообразие запросов посетителей музеев массового типа?»

Вопреки, или, вернее, именно ввиду особенной практичности вопроса, начинать приходится с теоретических определений, с выяснения взаимоотношений содержания и формы (оформления) массовых музеев.

И учитывая основную и конечную задачу всякого музея — приобщение к знанию, казалось бы, что начинать анализ, или критику музеев, а тем более попытку их реформы, следовало начинать с обзора содержания, тематики музеев.

Но на деле это далеко не так и начинать приходится с проблемы **формы** и при том по следующим причинам:

А. Формально содержание музеев, их тематика лишь редко вызывает разногласия, а там, где они есть, их устранение не трудно, при наличии достаточного знания и доброй воли.

В. из двух слагаемых Музея, содержания и формы, именно последняя является решающей в том смысле, что удачной формой можно оживить самую нудную тематику, как и обратно, неудачной — загубить, «зарезать» самое живое содержание.

В известном смысле (и с известной оговоркой, в отведение упрека, или обвинения в защите «формы», как самодовлеющего элемента) можно вспомнить сказанное некогда **Крамским** по отношению к искусству

«Вообще искусство до такой степени заключается в форме, что только от этой формы и зависит идея»

—(Крамской. — Письма. — 1937. Том I. стр. 334)

Не случайно вспомнили мы здесь слова большого светлого ума — бывшего лидера Передвижников.

Не постеснимся четко сформулировать вопрос: Где и за счет чего искать согласования запросов лиц, стоящих на различных стадиях культуры, или жизненного опыта?

Искать приходится не долго.

Разве мы не знаем форм и методов подачи знаний, на которых сходятся запросы, увлечения и радость лиц, предельно разнящихся по образованию и возрасту?

Картины **Сурикова**, **Васнецова** — разве не сближаются на них восторги лиц, которым вне «Музея» нечего сказать друг-другу?

Или взять одну из наших самых поразительных побед на фронте мировой культуры, — достижения нашего советского Кино!

На восхищении шедеврами, подобными «**Петру**» или «**Суворову**», — разве не сходятся сезонники-работчие, и академики, и школьники!

Всепобеждающий и светлый мир **художественных образов**, вот, где приходится искать ответа на интересующие нас вопросы о возможном приобщении «масс» к науке и эмоционально принятому знанию: оно доступно им лишь через красоту и преломление в искусстве.

Сочетание Науки и Искусства в цельном и едином образе, будь то словесном, или зрительном, — вот, где издавна видели разгадку власти человеческого разума, его влияния на чувства, волю и сознание народных масс.

Формулятивно: Годность, или непригодность тех или иных музеев для задач широкой популяризации зависит всего прежде от того, насколько их тематика доступна эстетическому претворению и для художественного показа в самом подлинном, буквальном смысле — кистью и резцом!

Это не значит, что в музеях массового типа экспозиция сводима к живописи и скульптуре, еще менее, что всякая скульптура, или живопись доступна пониманию массового зрителя, или достаточна для приобщения его к **научным** знаниям.

Будь это так — музеи «копий», или слепков по достоинству сравнялись с музеем подлинников и музеи типа «Западного современного Искусства» не являлись бы источником недоумения и раздражения для большинства друзей и почитателей «Лаврушенского переуллка».

Равным образом это не значит, что резцом и кистью можно выправить и заменить несовершенства вещной, натуральной экспозиции, во всем объеме, при любой тематике.

Будь это так, — музеи превратились бы в подобия «картинных галерей», или собрания муляжей и скульптур, безотносительно к ее тематике и вещному, фактическому содержанию.

Как будто самые искусные модели ягод и плодов ¹, и самые прелестные **изображения** цветов, самые красочные акварели и картины маслом типа «Натюр-Морт» — способны превратить **Ботанику** — в «музейную науку»: хорошо известно, что за вычетом немногих глав, или объектов, хорошо доступных вещному

¹ Обычно вызывающие более гастрономические, чем идейные ассоциации!

показу, эта привлекательнейшая из наук, «Сциентия Амабилис», снесенная в музей, теряет все свое очарование, превращаясь в худшем случае — в пучки пресованного сена, в лучшем — заменяясь эфемерными засушенными трупиками типа «Иммортелей»....

И, конечно, не случайно все музеи массово-бытового типа хорошо доступны эстетическому-вещному отображению в отнении искусством и что этим фактором определяется в широкой мере посещаемость Музея.

Можно соглашаться и не соглашаться с этим тезисом, и все же никому не приходило в голову основывать «Музеи Логики», «Музеи Математики», или «Кристаллографии» для массового посещения: самые яркие, сверкающие образцы кристаллов не покроют содержания этой науки и не в силах примирить с ее абстрактными идеями и схемами неискушенных зрителей.

Вот почему на тысячи музеев **Зоологии** едва ли можно указать десяток **Ботанических** (пустующих) и почему Музеи Почвоведения и Геологии так мало посещаются широкой публикой и так несовершенно я отрывочно воспринимаются последней.

Здесь нельзя достаточно настойчиво и четко указать на основной руководящий тезис всей Музеологии: **необязательность взаимной связи ценности научной, бытовой и экспозиционной.**

Проще и понятнее: При выборе тематики **научного** исследования ученые не руководятся ни вещностью объекта, ни его отобразимостью в Музее.

Самые очередные, жгучие дискуссионные вопросы жизни и науки могут быть негодны для музейного показа. Величайшие открытия в науке могут быть закрыты для музея массового типа.

Актуальность для науки, жизни и доходчивость музейная — суть вещи совершенно разные. Эти понятия нередко совпадают и тем чаще, чем талантливее музеолог. Но имеется не мало актуальнейших проблем, перед которыми спасует самый даровитый предприимчивый музейец.

И, однако, все эти сомнения и доводы уместны только при одном условии: живом и жизненном подходе к миссии музеев массового типа, при условии факультативности и действенности усвоения неподготовленным зрителем.

Откажемся от этих двух условий и все трудности музейного показа отпадают, правда, дорогой ценой: проблематичности (а частью явной эфемерности) значения и пользы посещения таких музеев массовым зрителем.

Формально рассуждая, нет ничего легче, как отбросить приведенные сомнения. Достаточно лишь декларировать: «Перевести итоги тех или иных наук за положение „музейных знаний“ и „музейных экспонатов“, будь то банки с жидкостями, или порошками, колбы и пробирки, схемы и таблицы, формулы и диаграммы и.. „Музей“ готов! Наука, претворенная в музей!»

И, однако, рассуждая так, обычно забывают тривиальнейшую истину, что **«претворить музейно»**, или **только «показать в Музее» — не одно и то же!**

«Показать в Музее» — можно все решительно, все, что угодно, от слонов или собак (живых и мертвых) до Учебников Санскрита и Статистики. Лишь бы хватило места и... дерзания!

«**Музейно** претворить» живых барбосов можно также мало, как живых слонов, Стереохимию и Стенографию и по причинам прямо противоположным: абсолютной недоходчивости двух последних дисциплин и слишком яркой «демонстрационности» двух первых экспонатов.

Хорошо известно, что показывание в музее массового типа даже чучела слона — задача величайшей трудности и не по емкости объекта, или трудности монтажа, но за склонностью широкой публики «кунсткамерно» расценивать такие экспонаты.

Поступать обратно, смешивать «**Показ музейный**» и «**показ В Музее**», — думать, что, внеся предмет в музейный зал, мы этим самым превратим его в «музейный экспонат» — не более логично, чем включать в «музейную экспонатуру» и самих музейных зрителей, и групповодов, и сотрудников Музея.

Рассуждать обратно, думать, что достаточно перенести работу аппарата, или постановку опыта «в Музей», чтобы работа эта сделалась «музейной» — значит преднамеренно, или невольно осложнить и без того запутанное, хаотичное понятие «Музея», отказаться от его логического уточнения, а этим самым от надежды на практическое улучшение работы массовых музеев вообще.

Мы подошли вплотную к основной проблеме, подлежащей нашему анализу: к вопросу «специфичности» путей и форм обслуживания посетителей музеев «массового типа».

Как мы видели, эта проблема сводится к двум, более дробным: «**Вещность содержания**» и «**Художественность Формы**»

Первая нам гарантирует **наглядность** чувственного восприятия, вторая — соучастие **эмоциональных** факторов в процессе усвоения.

Условные и относительные, как и все теоретические группировки и оценки (для статистика и химика — гирлянды цифр и формул преисполнены чарующего эстетизма!) — оба эти требования нуждаются в глазах музейца в ряде оговорок или коррективов.

Первая поправка. «Вещность» экспоната не должна быть **экспрессивной**. При чрезмерности величины объекта самые размеры экспоната могут снизить его «действенность», его идейно-познавательную ценность, его правильное восприятие.

Гигантские размеры Микель-Анджеловского «**Давида**» или двадцатиметрового «Диплодока», безвредные для знатока, способны отвести внимание массового зрителя от смысла и значения обоих экспонатов в сторону поверхностного, «ахового» удивления.

«Излишек вещности» оказывается в подобных случаях во вред, а не на пользу экспозиции. В этом — как мы увидим ниже — коренное и фундаментальное отличие от экспонатов «Выставок» с их тяготением к «аттракционам», независимо от познавательно-идейной значимости содержания и без малейших обязательств подлинного усвоения.

В этом смысле помещение в экспонатуру «массовых музеев» многих «Левиафанов», бывших некогда предметом вождения былых академических музеев, было бы на положении «дара данайцев», негативным фактором, снижающим общеобразовательную роль и ценность Учреждения.

Вторая поправка. Сказанное о «гигантах» и чрезмерной «вещности» отдельных экспонатов, приложимо и к проблеме «эстетизма» или красоты в стенах **научного** Музея массового типа.

Стоит лишь вообразить, что красота предмета в такой мере затмевает его значимость **научную**, что для познания ее у рядового зрителя не остается ни внимания, ни интереса — и чрезмерная «красивость» экспоната может оказаться вредной: «красота», не претворенная идейно, может быть во вред **научному** музею.

Сказанное поясним примером.

Феерическая красота бразильских бабочек из группы «*Морфо*», — помещенных в экспозицию музея, но не вправленных в **идейно-познавательное** русло правильного объяснения, таит угрозу оказаться в положении «вредителя во имя красоты» (*Embarras de Beauté*).

При виде этих изумительных созданий, отливающих лазурным золотом и перламутром, массовые зрители обычно забывают все даваемые им «Теории» и изживаясь эстетически в этих волшебных образах, не спрашивают о **научном** их значении и смысле.

А в итоге? А в итоге то, что, уходя из стен Музея, посвященного большим **идеям** и глубоким **мыслям**, посетители уносят только состояние внешней умиленности. И на вопросы, обращенные к ним много лет спустя о том, что в содержании Музея всего ярче сохранилось в памяти, нередко приходилось слышать лестные по виду, грустные на деле реплики:

— «Какие же у Вас ...хорошенькие бабочки!»

Эту зависимость между **идейным содержанием** и **вечной формой** экспозиции уместно пояснить на ряде показательных примеров.

Перед нами — несколько газетных вырезок из «Правды» от 15-го Марта 1942 года и «Красной Звезды», 13 Марта того же года.

В каждом из газетных этих номеров, среди рисунков, поясняющих ряд сцен и эпизодов мировой войны, находим иллюстрации зоологического содержания: фотоснимки, закрепляющие «Перевозку Раненых» на ездовых собаках и «Транспортировку на собаках Пулемета».

Взятые, как таковые, как «газетный репортаж», такие снимки суть ценнейший документ, полный волнующего реализма, именно в контексте с содержанием газеты, подтверждающей его действительную автентичность, историческую подлинность.

И все же это — **не** музейный экспонат!

Начать с того, что оба снимка — суть лишь репродукции и потому, как таковые, лишены субстанциальной, вещной ценности, которой обладают многие подлинные фотоснимки.

Но и самая техническая форма репродукции обоих снимков такова, что выключает их использование в Музее.

Хорошо оправданные для газетной иллюстрации, или «Стенной Газеты», эти вырезки не суть «музейные объекты». Качество технического выполнения (Цинкография) не соответствует значительности содержания Своеобразной, яркой, боевой тематике — не отвечает тусклость передачи, качество бумаги массовой газеты и достоинство клише.

При всей идейной содержательности этих двух газетных иллюстраций, их перенесение на стенды или стены массовых музеев было бы нерационально.

И, однако, те же два сюжета, «Перевозка раненого» и «Доставка Пулемета» ездовыми лайками, представленные в виде красочных картин, написанных умело знатоком животных и художником-зоологом, становятся на положении подлинных музейных экспонатов: самобытность, актуальность содержания облечены в доходчивую, творческую форму.

В приведенных только что примерах яркое волнующее содержание бессильно было побороть невыразительность и вялость формы при музейной экспозиции.

Обратное нам представляет следующий пример.

Из всех естественно-научных экспонатов, в практике зоологических музеев, чучела **собак** являются издавна в положении «больного места», поражая всего чаще внешним безобразием.

Понятно, почему. Древнейший верный спутник человека, наш домашний пес соприкасается настолько близко с нашим бытом, что ошибки или промахи монтажа чучел, незаметные для дикого животного, немедленно же выступают при попытке воссоздать посмертный **индивидуальный** облик «Шарика» или «Каштанки».

И не потому ли так отталкивает большинство попыток закрепить **музейно** облики этих животных, что в обезображенных рукой неопытного препаратора музейных «чучелах» собак нам чудится не только «зверь», но верный, преданный четвероногий друг-товарищ человека.

Но вообразите, что в Музее Вам покажут чучело, или хотя бы лишь обрывок шкуры «Тома», или «Малыша» — служебных боевых собак, взорвавших (по прелестному рассказу **Эренбурга**) вражеские танки...

Самые ничтожные и неприглядные **природные реликвии** таких четвероногих боевых героев, как обрывки шкуры, помещенные в Музее под картиной, представляющую обоюдно-роковую встречу (вражеского танка и собаки) — более взволнует Вас, чем совершеннейшие чучела дипломированных четвероногих полевых охотников по дупелям и куропаткам.

В приведенных только что примерах «боевых собак» героика сюжета помогает позабыть несовершенства, или даже фрагментарность вещного показа.

Не всегда, однако, связь тематики и формы познается так легко и просто.

Перед нами — небольшой листок бумаги розового цвета, типа «Счета» или деловой «Квитанции».

Слева, в углу, печатный штамп скучнейшего коммерческого типа:

«Зоокомбинат».

Производственных и Торговых Зоопредприятий.

Сверху заголовок: «Расходная Квитанция» и обычная печатная расшифровка: Номенклатура—количество—цена и сумма, а внизу — Итог.

Перед нами — «Накладная» на отпущенный товар. Этот последний, как и имя покупателя и стоимость товара обозначены при помощи чернильного карандаша.

Читаем: № Накладной — 331. — «Дарвиновский Музей» — «Смесь для Голубей» — 20 Кило по 3.40, на сумму: 78 руб. 75 коп.

Подпись: Фамилия сотрудницы, сдавшей товар, другой — его принявшей.

Перед нами — заурядная по виду «Накладная» на закупленный товар, каких миллионы циркулируют в торговых предприятиях.

И все же эта прозаичная «Квитанция» является на деле «документом», если и не историческим, то все же не лишенным исторического интереса.

Нам достаточно взглянуть на дату, время выдачи этой расписки:

«16 Октября 1941 года»

Историческая дата! Дата героического перелома фронта под Москвой, когда столица временно замолкла, притаившись, словно собирая силы для победного прыжка на наседавшего врага, для нанесения ему смертельного удара.

И легко понять, что каждый, будь то самый скромный лоскуток бумаги, но датированный этим днем, способен бросить свет на эти исторические дни, развеять многие неточные, или неверные о них суждения: Против ожидания и не в пример тому, что наблюдалось в сходных положениях других столиц зарубежом, жизнь **Москвы**, красной столицы нашей, под защитой **Сталиным** в те исторические дни пульсировала полнокровно: отпускалось продовольствие не только для людей, но и для «голубей» и в Дарвиновском Музее находили время и досуг заботиться и о подопытных животных.

В приведенном документе «историческая» его ценность узнается только косвенно: При общей панике не думают о голубях!

А вот другой пример и документ, не менее значительный и столь же неказистый с виду.

Перед нами — Карточка Почтовая, «Открытое письмо», отправленное в адрес Дарвиновского Музея и при том с упрощенным, несовершенным адресом:

«Москва, Пироговская, Дарвиновский музей»

Ни номера Почтового Отделения, ни уточнения улицы («Малой» Пироговской), ни номера дома.

Но письмо дошло, хотя и с запозданием. Адресованное оно одной сотруднице Музея (Н.Ф.Левыкиной), отправлено ее родными, жившими в ту пору под Москвой, на Станции «**Голицыно**», на полдороге от **Можайска**.

И, как в предыдущем случае, все дело ..в дате: 19 Октября 1941-го года, когда враг оставил за собой **Можайск** и двигался на «Кубинку», в немногих километрах от Москвы.

Тем знаменательнее содержание письма:

— «У нас все спокойно, было сброшено несколько бомб, но ничего не повредило. У нас стояли Красноармейцы, теперь ушли.»

«Эвакуации никакой нет. Выезжают, кто хочет сами, если имеют возможность, но коренные жители все остаются на своих местах. По карточкам получаем муку...»

Опять — ни тени паники! И это в двух десятках километрах расстояния от фронта.

Это ли не исторически-полезный документ!

И все же, ни эта «Открытка», ни та «Накладная» не годятся для музейной экспозиции. Место обоих — и открытки, и квитанции — в собрании фондовых, «научных» документов, а не в выставочных залах. И причины этому — тройкие:

А. Неказистость внешняя. Достаточно вообразить стены Музея и его витрин, увешенными «Накладными» и «Открытками», чтобы понять антимузейность «экспозиции» такого рода.

Каково бы ни было владычество «Минервы», или «Марса» в этих стенах — «Музы» навсегда бы их покинули!

В. Невразумительность идейная. — Ни содержание открытки, ни значение «Квитанции» не будут поняты или оценены широкой массой без особых пояснений: ссылок на значение места отправления письма («Голицыно») и дат (16—19 Октября 1941 года).

С. Неразумность выставления на свет (и неизбежность выцветания) оригинальных документов, представляющих значительную ценность для науки, для историка..

И пусть не скажут нам: Вы поучаете труизмами!

Пройдитесь по любому залу большинства музеев и почти за правило в любом из них Вы встретите не мало «экспонатов», претендующих лишь на внимание специалистов, а не рядового массового зрителя, в глазах которого нет яркости идеи без созвучно яркого показа.

Говоря о неразумности показа в выставочных залах подлинных оригинальных и неповторимых (уникальных) документов, мы коснулись одного из самых спорных и запутанных вопросов всей музейной практики, проблемы «копий», как музейных экспонатов.

И действительно, вопрос о применимости, или оправданности «копий», вообще продукций массового производства (в частности и фотоотпечатков..) издавна является одним из наиболее дискуссионных.

К рассмотрению этой проблемы нам необходимо обратиться.

Совершенно очевидно, что решать вопрос о «Копиях» приходится от случая к случаю. Есть копии и «копии». Начнем с так наз. «Фото-копий», т.е. получаемых посредством фотографии.

Не говоря уже о роли фотографии в музеях исторических или мемориальных (где они незаменимы!), ограничиваясь лишь естественно-научными музеями, нетрудно видеть, что вопрос о допустимости использования фотоснимков в качестве музейных экспонатов обусловлен целым рядом привходящих фактов и соображений.

Сказанное поясним примером.

Полстолетие тому назад, при первом зарождении искусства «моментальных съемок» в применении к живым животным, можно было оправдать развешивание в зоологических музеях фотоснимков, сделанных в зоологических садах с животными, содержавшихся в загонах или клетках.

Сделанные непосредственно «с природы», эти фотоснимки импонировали содержанием и техникой: Лев за решеткой, снятый «без решетки», Слон в загоне, снятый «вне барьера», именно такие снимки украшали в свое время, сорок с лишним лет тому назад, простенки Кенсингтонского (Британского) Музея.

Но не то теперь. Развешивать в Музее фотоснимки, без труда доступные сейчас искусству каждого любителя-фотографа, являлось бы заведомым анахронизмом.

Но немногим выше мы расцениваем ныне фотографии с животных, сделанные в их природной обстановке.

В самом деле. Импонировать сейчас нашему массовому посетителю Музея снимками животных в окружении тропического леса и песков пустыни — не значило бы это конкурировать с витринами Кино-Театров.

Избалованный чудесными картинами природной жизни экзотических животных, хорошо знакомыми сейчас любому посетителю Кино, — теперешний музейный зритель вряд ли станет откликаться на показ отдельных кадров кино-ленты.

Таковы причины, почему самые лучшие фотоувеличения с животных, будь то узников Зоологического Сада, или обитателей родных просторов **не** являются сейчас на положении музейных экспонатов.

И, однако, как и все людские взгляды и суждения, так и оценка «фото», как музейного объекта, обусловлена важнейшим фактором и коррективом, именуемым: «**время**».

Стоит лишь вообразить — а это так нетрудно! — получение телеграфного известия из Африки, что «истреблен последний Слон!» или «последний Лев!», и каждый кадр «Симбо», или «Джунглей», каждый снимок со слона и льва Зоологического Сада станет в положение «исторического документа» величайшей ценности.

Возвысятся ли эти фотоснимки до значения фотоэкспоната «**массовых музеев**» — это целиком будет зависеть от характера Музея и состава посетителей.

Зоологи, любители Природы будут с напряженным интересом изучать по фотографиям былые свойства вымерших животных и скорбеть о жертвах человеческого неразумия и вандализма.

Рядовому человеку, чуждому Естественному, «последний Слон», или «последний Лев» будут не больше говорить, чем нынешнему нелюбителю Природы, незоологу — «последний Зубр» Беловежья и Кавказа.

Сказанное поясним еще примером:

Демонстрировать в музее массового типа фотографии с живых собак-дворняжек, с обезьян-мартышек, или попугаев — было бы наивно и бессмысленно.

Но те же фотографии (фотоувеличения..) — оригиналы фотоснимков, закрепляющие опыты по изучению психо-биологии этих животных, как они проводятся в **Сухуми, Колтушах** или в Музее им. **Дарвина** в Москве, — вполне оправданы, но при условии, что эти фотоснимки «забирают» зрителя, доходчивы и увлекательны.

Поскольку же в сравнении с другими формами показа фотоэкспонаты менее доходчивы, использование их в музеях **не** мемориального характера **противопоказуется** и может быть оправдано лишь при особой значимости, или новизне сюжета, или требовании особенной документальности.

Незаменимый в целях собственно научных, фото-объектив бессилён конкурировать с резцом и кистью там, где речь идет о создании объемных, полноценных **вещных** экспонатов, без которых нет и быть не может современного Музея массового типа.

Вообще же здесь, как и в любой практической работе, чуждой априорного подхода, высшим и решающим критерием есть **практика**.

Захватит фотоснимок — экспозиция оправдана. Не забирает фотоснимок массового зрителя — и снимок подлежит изъятию и замещению картиной, вещным образом, или совсем другим объектом.

Говоря о фотоэкспонатах и лишь относительной их ценности в музеях массового типа, стоит вообще коснуться роли «**копий**» в области музейной практики.

Уместно вообще спросить: насколько допустимо в экспозиции использование копий, репродукций, книжных иллюстраций, вообще продуктов механического размножения и массового производства?

В поисках ответа на вопрос, начнем с воображаемого случая.

Вообразим, что мы поставлены перед задачей: ознакомить и при том в кратчайший срок, все население нашей страны, хотя бы в областных или районных центрах, с нашей **Третьяковской Галереей**.

Априорно и принципиально здесь возможны, или мыслимы **три** разных разрешения задачи.

I. Направить население страны в Москву и показать картины в месте их стабильного хранения и показа.

II. Вывезти картины из Лаврушенского переулка и объехать с ними города России.

III. Размножить в копиях картины Галереи и организовать в главнейших городах подобия «филиалов» Галереи, исключительно, или по преимуществу из «*Копий*».

Вряд ли нужно говорить, насколько эти три решения вопроса несравнимы по разумности и по реальности их выполнения.

Первое решение: Направить «потребителя» в Москву, принципиально можно было бы только приветствовать, поскольку посещение нашей столицы каждым гражданином своей Родины — желание законное.

Возможно ли практически осуществить это паломничество и реально пропустить все население страны через Москву и Галерею — есть вопрос статистики, организации и времени, нас не интересующий.

Второй проэкт: Направить третьяковские сокровища по городам и весям нашей необъятной Родины — требует особого опровержения.

И в самом деле. Если при спокойном пребывании на месте и старательном оберегании от пыли, копоти, температурных колебаний и от сотрясений ряд картин являет признаки начавшегося разрушения, — то легко предугадать, к чему бы привело таскание картин по необъятной территории нашей страны, при переездах от морозной Арктики до знойного Туркменистана, от Архангельска и Анадыра до Армении и Анджана.

Но и независимо от неизбежной порчи и ускоренного разрушения картин, их «кочевание» по России означало бы лишение Москвы одной из величайших ее ценностей. Можно уверенно сказать, что, как ни важно приобщение к подлинным художественным перлам населения наших окраин, — достигать это ценой культурного ущерба сердцу Родины и центру всей нашей художественной жизни — вряд ли было бы оправдано.

Конкретно: как ни ценно было бы для молодого **Сурикова** или **Врубеля** иметь возможность любоваться Третьяковскими холстами с самых ранних лет в родной Сибири, — но возить для этого картины в Омск и Красноярск ценой ущерба для десятков, сотен молодых художников столицы — вряд ли рационально. Хорошо известно, что рождение в безвестном крошечном поселке автора «Иоанна Грозного» и «Запорожцев», и в безвестном Острогоржске будущего лидера «Передвижников» не помешало **Репину** или **Крамскому** отыскать дорогу в Галерею Третьякова и не ждать, пока «сама гора» придвинется к этим пророкам кисти и художественной правды.

Но ведь, если так — то остается только **третий и единственный реальный и решительный исход:**

Дублирование, размножение холстов оригиналов Третьяковской Галереи, будь то в форме от руки, или станковой репродукции — гравюрой, фототипией, трехцветкой...

Видеть в этом обращении к копиям — снижение и умаление искусства было бы несправедливо: если существующие репродукции картин **Серова, Сурикова, Репина и Левитана**, помещенные в общеизвестных монографиях, так эффективны в убеждении крупных знатоков искусства, то бояться большей требовательности от людей, не видевших оригиналов, вряд ли обосновано.

Но соглашаясь даже, что удачнейшие копии бессильны заменить оригиналы, будем помнить, что к такой замене рано или поздно обратятся **все** музеи, **все** художественные галереи мира и не только в интересах лиц, не могших приобщиться к созерцанию подлинников, но и для живущих в месте их хранения.

И в самом деле. Каковы бы ни были грядущие успехи в деле фабрикации «стабильных» красок и холстов (пока далеко уступающих тому, чем пользовались прежние художники..), и как бы не усовершенствовались методы хранения полотен, но «настанет день» развала, гибели для каждого холста, когда вопрос о замещении его дублетом станет роковой необходимостью.

Но так же несомненно замещение этих дублетов новыми дублетами и копиями с копий и так далее, так далее, по мере истлевания холстов под властным гнетом и велением всеразрушающего времени.., разве культура будущего отвернется вообще от мира красок, как глашатаев художественной правды, обратившись к голосу иных пророков и других вещаний.

Но ведь, если так (а отрицать бесспорную и роковую брэнность материальных, вещных ценностей способны только НЕзоологические «Страусы»..), — то трепать сейчас по всей стране картины-подлинники вместо копий, — значило бы ускорять замену копиями подлинников для самой Москвы и вообще для мировой культуры.

Будем помнить: факт «дублирования» *всех* картин, имеющих продлить свое культурное служение в грядущем — неизбежен и вопрос не в том, «копировать» или не копировать, а в том, **когда** копировать, веками раньше, или позже?

Но оставим эти грустные и беспредметные для нынешнего поколения прогнозы (о реальности которых так настойчиво твердят Помпеи, Троя и Микены..) и вернемся к основной проблеме, занимающей нас ныне на теперешнем отрезке времени, нас, скромных рядовых работников за «прялкой жизни», именуемой «людской культурой».

Обсуждая разные пути и формы приобщения широких масс к этой «культурной пряже», все же следует признать, что обращение к одним лишь «копиям» не отвечает современным представлениям о «массовом Музее». И не даром наш Музей Изобразительных Искусств (имени Пушкина) столичным своим рангом был обязан столько же помпезности своих хором, как и составом экспонатов, обнимавших относительно еще недавно преимущественно «копии», именно «гипсы» с затерявшимися среди них коллекциями подлинных предметов по культуре древнего Египта (быв. собрания Голенищева..). Лишь за последние года, включение в названный Музей Отдела Западно- европейской живописи выправило бывшее дотоле представление о нем, как о «Музее Слепков», правда дорогой ценой: утраты прежней целостности содержания.

Но и здесь сказать заранее, какая часть его экспонатуры более захватит массового зрителя, Отдел «оригиналов», или «гипсовых подобий» — можно лишь для каждого из зрителей в отдельности, предоставляя восторгаться либо гипсовой «Кипридой», Свиринской формовки (даровитого формовщика Алексея Павловича **Свирин**), либо продукцией его коллеги из эпохи Фараонов, — изваянием жука-навозника, так наз. «**Скарабеем**» древнего Египта.

Здесь, как вообще, в искусстве, этой субъективнейшей из сфер людских суждений и оценок, — нет и быть не может никаких регламентаций и миллионы вдумчивых, сознательных людей, конечно, предпочтут снова и снова просмотреть трехцветки-репродукции с картин наших великих чародеев кисти и художественной правды, чем глядеть на бессюжетные или сюжетно-озорные подлинные «опусы» **Манэ, Гогена, или Пикассо**.

Одно мы можем с достоверностью сказать, что если обращение к **копиям** картин наших великих мастеров вполне уместно для музеев **местного** масштаба, то **центрировать** на них внимание последних — было бы не только неразумно, но и вредно: в такой мере это обращение к одним лишь «копиям» грозило бы подрезать стимулы самостоятельного творчества.

Самое скромное собрание холстов, отображающих природу, или быт родного края в самобытном и хотя бы только «грамотном» показе больше будет отвечать понятию «Музея», чем несчетное дублирование картин «великих мастеров»: настолько в представлении о «Музее» связано понятие о **самобытности и творчества**.

«Проблема копий» и «неповторимости» Музея в целом — есть вопрос о **вещном, подлинном достоинстве** экспонатуры, отличающем **Музей** от **Выставки**.

Это отличие обоих нам рисуется по признаку «необратимости» в том смысле, что любой **музейный** экспонат, можно использовать для Выставки, но далеко не всякий **выставочный** может быть доступен и уместен для Музея.

Хорошо известно, что обычно, до того, как стать «музейным экспонатом» полноценные картины и скульптуры дебютируют на выставках.

Известно также, что осевши в том, или ином Музее экспонаты отсылаются нередко для «гастролей» на эпизодические выставки, нередко далеко за океан, как это имело место на последней нашей Выставке в Нью-Йорке:

Повторяем: каждый экспонат музейного значения способен фигурировать на соответствующих «выставках». Но тем рискованнее утверждать обратное: ни «Башню Эйфеля» с ее заоблачным, воздушным рестораном, ни другие сходные аттракционы, призванные «позабавить» пресыщенных «буржуазных зрителей» Нью-Йоркской и Парижской Выставок, ни более почтенные живые экспонаты нашей Выставки Сельско-Хозяйственной: живых коней, быков, овец, свиней — не поместить в музеях!

Или, обращаясь к выставкам более скромного масштаба: Как то явствует из самого названия «Выставки Отчетные», «Учебные», «Профессиональные» за правило не избегают облегченных методов показа: фото-репродукций, копий и плакатов, вообще печатных массовых изделий, схем и диаграмм. Однако, ценные, как средства массового действенного отклика на «требования дня» — такие Выставки весьма отличны по задачам и характеру от подлинных музеев.

Эти главные отличия сводимы к следующим **четырем**:

- I. **Временному фактору**: Организация крупнейших Выставок проводится в течение немногих лет, более мелких — требует немного месяцев. Музеи полноценного калибра создаются долгими десятилетиями (Исторический, Политехнический — свыше 70 лет, Дарвиновский — свыше полувека!)
- II. **Стабильность темы**: Перманентность интереса. Основная и руководящая тематика Музея мыслится как «вечная»: «История России», «Генезис живой Природы», — эти и подобные тематики не угрожают «устареть», а лишь варьируют по оформлению и освещению созвучно требованиям эпохи и успехам знания.
- III. **Стойкость экспонатов** (и отчасти Экспозиции): Картины Репина, Серова, Сурикова, Левитана, «чучело березовского Мамонта», скульптуры Мухиной и Антокольского, таксидермические препараты и картины Дарвиновского музея (в их не малой части!) призваны (при соответствующем уходе!) пережить века, чего нельзя сказать о большей части «выставочных» экспонатов.
- IV. **Вещное достоинство**: Мрамор, бронза, полноценные картины, акварели, масло и пастели выдающихся художников, таксидермические препараты величайших мастеров, по созданию природных натуралистических скульптур, напоминающих творения Страдивариусов, — несравнимы с массовой экспонатурой Выставок, не избегающих в показ предметов массового производства: схем, плакатов, диаграмм и копий, без труда восстанавливаемых в случае утраты.

Таковы — только главнейшие отличия экспонатуры «выставочной» и «музейной», с первого же взгляда позволяющие отличить последнюю от первой.

Такова очередная стадия «фильтрации» музейного понятия: на «фильтре» остаются все типично-выставочные объекты: фотокопии, таблицы, схемы, вообще продукты массового, но не творческого производства.

Продолжая наш — «фильтрующий анализ», мы стоим перед задачей: выделить из занимающего нас понятия «музейной экспозиции» все прочие могущие в ней оказаться «инородные тела», случайно, «по старинке» удержавшиеся, или «контрабандно», заново проникшие в нее.

Сюда относятся: внедрение в **Музейную** экспонатуру элементов **школьного** характера, объектов и приемов, превращающих «Музей» в «Учебный», Школьный Кабинет наглядных и учебно-вспомогательных пособий.

Главные особенности этих **школьных и учебно-вспомогательных** собраний, их отличия от подлинно музейных, нам уже известны. Здесь достаточно напомнить:

1. Трафаретно-массовое производство школьных «экспонатов».
2. Их стандартность, трафаретность.
3. Относительная легкость добывания (приобретением).
4. Потребность длительного пояснения.
5. Игнорирование эстетического элемента.
6. Обязательность усвоения.
7. Несущественность методики показа, игнорирование последней.

Как ни тривиальна приведенная характеристика, в двух отношениях она заслуживает уточнения.

Мы разумеем всего прежде Пункт второй: сравнительную однотипность школьных оборудований, в полное отличие от содержания подлинных музеев.

Эта трафаретность вытекает из самих приемов или техники их создания.

Нет ничего легче, как устройство «Школьного», или «Учебно-вспомогательного Кабинета», ничего труднее — создания — «Музея».

Для устройства первого — достаточно иметь Учебник, «Прейскуранты» соответствующих фирм и ... деньги.

Для создания второго требуются также деньги, но помимо денег то, что не приобретается за деньги: время, знания, талант сотрудников и творческие устремления.

Не даром оформление «Учебных Кабинетов», оборудование школ учебными пособиями — есть **профессия** торговых фирм, а создание подлинных музеев — дело личного **призвания** и творческого пафоса их основателей.

Не отрицая ряда специфичных черт для школьных оборудований каждого района в отношении живой природы, можно утверждать, что в основном и целом эти «школьные пособия» будут во многом те же под березами Москвы и пиниями Рима, пальмами Каира, эвкалиптами Аделаиды и магнолиями Ново-Орлеана: те же спиртовые препараты, те же черепа, или скелеты в той же общепринятой системе, согласованной со штампами Учебников.

Варьировать, меняться будут лишь «виды» животных и растений, но сама классификация их будет трафаретно схожа, независимо от цвета кожи, или профиля их потребителей. Это явление «Шаблона» чувствуется и в учебно-вспомогательных музеях высших типов — университетских: призванные вещно отразить программы курсов университетских лекций, экспозиции таких музеев следуют расположению материала или нормам общепринятых учебников.

В итоге относительное сходство всех учебно-вспомогательных музеев «университетских» независимо от широты и долготы.

Насколько иначе рисуется организация музеев массового типа! Основной их лозунг и девиз: Отказ от Трафарета, штампа и шаблона!

Каждый массовый музей, заслуживающий этого имени — есть отзвук подлинного творчества, свободного по замыслу, неповторимого по выполнению.

Не по «Учебникам» шло зарождение Третьяковской Галереи, или Эрмитажа. Органически, стихийно, исторически слагались и росли они, как всякое здоровое и жизненное начинание.

И, как естественные организмы, как тела живой Природы, раз погибнув, не способны возродиться вновь, — так и музейный организм есть всегда неповторимое явление в истории культуры данного народа, как неповторимо всякое людское творчество.

Вот почему, мы в поисках типичных «диагнозов» массовых музеев, выделяем и отбрасываем всякое подобие шаблона, или подражания, столь типичных для «Учебных Кабинетов», Школьных и Учебно-вспомогательных музеев.

Ценные, полезные на своем месте, эти школьно-трафаретные музеи или экспозиции, врываясь в таковые подлинных музеев, или претендуя на значение последних, головою выдают грубейшее смешение элементарнейших понятий и полнейшее неведение в музейном деле.

Таковы очередные требования к музеям массового назначения: **полное отмежевание от музеев школьного, учебно-вспомогательного типа.**

Сказанное о неповторимости музеев массового типа есть черта, роднящая эти музеи и **мемориальные.**

Действительно, едва ли можно указать отличия, более резкие, чем те, что отделяют «Школьные» музеи и музеи, посвященные великим личностям в их никогда неповторимой индивидуальности.

И в самом деле. Опуская пантеоны стиля и диапазона нашего **Музея Ленина**, как знаменующие целые эпохи в жизни Родины и человечества, можно уверенно сказать, что даже в отношении создателя «Великой Русской Илиады», посещение Толстовского Музея мало продуктивно без знакомства с Левиным — Нехлюдовым — Олениным — Иртеньевым — Болконским...

Здесь легко предвидеть возражение. Нам скажут, что на то и созданы мемориальные музеи, чтобы стимулировать при помощи наглядных образов и оттенения этикетажем интересы и влечения широких масс к творениям великих мастеров в науке, жизни и искусстве.

И не в этом ли значение и роль печатных или устных пояснений, практикуемых в музеях, будь то в форме надписей (этикетажа), или устного живого слова лектора-экскурсовода...

Перед нами — крайне сложный и запутанный вопрос:

Оценка роли и значения печатного, или живого слова в области музейной практики.

Разбору этого вопроса нам необходимо посвятить особую главу.

Как обслуживать музейных зрителей?

Конкретно перед нами следующая задача: Выявить характерные, специфические свойства методов обслуживания посетителей музеев массового типа, в частности отгородиться от приемов «демонстрационных лекций», указать, в чем основная разница «экспонатуры лекционной» и «музейной», и желательна ли их разграничение?

Первое, что нам приходится отметить, это — необычность постановки самого вопроса. И не потому, чтобы смешение лекционных и музейных методов считалось чем то необычным, но как раз наоборот: настолько чуждый самому понятию «Музея» лекционный метод прочно утвердился в массовой работе большинства музеев.

И легко понять причины этого явления: внедрения под своды современного Музея устного живого слова, нарушение «музейного безмолвия», или приглушенного говора в былых музейных стенах громкой речью лектора-экскурсовода.

Объяснение таится в слове «массовости». Хорошо известно, что сравнительно еще недавно зрители «музеев» мыслились по преимуществу, как «Одиночки», и что только на глазах у нас музейцы научились делать ставку на «организованного группового зрителя».

И вот, словно застигнутые неожиданно, врасплох этим наплывом массовых «организованных» зрителей, музеи оказались вынужденными обратиться к помощи испытанного метода работы с человеческими массами, — к содействию живого слова, заменяя, или дополняя им работу «вещного показа».

Хорошо известно, что задолго до того, как методы научной популяризации сказались на музеях, те же методы коснулись лекционной практики: умело пользуясь то вещной демонстрацией приборов или препаратов, то показом опытов и диапозитивов, современный лектор выступает перед массовой аудиторией, преуспевая там, где чтение перед пустым столом, преподнесение «меловой науки» не сулит успеха.

Что же удивительного, если преуспев за кафедрой и в аудитории, ученый лектор прибегает к сходному оружию в стенах Музея?!

Применяясь к разным уровням развития и подготовки зрителей музейно-лектор, сделавшись «экскурсоводом», разрешает без труда антиномии, о которых говорилось выше: примирение в стенах Музея и **на тех же экспонатах** интересы академиков-ученых и сезонников-рабочих, старцев и детей по возрасту и по развитию.

Дифференцируя манеру речи, стиль и тон даваемого объяснения, экскурсовод имеет полную возможность извлекать из той же темы разные мотивы, ударять по струнам разного звучания, доступным самым разным возрастам и пониманиям, от «детских песен» до «торжественных симфоний».

И, однако, все эти успехи покупаются обычно дорогой ценой: **капитуляцией** Музея перед лектором, «показа» перед «сказом», устным словом, небрежением к музейной технике (вернее говоря: методике!) и отставанием ее от техники живого слова, более живого и «экономичного».

Что это так — в этом нетрудно убедиться, если противопоставить положительные стороны музейно-лекционной практики и отрицательные, теньевые ее стороны.

Каждому лектору-музейцу хорошо знакомы положительные стороны живого слова в практике обслуживания музейных зрителей: умелой речью достигается не только объяснение объектов, но и обеспечение должного порядка в проведении осмотра. То, что так условно и несовершенно достигается (а чаще и совсем не выполняется!) этикетажем — разрешается единым взмахом при содействии живого слова.

Более того. Следя за оживленной и умелой речью лектора, музейный зритель склонен забывать, не замечать фактические недочеты самого музея: тесноту музейных зал, их перегруженность, несовершенство света и витража, архаичность или непонятность многих экспонатов, их невыразительность. Он, массовый музейный зритель, поддаваясь речи лектора-экскурсовода, склонен часто позабыть свою усталость и свои упреки, неизбежные в отсутствии живого слова, выправляющего недостатки экспозиции, действительные, или мнимые.

В этой громадной корректирующей роли устного живого слова, — его полная оправданность в музеях существующего типа. И, однако, в нем же, этой поясняющей «экскурсоводной» речи, заключается источник бесконечных промахов, ошибок и недоумений.

Более, чем где-либо возможно говорить о «недостатках», вытекающих из «преимуществ» и об отрицательном влиянии достоинства.

И в самом деле. Если правда, что «голосовыми связками» приходится обычно выправлять **неустраняемые** музейные дефекты (тесноту музейных стен, несовершенство общего расположения зал, архаику витража), то не прикрываются ли той же устной речью **устраняемые** дефекты?

Да и где границы, отделяющие **устраняемые** дефекты от **неустраняемых**? Грани, отделяющие благотворительную роль живого слова от условной или отрицательной?

Иначе выражаясь: благотворительное там, где энтузиазм лектора-экскурсовода покрывает внешние **неустраняемые** пробелы, устное живое слово служит часто лишь удобной ширмой для скрывания грубейших экспозиционно- **устраняемых** промахов.

Это вклинение устного живого слова в сферу зрительных музейных образов имело действие, обратное тому, что некогда имело место в медицине, в операционной практике.

Как некогда, в середине прошлого столетия, предубеждение к Гипнозу, т.е. действенной творящей мысли в деле обезболивания операций, косвенно содействовало химии анестезирующих средств, так и обратно, в области музейной практики, усиленное применение живого слова оттеснило **вещные** успехи экспозиционной техники: приемы вещного показа **независимо** от поясняющего слова.

Да и то сказать! К чему изыскивать особые приемы экспозиции, заботиться об улучшении существующих, когда любые вещные и материальные дефекты так легко и просто устраняются при помощи живого слова!

Подавляет общее количество объектов, их необозримость для неискушенного ума и глаза — дело лектора фиксировать внимание зрителей лишь на одних предметах, выделяя их из массы окружающих, заставить позабыть о «лишних» залах, стенах и объектах..

Трудно, непонятно содержание предметов, мало выразительны они по виду, тусклы, мелки, недоходчивы по оформлению — дело лектора вдохнуть значение в «немые» факты, красочной живою речью расцветить бесцветные и нудные объекты!

А в итоге — полное смешение эффективности живого слова и доходчивости самой вещи, полное смешение работы лектора-экскурсовода и достоинства музейной экспозиции.

Таков важнейший методологический упрек по адресу живого слова в залах современного Музея: чужеземец и пришелец со стороны, это живое слово в лучшем случае маскирует экспонатуру, тормозит успешность собственно-музейной экспозиционной техники.

Но и помимо этой методической, принципиальной стороны вопроса, существуют и другие трудности или опасности переключения внимания музейцев в сторону работы лектора-экскурсовода.

Эти трудности двоякого порядка.

Объективно: Не всегда Музей располагает нужным штатом лекторов-экскурсоводов, нужным «лекционным словом».

Субъективно: Не всегда музейный зритель склонен пользоваться этим устным словом.

Разве мы не знаем, как охотно многие музеи посещаются в порядке **индивидуальном**, зрителями- «**Одиночками**»?

Естественно спросить: Как обслужить таких **негрупповых**, но одиночных зрителей? Не прибегая к помощи живого голоса?

Введением «Радио»? и вообще приемов механического имитирования лекционной речи? Но ведь заменить людскую речь ее лишь механическим подобием для лиц, несклонных внять живому слову — значило бы сделать худшую из всех замен, не говоря уже о невозможности варьировать такую механическую передачу соответственно составу аудитории.

Печатным, писанным этикетажем? Но кому же неизвестно, что (как то доказано музейной практикой..) ни «объясняющий», ни «ориентирующий» музейный текст не достигает цели, ибо остаются непрочтенными, не говоря уже о том, что основной исконный грех этикетажа, **одинаковость** его для всех, безотносительно к образовательному уровню отдельных посетителей музея, остается в силе и не устраненным.

Но, однако, если ни печатным, ни устным словом не решается вопрос об эффективном доведении до сознания одиночных посетителей Музея его подлинного содержания, — то где и в чем искать решения вопроса?

Это разрешение можно выразить тремя словами: «**Разработка языка вещей**».

Бесспорно, что в сравнении с техникой литературной, лекционной речи, техника **немного** экспозиционного показа представляется до крайности отставшей, в такой мере, что по самым труистичным пунктам можно встретить самые кричащие противоречия и архаические установки.

Между тем, настолько ли нова и непроверенна эта методика немногого, вещного показа?

А сценические постановки типа оперы (известно, как «глотаются» слова во время пения!), а пантомимы, а балеты, а успех «Великого Немого» до того, как на глазах у нас он научился говорить?

Во всех этих продукциях и достижениях значение **немых** картин и образов, казалось бы, достаточно определена, чтобы быть использованным для музея.

И, конечно, всего прежде роль немого образа в изобразительных искусствах, в живописи и скульптуре.

Хорошо известно, что недугом «этикетомании» меньше всего страдают именно художественные музеи, наиболее — естественно-научные.

Как будто толкование Природы субъективнее, чем толкование искусства!

Предоставим «вещным управителям Природой», техникам и инженерам, претворять в музейной экспозиции, свои победы языком печатных и словесных формул, предназначенных для обязательного усвоения...

Но ведь речь идет о **Массовых Музеях** и о знаниях, не менее факультативных, чем даваемых **немой** экраном и **немою** сценой.

В какой мере опыты последних могут быть приложены к экспонатуре массовых музеев?

Перед нами — не совсем обычная задача: человеческие мысли, столь неотделимые от слова, выявить, **минуя** слово, или в крайнем случае, сведя до минимума его роль посредника и комментатора.

Вам скажут: Так ли это вообще возможно?

И опять, и снова мы сошлемся на испытанную практику искусствоведческих музеев.

Стоит лишь себе представить стены Галереи Третьякова испещренными в местах, свободных от картин, этикетажем.. Стоит лишь вообразить эти свободные участки стен покрытыми полосками печатных пояснений ..и нелепость, и безвкусице такого «новшества» воспримется со всею очевидностью.

Достаточно напомнить здесь слова большого чародея кисти, совмещавшего талант художника и чуткость сердца с чувством долга как общественника-гражданина.

— «Что такое картина?» — спрашивал **Крамской** и отвечает:

— «Такое изображение действительного акта или вымысла художника, в котором в одном заключается все для того, чтобы зритель понял, в чем дело, чтобы были начало и конец и чтобы для объяснения одного холста не надо было другого» (И.Н. **Крамской**. — Письма, Том II, стр. 362).

Но ведь если содержание картины живописно-суверенно, то тем менее нуждается она в особых длительных словесных пояснениях. Настаивать на них — не значило бы обуславливать Лаокоона — Лессингом, а понимание Пушкина — Белинским.

В области искусства, будь то самого процесса творчества, или путей и формы его массового восприятия, звучат донныне вещи слова забытого на своей Родине поэта:

«Schaffe, Künstler, rede nicht!» «Твори, художник, а не говори!»

Словами упомянутого выше лидера Передвижников, возможно было бы сказать: «Идея и сюжет картины познаются из прочтения самой картины, а не поясняющего текста. Там, где это чтение самой картины невозможно, или затруднительно, там никакие поясняющие тексты не помогут делу.»²

Выправлять печатным текстом недочетливость, неясность живописных образов — столь же оправдано, как если бы при исполнении «Ревизора» пояснять значение отдельных сцен плакатами и надписями, говорящими о том, что «Взяточник — презренен!», а «бахвальство — глупо и бесцельно!»

Повторяем: недосказанное образами можно досказать словами и однако, **сила зрительного образа должна быть действеннее речевого!**

А теперь попробуем эти простые истины Искусства применить к науке и научному музею.

Основной руководящий тезис наших рассуждений можно выразить, сказав, что ценность и доходчивость музейной экспозиции стоит в обратном отношении к обязательности требуемых пояснений. Чем доступнее

² Как бы ни были волнующи высказывания самого **Крамского** о его «Христе в Пустыне» (Письма к Васильеву и Гаршину) и как ни ярки огненные строки, посвященные картине Репина («Иван Грозный — сцена убийства сына») — в письме от 21.1.85, — картины эти с первого же взгляда понимаются, как должно, каждым человеком, причастным к умственной культуре.

сама экспонатура для «прочтения» — тем более она «музейная», чем более нуждается она в словесных пояснениях — тем ниже ее действенная роль и сила, как «музейно-зрительного образа».

Мы встали перед исключительной по трудности задачей. Перед нами заключительный, последний ход «идейного фильтра» и конечный заключительный его итог: **отфильтровать живое слово!**

Именно она, эта живая речь, препятствует разграничению музейного **показа** от наглядной демонстрационной лекции, от **сказа**, и мешает отличить достоинства **экспонатуры** и **экскурсовода**, его дара — делать эффективными для массового зрителя объекты, ничего не говорящие в «немом» показе, при отсутствии живого слова.

Это явное смешение двух совершенно разных и самостоятельных ингредиентов существующей музейной практики, музейного **просмотра** и **прослушания**, настолько часто забывается, давая повод к ложным выводам или оценкам, что полезно пояснять его, это смешение, конкретно избранным примером.

Помнится, как относительно недавно, пишущему эти строки довелось присутствовать на замечательном научно-популярном выступлении одного талантливой физика (П.В. **Лютенков**, I 13.X.1944) в Политехническом Музее.

Добрые полвека приходилось автору этого очерка бывать в солидных стенах этого «Музея-Левиафана» и взбираться по его антигуманным лестницам. Но привлекали меня только два его Отдела: именно «Сельско-Хозяйственный» и «Промысловых и Охотничьих Животных», т.е. два Отдела, связанные с Зоологией.

Тот и другой Отдел располагали в свое время замечательными экспонатами высокого музейного значения и ранга.

Помнится, как всякий раз я торопливо и тоскливо пробегал через бесчисленные анфилады зал музея, прежде чем добраться до предмета вождения — коллекции зверей и птиц, работы «Страдивариуса» таксидермии, покойного **Ф. Лоренца** и его школы.

Творчески воссозданные с редким мастерством и стилем эти препараты (частью — с примитивно, но любовно выполненной декорацией..) манили меня эстетичностью показа, позволяя мысленно перенестись из каменных мешков Москвы в условия привольной жизни и родной Природы.

Эта эстетичность и доступность содержания названных отделов побуждала и других, не слишком частых одиночных посетителей Музея уделять особое внимание этим двум разделам, не в пример другим, как например Отделам Химии и Физики: организованных экскурсий, как и лекторов-руководителей было в ту пору, столетия тому назад, самая малость, а без устных пояснений бесконечные ряды приборов, или склянок, ничего не говорили рядовому зрителю.

Но вот, несколько лет тому назад, я получаю приглашение на очередное заседание, собрание работников Музея, на повестке дня лишь два доклада:

«О Работе лектора-экскурсовода» (пишущего эти строки)

«Об Отделе **Физики** в Политехническом Музее» (П.В. **Лютенкова**)

Соотношение обеих тем было не к выгоде второй: на фоне исключительно высоких требований к лектору в Музее, выдвигаемых мною, выступать с конкретным опытом такого рода в отношении наименее «музейной» дисциплины — **Физики** — задача, не из легких.

Но тем интереснее казалась мне попытка именно такого рода.

Небольшая группа приглашенных лиц, работников музеев, возглавляемая лектором- докладчиком, прошли мы в Подотдел Музея, посвященный физике, и в частности — *Электротехнике*.

Знакомая картина! Бесконечные прилавки и столы с расставленными аппаратами, грозившими напомнить ненавистные страницы позабытого Краевича и сданные когда то на «пятерку» лекции по физике былой грозы студентов, но скучнейшего за кафедрой профессора А.П.Соколова.

Наперед готовясь к нудным и томительным ассоциациям, уселся я перед рядами аппаратов, сходных с теми, что когда то угнетали нас в Гимназии и в Университете.

Но напрасны были опасения! С первых слов нашего лектора нетрудно было убедиться, что решающим условием при изучении законов **Физики** является не блеск и пригнанность стекла и стали аппаратов, но сверкание мысли и отточенность живого слова лектора-преподавателя.

Покорно повинувшись лектору, запели, заиграли аппараты, заплясали в вихревых движениях железные опилки, заработали колесики и рычажки созвучно поясняемому слову, замелькали огонечки света, угасая или вспыхивая попеременно с блестками ума умелой речи, меткой и уместной шуткой.

От простейших, тривиальнейших понятий до сложнейших достижений современной техники, прошли перед глазами нашими и нашим слухом в ярком, образном и подкупающем своею простотою изложении, главнейшие завоевания в незримом мире электронов, этих властелинов видимого мира.

И когда по окончании блестящей демонстрации, мы, распроставшись с лектором, спускались к выходу, два глазных вывода напрашивались с полной очевидностью:

I. Что **прослушали** мы подлинного мастера научной популяризации и знатока предмета.

II. Что проведенную беседу следует расценивать под знаком «Демонстрационной Лекции», а **не** «Музейного показа», что показывался не Музей, показывались опыты «В Музее», что к музейной экспозиции работа эта не имела никакого отношения!

И в самом деле. Не случайно нашему талантливому лектору повторно приходилось изменять «маршрут» обзора, опускать одни приборы (часто вынимая из глухих шкапов) и выдвигать другие, вновь и вновь переходить с места на место, увлекая за собою аудиторию, из залы в залу, то направо, то налево, то опять направо, т.е. вне какого либо строгого «музейного фарватера».

Можно уверенно сказать, что никаким этикетажем не заставить одиночных зрителей, или группы зрителей, лишенных устного руководства, проделать тот же сложный и извилистый маршрут в трех залах между стендами, столами и прилавками, заставленными аппаратами.

Назвать это собрание приборов — «экспозицией» — возможно, но назвать ее «музейной» — лишь ценою упразднения самого понятия «Музея».

Перед нами — превосходный (если и не идеальный!) образец **Физического кабинета**, а показ его — образец превосходной «демонстрационной лекции».

С тем же успехом можно было бы прочесть подобную же лекцию на тех же аппаратах **вне** Музея, в обстановке класса или аудитории, расставив привезенные с собой приборы в соответствующем порядке, частью даже более разумно и компактно, чем в политехническом Музее.

И, как в практике Физического Кабинета, или классного и аудиторного преподавания, самая лучшая аппаратура вне живого объясняющего слова ничего не говорит профану, так по окончании беседы нашего талантливого лектора, «разбуженные» им приборы снова погрузились в мертвое молчание.

Кончилась беседа-демонстрация, погасли огневые вспышки, смолкнул шум моторов и разбуженное им царство электронов снова удалилось за пределы видимого мира.

Снова посетителям музейной залы предъявлялись лишь безмолвные ряды приборов, столь же мало говорящие о проявляемых в них силах, как наборы самых лучших музыкальных инструментов ничего не говорят нам о таящихся в них звуках.

И, как совершеннейший набор роялей, или скрипок требует для выявления их звуковых возможностей достойных исполнителей, так и коллекция физических приборов требует для выявления их смысла массовому зрителю — достойных лекторов и демонстраторов.

Закончилась беседа-демонстрация и вместе с прекращением живого слова и движения аппаратуры созерцание ее уже не вызывает интереса массового зрителя, как не интересуется массового, рядового слушателя и рояль, покинутая концертантом.

Мы сознательно остановились ближе на антиномии «Лекция- Музей», учитывая поголовное смешение этих понятий в практике музеев, говорим «Антиномия», ибо не взирая на благую роль живого слова в существующей музейной практике, действительное отношение «сказа» и «показа» включает элемент антагонизма.

Возвращаясь к вышеприведенному примеру, — образцовой демонстрационной лекции по физике в Политехническом Музее, следует признать, что замечательный успех ее зависел исключительно от дарования лектора, в отсутствии которого вся «экспозиция» Отдела оказалась бы для массового посетителя Музея — беспредметной.

И опять невольно здесь напрашивается сравнение. Что сказали бы о той картине или той скульптуре, «освоение» которых оттенялись бы такую репликой: «Просмотренные экспонаты ничего не говорили потому, что объяснения их были не талантливы!»

Но предположим даже, что экскурсоводы всех музеев обязательно талантливы и «мастера своего дела».

Совершенно очевидно, что по отношению к «одиночным» посетителям, не пользующимся устным объяснением экскурсоводов, их талантливость и мастерство останутся без применения.

Но интересами последних, индивидуальных зрителей, и продиктован наш конечный вывод о необходимости такого метода показа, при котором роль живого слова заменялась бы не столько писанным («этикетажем») сколько «чтением самих вещей» — самой экспонатуры.

В какой мере это замещение возможно и практически осуществимо — рассмотрению этого вопроса целесообразно посвятить особую главу.

О путях и формах замещения устной речи таковой вещных образов

Вопрос, к которому нас привели предшествующие рассуждения, возможно сформулировать тремя словами: «Разработка Языка Вещей», дабы при помощи его хотя бы лишь частично заменить язык живого слова устных объяснений, мало приложимых при обслуживании одиночных посетителей музеев массового типа.

Каким образом произвести эту замену «речи слова» — «речью вещных образов»?

Нетрудно видеть, что вопрос этот охватывает две проблемы, неразрывно тесно связанные и взаимообусловленные, именно проблемы **качества** и **места** («Как?» и «Где?»).

Практически эта проблема может быть сводима к следующим **трем**:

Как, чем и в какой мере можно, отказавшись от живого слова лектора-экскурсовода, заменить, или предельно сократить доселе применяемый этикетаж в его троякой форме, функции и роли:

1. «Ориентирующей»,
2. «Объясняющей» и
3. «Номенклатурной».

Не претендуя на исчерпывающий ответ по всем трем пунктам, ограничимся лишь беглыми наметками, имеющими показать принципиальную возможность разрешения этой тройной задачи.

1. **Ориентирующий Этикетаж** имеет, как известной целью регулировать:

либо — движение зрителей по территории музея (план, порядок изучения музейных зал);
либо — движение зрителей в пределах каждой залы (план, порядок изучения стен).

Обе задачи, как известно (говоря честнее: никогда!) не выполняются в музейной практике.

Тем более уместно указать на следующие приемы:

Первая задача: Обеспечение должного фарватера Музея в целом, обеспечивается разумным планом размещения зал, отображающим преемственность их содержания. Отказ от построения музейных зал по типу «лабиринта», вынуждающего посетителей метаться, путаться по залам. Жесткая **однолинейность** их расположения.

Регуляция фарватера в каждой отдельной зале, или, говоря точнее: плана изучения ее экспонатуры, достигается в широкой мере **моно-тематичностью** ее, отображением в каждой зале **только одной темы**.

И легко понять, что при введении, однотемности каждой отдельной залы, план, порядок изучения ее теряет остроту: Начать ли при вступлении в залу изучение ее экспонатуры с левой стороны, («желательнее!»), или с правой стороны, — на усвоении залы в целом это мало отразится, раз все экспонаты данной залы говорят одно и то же.

Но тем самым «Ориентирующий Этикетаж» становится довольно беспредметным.

2. «**Объясняющий Этикетаж**». Также предельно сокращается сведением до минимума тем и вещного многообразия экспонатуры каждой залы, оперированием с возможно ограниченным количеством тематик и примеров и сведением их лишь к самому необходимому («Музейный Лаконизм»).
3. «**Этикетаж Номенклатурный**» — максимально упрощается при соблюдении двух предыдущих предпосылок: монотематичности отдельных зал и лаконизме вещного их содержания. Также немало этому содействует умелый, вдумчивый подбор экспонатуры, избегание всего чрезмерно-узкого и специального, как и особенно использование ряда новых методов показа и приемов вещного отображения идей и обобщений, изложение которых составляет содержание последующих очерков.

Предвосхищая содержание последних, предположим, что в итоге ряда новых методов и установок заменить «язык словесных образов» (печатных или устных) образами «вещного показа», вынудив музейных зрителей читать не надписи, а самую экспонатуру.

И, однако, достижимо это только при условии тончайшего подбора и subtilной регуляции количества объектов и пространственного соотношения экспонатов, их расположения на данной площади — стене, витрине, зале.

Говоря иначе: вещная, сюжетная доступность экспозиции неотделима от пространственных соотношений в размещении объектов, невоспринимаемых как должно **вне** определенных стен, пространственной архитектоники, определяющей **идейную** структуру залы.

Отнимите стены, вынесите экспонаты в аудиторию, хотя бы в том же приблизительном порядке, и на месте «экспонатов» Вы получите наглядные пособия, вскрывающие свой идейный смысл лишь при помощи живого слова, устной речи.

Измените план-порядок размещения объектов, измените местоположение шкафов, витрин, их связь друг с другом или с оттеняющими их картинами, или скульптурами, — и как рассыпавшийся шрифт не может заменить набора, как раздерганные книжные страницы не заменят книги, так и вырванные из «музейного контекста» экспонаты потеряют «вещный свой язык».

Мы подошли к центральному, решающему признаку или критерию определения «**Музея Массового Типа**», а отчасти и музея вообще.

Этот критерий, или признак есть **стационарность** и **структурность** внешнего топографического размещения показываемых предметов, их неотделимость от «пространственного фактора», от «архитектонической оправы», или выражаясь проще: от «Музейных Стен»!

Однако, обязателен этот критерий только при замене объясняющего слова — вещью, чтения этикетажа — «чтением самих вещей».

Такое выдвигание «вещных» доводов на место речевых и писанных, диктуется желанием эмансипировать экспонатуру от экскурсовода и этикетажа.

Отнимите эту основную предпосылку, вещную структурность и ее неотделимость от музейных стен и Вы лишите «Массовый Музей» самого важного диагностического свойства.

Будем помнить: «массовый» музей неотделим от «массового Зрителя», а под последним должно разуметь «факультативных посетителей» при том не только «групповых», организованных, но также «одиночек», предоставленных в Музее самому себе, не пользующихся устным руководством.

Откажитесь от реальной расшифровки «массового зрителя», и замените «усвоение» Музея фактом «посещения» его, и все указанные трудности, и все попытки их преодоления тем самым отпадают, правда, дорогой ценой: сведением «общедоступности» Музея к «проникаемости» в его стены.

В самом деле. Все другие свойства массовых музеев разделяются в различной мере и другими формами и способами приобщения к идейно-вещным знаниям.

Факультативность посещения присуща и любительским музеям, и публичным лекциям, и выставкам.

Система, Плановость — всем вообще культурным начинаниям серьезного характера.

Определенность целей, Нормативность знания нигде не выражены так рельефно, как в музеях собственно-научных и учебных, в вещных формах лишь отображающих «учебники».

Занятость, Увлекательность — необходимые условия всех выставок и популярных лекций.

Обоснованность научная — присуща всем музеям собственно-научным, обладающим одной неосценимой привилегией — не поступаться истиной во имя ясности...

Все эти свойства массовых музеев мы находим в разной степени в музеях разных типов, как и вообще в различных начинаниях культурно-массового назначения.

Структурность Экспозиции, ее неотделимость от пространственного фактора, от внешнего топографического элемента, ее связанность с определенной площадью, как «органической ее оправы» — **эта органичность стен и содержания присущи, как диагностичный фактор, лишь музеям массового типа**.

И как всюду, когда речь идет о коррективе не словесных формул, а живого дела, польза и потребность этих коррективов проверяется лишь практикой.

Начать с того, как беззаботно и легко относятся обычно к разрешению вопроса о «музейных зданиях» о помещениях, отводимых «под» музеи.

Всего чаще разрешается вопрос весьма упрощенно, отводом под Музей пустующих случайно зданий, или непригодных для других задач и целей, и обычно уступаемых музеям по принципу «наибольшей экономии».

В итоге: помещение нашего крупнейшего Зоологического Музея (Академии Наук) в бывшей «Таможне», а крупнейшего Музея Палеонтологии — в бывшей конюшне (правда бывшей «княжеской»).

И не случайно современные музеи помещаются так часто, то в «особняках», то в зданиях бывших церквей, а при перемещении музеев руководятся обычно только «кубатурой» зданий, не считаясь ни с характером построек, ни с объемом комнат и порядком следования их.

Лишь в свете этих примитивных взглядов на потребности музеев, как собрания вещей, могущих быть упрянтаны или показаны в «любом порядке» и «любых условиях», понятны предложения, которые повторно выдвигались и — увы! — отчасти находили и своих защитников среди самих «музейцев».

Именно сюда относится возникшая однажды и не в добрый час! но к счастью неосуществленная затея — о свезении зоологических музеев всей Москвы в здание ...московского Манежа! т.е. выведение их из занимавшихся дотоле светлых и сухих фундаментальных стен в сырые, темные, промозглые, заведомо и абсолютно непригодные не только для показа, но и для хранения музейного имущества.

Не говоря уже о дикости идеи — механического внешнего объединения под общей крышей четырех музеев, совершенно разных по задачам, по объему, качеству экспонатуры, по приемам и методике показа, — мысль

о свезении этих музеев в стены, возведенные когда-то для устройства конских скачек, — головою выдает полнейшую невинность ее авторов в музейном деле.

А взгляните, как планируются до сих пор проекты будущих музейных зданий!

Что сказали бы о той редакции, о том издательстве, которые сначала предрешили бы структуру книги, разделения ее на главы, а затем уже коснулись содержания и назначения книги!

Между тем, как раз по этому рецепту практикуется обычно планировка зданий для музеев, по принципу: «Были бы лишь стены — а экспонатура как-нибудь уложится и разместится!»

И нельзя не видеть, что такое архаическое представление о сущности музейной экспозиции, как без труда могущей быть «подогнанной к любым хоромам», — есть прямое следствие упрощенного взгляда на «эксплуатацию» музеев вообще и в частности на всемогущество живого слова и этикетаж, призванных исправить все несоответствия или разрывы внешнего расположения или идейной значимости экспонатов.

И действительно, читая **вслух** мало удачную по компоновке, неумело средактированную книгу, можно до известной степени ослабить промахи редактора, подчеркивая голосом более нужные места и опуская лишнее.

Но та же книга, тот же текст, воспринимаемым **зрительно самим** читателем, немедленно же обнаружит все свои издательские недочеты: нелогичность разделения на главы, неумелость применения различных шрифтов, несоподчинение частей, растянутость одних, урезанность других.

Не так ли и с музейной экспозицией?

Словесно-устным пояснением возможно обеспечить до известной степени успешность проведения экскурсии в любом музее, независимо от помещения его в былом особняке, бывлой таможне, церкви и конюшне.

Но не то — в отсутствии живого слова лектора-экскурсовода.

Здесь возможность усвоения Музея в высочайшей степени зависит от «пространственного фактора», от «территориальной базы», от количества, объема и расположения зал, от положения окон, дверей, входа и выхода, расположения витража, полок, группировки выставленных экспонатов, их соотношения, заметности их внешней, зрительной, и их «внутренней весомости», короче: адекватности методики показа, вещи и идеи.

Но отсюда и другое следствие, другая вытекающая из него поправка.

Далеко не редко практику-музейцу предлагается задача: вынести работу за пределы стен музея, исходя из молчаливого предположения, что те же экспонаты могут оправдаться и на положении выставочных временных объектов, или вещной базы демонстрационных лекций.

Но осуществимое для ряда случаев с успехом, более зависящим от роли и таланта лектора, чем от природы экспонатов, это превращение последних из «музейных» в «выставочные» продуктивно возможно только при наличии живого слова. Нет его и Вы рискуете вместо хорошего Музея получить посредственную Выставку из-за оторванности экспонатов от природной, органической их базы, получение разрозненных частей и членов вместо целостного организма.

«Органичность связи стен и содержания» — так возможно было бы назвать эту характерную, специфичную особенность музеев массового типа.

Говоря об «органичности» экспонатуры массовых музеев, можно без труда предвидеть два вопроса, требующих разъяснения.

Сюда прежде всего относится проблема относительной «стабильности», «стационарности» экспонатуры, о «резэкспозициях» в самом Музее.

Из всего изложенного явствует, что к разрешению этого вопроса должно подходить лишь крайне осмотрительно.

Это не значит, что экспонатура, раз введенная, является на положении чего-то неприкосновенного: Как и во всякой творческой живой работе, так и в области музейной (лишь отображающей успехи знания на данном лишь отрезке времени..) нет и не может быть пределов для последующих улучшений.

Но тем более приходится противиться той специфической болезни или слабости не малого числа музейцев, именуемой «Резекспозиционной Лихорадкой», мании, стремлению снова и снова, без конца, без усталости «резекспонировать» музейные предметы. Только удалось расположить их в некоем порядке, или плане, смотришь — новая перестановка, или компоновка...

В результате — вечная текучесть экспозиции, свидетельство такой же неустойчивости взглядов, или убеждений, установок самого музейного работника.

Таким «мятущимся» музейцам следовало бы помнить, что в отличие от Выставок, служащим вещным отражением «запросов дня» — экспонатура подлинных музеев понимает более глубокие и длительные достижения, переживающие интересы «Дня» и претендующие на внимание десятилетий, если не «веков».

Можно приветствовать повторные и длительные **предварительные** разработки планов и эскизов экспозиции, как одобряем мы детальное, усердное обдумывание плана, содержания и стиля издаваемой книги...

Но повторные и непрестанные резекспозиции в музеях массового типа столь же мало могут быть оправданы, как свойственная некоторым авторам манера — привносить все новые поправки в гранки, или сверстанные типографские наборы: явный признак непродуманности, или спешности работы автора.

Полезно помнить, что как в замыслах больших и сложных содержанием картин **имеется только одна** действительно оправданная компоновка, так и при музейной экспозиции возможно говорить о некоем «оптимальном» плане размещения объектов, полагающем пределы бесконечным их перемещениям.

Это — во-первых и теперь второй вопрос:

Нас спросят: Не намерены ли Вы совсем отбросить всяческий этикетаж, не только «ориентирующий», но и «поясняющий» и «вещный»?

— «Нет, конечно, вопреки тому, что первые два изгнаны давно из всех художественных музеев.»

В кратком, сжатом и предельно лаконичном виде «поясняющий этикетаж» придется сохранить в объеме, минимальном, только абсолютно неизбежном и необходимом.

Равным образом неустрашим этикетаж «номенклатурный» — вещное обозначение каждого предмета, или экспоната и в тем большей степени, чем менее его «бытующее» содержание.

И все же, поступая так, не должно забывать, что главная, решающая роль в оценке, усвоении, запоминании экспонатуры, как идейно-целостного обобщения, падает не на исписанные лоскуты бумаги, под названием «этикетажа», но на вещные объекты и на смысл, ими раскрываемый помимо всех печатных надписей и устных комментариев.

О научных целях и задачах Массовых Музеев

В чем должно видеть специфичность их исследовательской работы?

На очереди — рассмотрение последнего из основных **пяти** вопросов характеризующих идейно-вещный профиль всякого Музея, именно вопрос о **целях** и **задачах** учреждения и в частности, его **научно-исследовательской работы**.

Нелегко найти вопрос, более спорный и запутанный.

— «Для целей общего образования!» — так принято обычно формулировать задачи массовых музеев.

И, однако, не говоря уже о том, что ссылка на «общеобразовательные цели» неизбежно огружает нас неблагоприятной ролью разъяснителя этого спорного понятия, — мы, оперируя с последним, рисковали бы остаться в области формальных общих мест и деклараций.

Но, как при разборе предыдущих четырех вопросов («Что?» — «Где?» — «Как?» — «Кому?») отказ от общепринятых музейных схем содействовал внесению ясности в наши суждения, так и проблему «Цели» массовых музеев (по вопросу: «Для Чего?») возможно уяснить лишь при условии отказа от штампованных идей и формул.

Именно к числу таких обманчивых, или, во всяком случае, неполных недосказанных идей относится обычное определение задач самих работников музеев массового типа.

Хорошо известно, что обычно роль самих музейцев принято сводить к работе, либо собственно научной (собираанию и изучению научных материалов), — либо — регистрационной — охранительной (учету, каталогизации предметов), либо экспозиционной и пропагандистской в выставочных залах (или, вне последних!)

И, однако, неизбежные в любом музее эти **три** раздела или функции совсем не специфичны для музеев **массового типа** и, наоборот, самая типичная, диагностическая работа или функция последних оставляется обычно без внимания.

Эту характерную и специфическую роль музеев массового типа мы усматриваем **в изучении самих музейных зрителей и методов показа.**

Хорошо известно, что на фоне общепризнанных других разделов деятельности музеев, именно «научной» (со включением «собираания»), регистрационной, охранительной, пропагандистской, экспозиционной — «**изучение самих музейных зрителей**» и «**эффективности музейного показа**» уделялось до сих пор ничтожное внимание.

Достаточно напомнить, что из всех музеев, существующих в Москве, лишь два музея длительно систематически работали над изучением «музейных зрителей», а именно: **Музей имени Дарвина** и **Галерея Третьяковых.**

Но нетрудно видеть, что такое небрежение к одной из самых актуальных и очередных задач любого массового просветительного учреждения является серьезным упущением, понятным только при формалистическом подходе к нуждам массового просвещения.

И пусть не скажут нам: «А переполненные до отказа залы Третьяковской Галереи, разве не свидетельствуют сами по себе о привлекательности их для масс, о силе, о могуществе художественной правды, о победе кисти и резца?»

Но что сказать о режиссерах и военачальниках, которые, по одержании победы в театральном зале, или на полях сражения, ограничились бы констатацией успеха, не пытаясь уяснить себе значения его отдельных факторов: сценичности даваемой пьесы, ее внешней постановки, качества игры и дарования артистов, или — в области военной — об оправданности примененной техники, стратегии и тактики..

Довольствоваться «ростом посещаемости» современного Музея, не входя в анализ подлинной причины этого успеха — значило бы уподобиться таким воображаемым стратегам, или режиссерам, действующим по принципу «При наличии успеха — нечего допытываться до его причины! Победители — не рассуждают!»

Это — при наличии заведомой (хотя бы и не расшифрованной!!) успешности Музея, его массового посещения.

Что же сказать о тех музеях массового типа, посещаемость которых менее стихийна, а полезность — менее бесспорна!?

Что сказали бы о фабрике, которая при выпуске своей продукции не задавалась бы вопросом о пригодности ее для массового потребителя, о соответствии ее с запросами, потребностями этого последнего?

Казалось бы бесспорным, что решающее слово при оценке отпускаемой продукции принадлежит не продавцам, но покупателям, что как бы ни расхваливали первые свои товары, никакие похвалы не в силах устранить значение дурного отзыва о них со стороны фактического потребителя.

Что бы сказали мы о ресторане, восхваляющем свои обеды, не считаясь с тем, что, вопреки обилию «мелю» и роскоши подачи, потребители уходят с чувством голода и раздражения?!

Без изучения запросов, требований, формы и объема восприятия нашего массового зрителя, в его различных «профилях» и категориях, — музеи массового типа угрожают очутиться в положении вышеуказанных торговцев или ресторанов, отпускающих своих клиентов раздраженными, голодными физически и умственно...

Но столь же очевидно, что решение этой задачи, — изучения «музейных зрителей» — возможно, или, говоря точнее, плодотворно, лишь в музеях массового типа.

И понятно, почему.

Это «обследование» потребителя — бесцельно для музеев собственно-научных: сомневаться в их полезности, или доходчивости для ученых не приходится.

Не более полезно изучение посетителей музеев категории «учебных» и «профессиональных»: самый факт их «обязательного посещения» затрудняет указать, что в позитивных отзывах их потребителей подсказано исканием истины, что — домоганием дипломов, где — правдиво сказанное мнение, где — вынужденное лицемерие.

Еще бесцельнее обследовать клиентов специфических музеев, предназначенных для знатоков-любителей, для почитателей Голубкиной и Скрябина, Музея «Коневодства» или «Нового искусства Запада».

Музеи эти посещаются лишь «знатоками», вопрошать которых о задачах или целях посещения этих музеев и об эффективности осмотров столь же рационально, как опрашивать **Ромео** о свиданиях с Джульеттой...

Из изложенного явствует, что как стихийное влечение к музеям категории «научных» и «любительских», так и моменты «обязательности», столь присущие музеям категории «учебных» и «профессиональных» делают бесцельным изучение «музейных зрителей». И только там, где, как в музеях массового типа, (в точном смысле слова) посещение вполне **факультативно**, там, где посетители ничем не связаны в своих суждениях и отзывах, — лишь там проблема изучения «музейных зрителей» оправдана, уместна и необходима.

И необходима она потому, что не в пример трем предыдущим категориям музеев, только в **массовых** музеях и для **массового** посетителя проблема «экспозиции» имеет актуальное значение.

Только здесь учитывание опыта в обслуживании зрителей и качество их отзывов содействует фактическому улучшению экспонатуры в направлении предельного согласования на ней запросов «лиц, предельно различающихся по образованию и возрасту».

Для всех других музеев качество, или методика показа малозначны потому ли, что любитель и знаток предмета сможет оценить его в любом показе, потому ли, что учащийся **обязан** одолеть предмет в любой подаче, потому ли, наконец, что для ученого специалиста техника подачи материала вообще неактуальна.

Но отсюда явствует, что вся теория и практика музейной экспозиции теснейшим образом увязана с проблемой «зрителя», что два этих вопроса «Улучшение музейной экспозиции» и «Изучение музейных зрителей» — только две стороны одной проблемы:

«Экспозиция в Музеях Массового типа»

В этой двойственной задаче: изучения «вещи», как объекта массового восприятия, и «Зрителя», как массового потребителя, и заключается важнейшая и специфическая научно-исследовательская работа каждого музея массового типа.

Планомерно и критически исследовать различные приемы или формы вещно-образного претворения знаний для широких масс и разную доходчивость этих приемов в отношении различных кадров посетителей

— вот, как возможно сформулировать важнейшую **научную** задачу массовых музеев. И приходится лишь удивляться, как эта важнейшая проблема всякой просветительной работы только изредка и мимоходом возникала до сих пор в музейной практике.

Да и не только в ней. Достаточно напомнить, как велительно и страстно названный вопрос был выдвинут двумя новаторами в сфере умственной культуры.

— «Я всегда думал» — пишет **Немирович-Данченко** — «что отмахиваться от неуспеха тем, что публика ничего не понимает — значит обманывать самого себя... Ищите виноватых в неуспехе в другом месте, в актере, в авторе, в режиссере: кто-нибудь из них, когда творил, не чувствовал резонанса, не имел там, в мозжечке, настроения зрительной залы.»
— **Немирович-Данченко**, «Из прошлого» 1936 стр. 182

А теперь послушаем другого, еще более настороженно-чуткого к себе новатора искусства, человека, сочетавшего большое дарование художника с широким взглядом на свое служение обществу:

— «О если бы» — так говорил **Крамской** — «была возможность зафиксировать внимание зрителя раньше того даже, как он произнесет слово, обменяется мнениями с другими...»

«Если бы когда либо это случилось, то мы знали бы больше, что такое творчество, искусство, не было бы так много хлама, искалеченных и больных, а главное — вредных художников.»

— **И.Н. Крамской**. — Письма. — Том II. — стр. 140.

Перефразируя эти высказывания двух великих пионеров в области искусства, можно было бы сказать:

«Ищите виноватых в неуспехе ряда массовых музеев **не** в музейных зрителях, а в устроителях, в организаторах музеев: кто-нибудь из них, при выборе тематики и оформлении музейной экспозиции не чувствовал созвучия, настроенности музейных зрителей!»

Чего он хочет и чего заведомо он избегает этот массовый музейный зритель?

Говоря общее: самое очередное, ценное и дорогое для музейца знание — не есть ли знание того, что именно, реально происходит с «публикой», с музейным зрителем?

Не изучив этого зрителя, его запросов, чаяний и нужд, не зная, что его волнует и к чему он равнодушен, — Вам не реформировать работу современного Музея... Самые благие помыслы или проекты не уберегут Вас от «провалов», или неудач и — что всего опаснее — от ложного успокоения на мнимых достижениях...

И нигде, как именно в музеях массового типа, это «изучение зрителя» так подлинно доступно и осуществимо.

Не в Кино, и не в театре — за скингарностью сценического впечатления и трудности разграничения для массового зрителя достоинств самой пьесы (фильма), постановки и игры артистов, легкости смешения работ актеров, автора и режиссера-сценариста, кинооператора...

И не в публичной библиотеке, не на публичных лекциях, поскольку выбор книг и лектора — а этим самым и характер отзывов о них нередко предопределен заранее.

Не в школах, как и не в музеях «обязательного» посещения, всегда таящих скрытые возможности для лицемерия...

И не в музеях «специального», любительского типа, за бесцельностью анкетного опроса «Вертеров» по поводу «Шарлотт».

Только в музеях **Массового типа**, в обстановке подлинной свободы и факультативности осмотров, можно говорить о подлинной проверке знаний, о контроле ценности Музея, как «Лаборатории» по изучению работником Музея его массового потребителя.

При этом самое разнообразие состава массовых музейных зрителей делает то, что директивы, добытые в обстановке выставочных зал отчасти применимы также за пределами музея, будь то в классной комнате и в аудитории, будь то в литературной практике, при составлении учебников и популярных книг..

Короче, вся гигантская проблема о путях и формах приобщения масс к факультативным знаниям доступна уточнению, проверке и в широкой мере правильному разрешению только под сводами музея массового типа, как научно-экспериментальной базы планомерной разработки методов серьезной массовой научной популяризации.

Достаточно отметить, что не малое число грубейших промахов в методике подачи знаний — одни и те же, что в Музее, что за кафедрой и в классной комнате, или при составлении учебников и популярных книг.

Можно уверенно сказать, что ни один музейец, изощренный в экспозиционной практике, знакомый с требованиями массовых музейных зрителей, не допустил бы тех грубейших промахов, которыми полны наши учебники, и многие приемы классного преподавания: наводнение первых — тусклыми, бездарными рисунками, вторых — не менее бесцветной вялой речью и обилием абстрактных образов, или ненужных, ибо невоспринимаемых деталей.

Таково наше суждение о подлинной и специфической тематике **исследовательской работы** массовых музеев:

«Изучение массовых музейных зрителей, как базы для научной разработки методов серьезной популяризации научных знаний для широких масс.»

Эту важнейшую **Научную** задачу массовых музеев, и при том диагностичную, можно считать за основную всей **Музеологии**, той молодой науки, цели и задания которой столь же многозначны, как и самое понятие «Музея».

Полагая, что многоречивость эту помогли отчасти устранить предшествующие страницы, мы можем сформулировать их основной итог в двух следующих требованиях, обращенных к массовым музеям, как **исследовательским институтам**:

Изучение предмета (вещи), как объекта массового восприятия, и изучение зрителя, как массового потребителя.

Или, еще общее: **Разработка методов наглядной вещной популяризации научных знаний, опираясь о методику показа вещных образов в музее, но с переключением полученного опыта к работе, книжной, клубной, с кафедры и в классной комнате.**

Нас спросят: А все прочие задания и функции музеев, как они доселе понимаются и понимались: функции подбора, пополнения, систематизации, определения и собственно научного исследования **музейных** материалов, — какова их роль и место в общем плане творческой работе разбираемых музеев?

Мы ответим: те же, что и до сих пор, лишь с тою разницей, что проводиться все эти работы будут параллельно «изучению **Вещей**», как экспонатов, **Зрителей** — как потребителей, с учетом их запросов, интересов и потребностей.

Но как же быть, если отдельные предметы и тематики **не** поддаются претворению для массового зрителя, за специальностью проблемы и за трудностью показа?

Темы этого порядка остаются введении «**Исследовательских Институтов**», мыслимых объединенными с музеем под единой крышей, но не связанных **музейными** задачами и установками.

И только разграничивая так **исследовательскую** работу «Института» и «Музея» (персонально и топографически объединяемых обычно под одну кровлей..) мы избежим грубого смешения обоих, и необходимости навязывать научному работнику задач музейца даже при полнейшем равнодушии его к последним.

Но ведь числиться «музейцем» и чуждаться «массовой работы» столь же рационально, как считать себя врачом больницы и чуждаться, избегать общения с больными...

Будем помнить: как не всякий ценный по себе предмет, поставленный в Музее, превращается в «музейный», так и далеко не всякий деятель науки, приуроченный к музею, в праве называть себя «музейцем».

Только **органической увязкой** данного предмета с данной экспозицией, лишь претворением **Объекта в Довод**, в аргумент овеществленной мысли, можно превратить «предметы» или «вещи» — в «**Экспонаты**» для Музея массового типа.

Только увязав свою исследовательскую работу с выставочным залом, шкафом, полкой и витриной в форме, эффективной для обслуживания широких масс, включая одиночных зрителей — ученых, в частности музей-краевед, становится музейцем массового ранга.

Вне этой идейной и рабочей связи с выставочным залом ни один ученый, будь он самый выдающийся знаток «музейных фондов», или «полевой натуралист» — не в праве называть себя «музейцем», как бы длительно-упорно не работал он в стенах Музея.

Таково принципиальное разграничение «Научных институтов» и «Музеев массового типа» на основе признака «необратимости», в том смысле, что исследовательской работой заняты, как те, так и другие, с той лишь разницей, что первые ведут ее безотносительно к ее показу массовому зрителю, вторые же — с упором на обслуживание последнего.

Но безупречное логически такое разделение нашло свое практическое применение доселе только в отношении **Музея Ленина**, и его подлинной исследовательской базы — **Института Ленина**, пространственно хотя и разделенных, но единых в основной руководящей своей цели и двоякой роли: разрабатывать великое наследие великого **Вождя** и приобщение к нему широкой массы нашего народа.

Но теперь другой вопрос и мы не побоимся сформулировать его возможно проще, резче и ..честнее:

Какова реальная действительная польза посещения музеев для широкой массы посетителей?

Мы здесь вступаем в область, полную противоречий и недоговоренностей.

Мы разумеем спорный и запутанный вопрос: Где, в чем искать реальную полезность посещения массовых музеев массовыми зрителями, в мире знания, или эмоций, в мире чувства, или познания?

Легко предвидеть, что сама формулировка этого вопроса сможет породить сомнения. Нам скажут: Так ли независимы по отношению друг к другу мир эмоции и интеллекта? Разве восприятия последним не предполагает первого, не стимулируется волей и не опирается о чувство?

Да, конечно, истинное знание проходит через сердце и противящихся знанию столь же трудно приобщить к нему, как напоить нежаждущую лошадь.

Но ведь речь идет об ищущих «факультативных» знаний, в обстановке полного отказа от насилия и принуждения, и здесь проверка истинного усвоения знания вполне законна и естественна.

А между тем, что знаем мы о подлинной реальной эффективности музеев, как рассадников такого знания?

В стремлении узнать фактическую пользу, приносимую Музеем, пишущему эти отроки приходилось много раз и разными путями проверять эту музейную работу, всего чаще при общении с учащимися Средних Школ.

Итоги всех этих проверок в форме устных, или письменных опросов и анкет давали совершенно сходную картину: полную успешность на «эмоциональном фронте» и ничтожную — на «интеллектуальном».

Самые наглядные и яркие примеры, факты, даты или обобщения остались неувоенными юной аудиторией, но тем бесспорнее и легче удавалось заронить в нее любовь к науке, захватить примерами из жизни, или творчества больших ученых.

Это — в отношении тематики, знакомой нашей молодежи по учебникам и обязательному прохождению в Школе. Что же говорить о массовом музейном зрителе, впервые вообще столкнувшемся с наукой данного раздела?!

Эту полную неадекватность эффективности Музея, как источника реальных знаний и эмоциональных стимулов к их восприятию, пришлось несколько времени тому назад проверить пишущему эти строки на самом себе.

Присутствуя на упомянутой уже однажды образцовой демонстрационной лекции на тему «Электричество» в Политехническом Музее в объяснениях талантливого лектора (Проф. П.В. **Лютенкова**), мне приходи-

лось только восхищаться мастерством преподавания: так ярко и доходчиво преподносились самые элементарные и все же сложные законы **Физики**, увязка их с потребностями жизни, соцстроительства и боевого времени.

И вспоминая нудного «Краевича» (Учебника по физике в Гимназии) и еще более томительные лекции в Московском Университете у преемника Столетова, «грозы студентов», но скучнейшего за кафедрой профессора А.П. Соколова, — оставалось лишь перефразировать известное суждение **Герцена**, сказав, что «скучных наук» — нет, а есть только бездарные преподаватели.

Не удовлетвоваввшись разовым лишь посещением, я несколько позднее побывал вторично на беседе-лекции того же лектора на ту же тему; впечатление осталось то же; что и в первый раз: большого знания и замечательного мастерства его подачи малоподготовленному зрителю.

А результат? А подлинная польза от прослушанной два раза лекции?

Эти конкретные итоги были более, чем скромные, сводясь к трем следующим положениям:

- I. При талантливом показе или изложении нечего бояться мнимых элементаризмов сообщенных сведений: фактический запас конкретных знаний даже образованных людей вне круга их ближайших интересов и профессий приближается к ...нулю.
- II. Объем фактического знания, выносимый рядовыми слушателями из подобных лекций, в сущности ничтожен, если разуметь под словом «знание» действительное усвоение предмета. Можно быть уверенным, что ни одно из лиц, столь восторгавшихся беседой-лекцией проф. **Лютенкова**, не в силах было бы восстановить ход мыслей лектора и демонстраций.
- III. Эффектом, наиболее реальным (хотя, правда, наименее весомым!) было — заражение слушателей **интересом** к теме лектора и увлекательностью проводимых опытов: захват **эмоциональный**, более, чем рассудочный.

Так оно было в отношении пишущего эти строки.

Те грубейшие словесные ошибки, на которые указывалось лектором, (ошибочные выражения, подобные «Зажгите электричество!», на деле неспособное к горению..) — увы! по прежнему практиковалось мною как и всяким обывателем. И в сущности фактические знания, полученные лекцией, сводились к самым общим и элементарным сведениям о роли электричества в культуре современности, но изложить которые словами лектора я разумеется не смог бы вопреки повторному прослушанию лекции.

И только третье достижение — примирение с дотоле ненавистной физикой — было вполне реально, правда платоническое, вызывая запоздалые упреки, обращенные к моим бывшим преподавателям в Гимназии и Университете, укоризны и недоумения: «Как можно было увлекательнейшую из наук преподавать так изумительно бездарно, затхло и безжизненно! Какие это были мастера сушить и обескровливать живое знание!»

Но если таковы итоги от двукратной лекции для человека, одолевшего когда-то неподъемные «Столетовские Курсы Физики», то что сказать о рядовых музейных зрителях!

Можно уверенно сказать, что в отношении их все сказанное лектором о зримых действиях незримых электронов позабудется еще до выхода из стен Музея, сохранится же (и то лишь в лучшем случае!) только одно: сознание величия побед технического гения, не столь уже, правда, новое для лиц, приехавших в Музей на электрическом трамвае и по улицам, озвученным волнами Радио и самолетами, гудящими над городом.

Словами одного крупнейшего творца науки можно было бы сказать:

— «Чему конкретно и фактически Вы приобщились, находясь в Музее — Вы, быть может, позабудете, но вдохновение, данное Музеем, сохранится и пребудет с Вами навсегда!»

— «И только?!» — спросят нас.

— «Но так ли это мало?!» спросим в свою очередь и мы. Так ли ничтожен этот вклад науки в мир эмоций и культуру нравственного чувства?

Только ли рассудку подчиняясь, двигались когда-то македонские фаланги, легионы Цезаря, орды Аттилы и Тимура, банды Пизарро и Гиза, полчища Наполеона и Вильгельма, озверелые орды фашистских изуверов?

Только ли велением рассудка вдохновлялась наша героическая Армия на необъятном фронте от морей Балтийского и Белого и до Азовского и Черного? Они ли, эти только трезвые рассудочные убеждения руководили нашими бойцами при разгроме немцев под Москвой и Сталинградом?

Или, обращаясь к сфере «мирного» труда, одни ли доводы рассудка направляли трубы Галилея, компасы Колумба, лезвия Везалия, весы Лавуазье, геологические молоток и заступ молодого Дарвина?

И только ли бесстрастный разум вышел победителем из пламени костра Джордано Бруно, из застенка Галилея, гибели Гипатии, Сократа и обоих Беконов, гонения Декарта и Спинозы?

Разве приговор истории над палачами и душителями умственной свободы и самоотверженность их жертв не оттенялись столько же безумной волей и обскурантизмом первых, как и героическим держанием вторых!

И даже в случаях, когда несогреваемая сердцем мысль ничем не выдавала своего источника, — эти истоки порождались не одною логикой.

Как будто за холодным разумом Сократа не таилось (наподобие «пламени котла, питающего Холодильник») страстное искание истины и прозелитов, а в до жуткости сухом рационализме Спенсера — не укрывались эстетические цели, архитектурные устремления?!

Но справедливое для гениев ума, или героев сердца справедливо и для рядовых искателей разумных знаний, и для рядового массового посетителя Музея.

Но ведь, если так — то как всего надежнее и проще разрешить эту сложнейшую задачу каждого Музея массового типа: захватить **эмоционально** ум и сердце массовых музейных зрителей?

Мы подошли к важнейшему вопросу всей музейной, музеологической методики: к вопросу о соотношении начала **познавательного** и **эмоционального**, науки и искусства, содержания и формы предлагаемого знания.

Не случайно так настойчиво напрашивалось в нашем изложении сравнение музейной экспозиций то с театральною сценою, то с киноэкраном, то с влиянием художественной речи и литературных образов.

Да и могло ли оно быть иначе, раз «**Музей**» — есть форма и сама этимология этого слова подразумевает элементы внешнего изящества и эстетизма, говоря иначе: факторы эмоционального воздействия.

Уместно здесь коснуться формулы, в которую обычно облачают специфичную особенность Музеев, говоря, что сфера их влияния — оперирование с образами, образными восприятиями.

«Музеи действуют посредством образов» — суждение справедливое, но, взятое, как таковое, ничего не говорящее, поскольку «образами» преисполнена любая сфера умственной культуры.

Между тем, есть образы и образы: от примитивнейших каракуль выводимых некогда рукой неолитического человека до шедевров Сурикова и Серова, от чудесных полихромных анималистических рисунков древне-каменного века до бездарнейшей мазни недавнего «Кубизма».

Существуют образы и «образы» и все различия музеев массового типа сводятся к определению и уточнению того, **какого рода** образы используются ими.

Перед нами — глубочайшая проблема о значении «научно-художественных» образов в процессе интеллектуального познания.

Глядя на холсты Куинджи или Левитана, Вы не спросите об их значении и «смысле», не рискуя оказаться в положении того немецкого профессора, который по прослушании сонат Бетховена, спросил: — «Что же отсюда следует?»

Не то — в науке. — «Ну, и что же?», «Что же отсюда следует?» — так именно *обязаны* спросить себя, или руководителей Музея его массовые посетители при виде изумительных орнаментов, или окрасок бабочек и птиц Естественно-научного Музея:

Очень может быть, что получаемый ответ не будет адекватен глубине вопроса. И, однако, постановка самого вопроса — есть первейшая обязанность Музея массового типа, неотъемлемое право его массового посетителя.

Отсюда — колоссальное значение и роль художественных образов и эстетического элемента в области науки и ее отображения в Музее.

Захватить внимание его зрителя, увлечь его **эмоционально**, чтобы на основе чувственного восприятия в его ярчайшей форме, заронить **идейно-познавательные** интересы, — такова ближайшая задача, или роль искусства и художественных образов в научно-массовом музее.

Заронить любовь, влечение к умственной культуре, пробудить живую любознательность у массового посетителя, — вот, в чем первейшая задача всякого Музея массового типа, а не в том, чтобы законченные, навсегда усвоенные знания...

Углубить запросы и расширять кругозор, раскрыть сияющие дали и сверкающие пики умственной культуры, приобщить к идейным радостям, дотоле чуждым — такова реальная задача всякого Музея «массового типа», а не в том, чтобы снабдить музейных зрителей определенным грузом обязательной «учебы».

Сказанным определяется решение той основной проблемы техники музейного показа, о которой говорилось выше, именно: **соотношения Содержания и Формы массовой экспонатуры**.

Раз главным фактором музейно-массового восприятия является воздействие на чувство и эмоционально-волевою сферу зрителя — включение момента эстетичности в методику показа делается **нормой** обязательным условием экспонатуры всюду там, где познавательная значимость объекта недостаточна, чтобы заставить позабыть об «оформлении» подачи.

Но нетрудно видеть, что такое положение лишь подтверждает основной итог анализа проблемы «массовых музеев» — примирения на той же экспозиции запросы лиц, «предельно разнящихся по образованию и возрасту.»

Примат эмоции над интеллектом в деле восприятия музейных образов умом и сердцем «массового потребителя» — этот важнейший вывод нашего анализа лишь подтверждается конкретным изучением музейных зрителей.

Этот последний чаще и охотнее бывает склонен воспринять банальную идею в яркой форме, чем глубокую и новую идею, поднесенную томительно и тускло.

Установка эта явным образом напоминает театральную.

Как при сценическом искусстве самые банальные идеи, претворяясь в яркой, увлекательной игре артистов, «забирают» зрителей и заставляют позабыть лежащие в основе пьесы «прописные истины», так и в музейном зале массовый музейный зритель Вам простит банальность мысли при талантливом ее показе, но он не простит Вам тусклой и бездарной формы, опресняющей великую идею.

Образно, конкретно: Отливающие радугой рубинов, изумрудов и сапфиров оперения «Райских птиц» заставят позабыть неадекватность объясняющей идеи: зрители уйдут идейно очарованы.

Обратно: Самые новаторские обобщения оставят безучастными к ним массового зрителя, когда идеи эти преподносятся на «воробьях» и «галках», тускло-тривиально: Зрители уйдут усталые и недовольные.

Так оно было в «дни Кунсткамер», так оно все более укореняется под действием всепобеждающего чародея, современного **Кино**, упрочившего в представлении широких масс неотделимость формы и идей художественных образов в мире идей и чувств.

Будем правдивы — откровенны и признаем честно: Под влиянием современного **Кино**, «Великого Немого», так успешно на глазах у нас усвоившего речь, и в частности, нашего **Русского Кино**, так совершенно сочетающего глубину идеи с красотой формы — требования к музеям массового типа возросли в объеме, о котором ничего не ведали былые поколения. И долг, обязанность любого современного музея массового типа — широко использовать искусство и художественность формы даже при показе самых трудных и абстрактных истин.

Но отсюда же существенная оговорка.

Раз ближайшая задача или роль искусства в массовом музее — приковать внимание к объекту для познания его **идейной ценности**, то там, где содержание предмета ярко и волнующе по существу — там отпадают стимулы и поводы для прибежания к особым художественным формам, или методам подачи.

Сказанное поясним примером.

Стоит лишь вообразить, что воплотилась в жизнь мечта Жюль-Верна, Циолковского и А.Толстого, что преодолевши межпланетные пространства, человек узнал бы, что не он один является владыкой видимого Космоса.

Допустим, что дошло до нас известие о подлинных аборигенах **Марса**, о реальных «Аэлитах», об их подлинном, реальном облике и «быте».

Повествуя о так таких «открытиях», музейцам незачем особенно заботиться об «оформлении» показа, ибо независимо от такового наш музей не рискует услышать от посетителей Музея жалобы на неэффективность подачи «Марсиан»: настолько содержание «экспозиции» окажется самодовлеющим и самоценным.

Но ведь сказанное о гипотетических властелинах Марса в несравненно большей степени относится к земным властителям над миром умственной и нравственной культуры, гениям ума и воли, пионерам правды и добра, борцам за истину и право...

И ружье «**Оленина-Толстого**», и пробитое эсеровскою пулей платье **Ленина**, и гипсовый отлив руки, писавшей «Песнь о Соколе» — в Музее **Горького** — не более нуждаются в «художественном оформлении», чем самолет в Музее **Чкалова** и **Скрябинский** рояль, родивший звуки «Прометей»...

Давняя знакомая альтернатива: **Либо самоценность и волнующее содержание самого предмета — и тогда вопрос о «форме» делается беспредметным; либо — зазывательно-волнующее оформление, призванное пробудить внимание к предметам, мало говорящим массовому зрителю, но от того не менее значительным по содержанию.**

В этой последней оговорке заключается фундаментальное условие работы массовых музеев, специфическая их оправданность.

И в самом деле. Взятые, как таковые, внешняя декоративность и «нарядность» формы, свойственны целому ряду массовых культурных и «культурных» учреждений.

Здесь достаточно напомнить театре, цирковой арене и эстраде. В чем же их отличие от подлинных музеев массового назначения?

Мы думаем не ошибиться, заявив, что экспозиция музеев, предназначенных для массового посещения, должна быть одновременно

**значительной по содержанию,
волнующей по форме,
воспитательной по установке.**

Но как раз в последнем факторе, моменте «**воспитательном**», мы склонны усмотреть решающий ингредиент этой «триады».

И действительно говоря уже о заграничных кино-фильмах, поражающих при эстетичности (вернее говоря: «эстетности») подачи вопиющей скудостью сюжета и обычно также аморальностью, — достаточно прикинуть нашу формулу к эстраде, цирку и известным «стилям» театральной сцены, чтобы убедиться, как несоблюдение последнего момента, «воспитательного» обесценивает роль других.

Что может быть более острым и волнующим, как зрелище головокружительных трюков, выполняемых под куполами цирков, или вид так называемых «укротителей» с оравой озверелых хищников! А «содержательность» подобных зрелищ? А воспитательность подобных сцен? Ставка на жизнь во имя заработка «гладиаторского стиля», или, в лучшем случае — сознательная симуляция такого риска, ради «щекотания нерв» скучающего обывателя.

Не то же ли и в отношении некоторых театров? Двадцать лет тому назад возможно было бы сказать: «Любителя Художественного Театра мы не встретим в оперетке!» Отвергание последней было признаком хотя бы «относительного благородства вкуса».

Но проходит два десятка лет и «оперетка» заменилась «опереттой». В какой мере это изменение коснулось только перемены буквы, (смены «К» на «Т»!) — решение этой проблемы превосходит компетенцию пишущего эти строки.

И, однако, как профану в этой «опереточной этимологии», мне все же думается, что и с этой переменной, упрекать «Прекрасную Елену» — даже в постановке прежних режиссеров «Брандта», или «Штокмана» в особой содержательности, или «воспитательности» не приходится.

Нетрудно видеть, что вся бездна, отделяющая доли оперетки («Оперетты»!) или цирковой арены от музеев сводится к наличию в последних **воспитательного** элемента...

Эта старая, как мир, проблема «**воспитания**» и в частности моральной стороны его, быть может никогда не чувствовалась так остро, как именно в переживаемое время столь решительной переоценки всех моральных норм и установок.

Никогда значение и роль людского воспитания не понимались так разноречиво, как теперь.

Достаточно напомнить, что еще недавно «воспитание» заканчивалось Средней Школой и такое выражение, как «воспитать студента» — прозвучало бы насмешкой.. Но не то теперь, когда попытки «воспитания людей» грозят продлиться до их гробовой доски: настолько в силу исторических условий, в наши дни, воля отдельных лиц подчинена суровым требованиям коллектива.

В то же время никогда еще стремление людей к свободе, к личной инициативе, их протест против опеки или менторства, не пробуждались так настойчиво и властно.

И, однако, хорошо известное в быту, это сложнейшее соотношение двух норм, общественной и персональной, отражается особенно наглядно именно в музеях, как **орудиях общественного воспитания**, и на музейных зрителях, как «воспитуемых».

Понятно, почему. Факультативное для массы, посещение музеев названного типа сочетается у нас с определенной **нормой** усвоения их содержания: Не просто знания, «почтенные», «полезные», но лишь даваемые в **нормативном освещении** — такова задача каждого советского Музея массового назначения.

Отсюда — колоссально возрастающая роль этих музеев, как орудий социалистического воспитания широких масс и претворения науки не в словесные лишь лозунги, но в действенные убеждения.

Факультативность освоения действенных и нормативных знаний

Так возможно было бы формулятивно охарактеризовать задачи современных массовых музеев, как они определились в результате нашего анализа.

Сводя к единому идейно-обобщающему знаменателю итоги этого последнего и оживляя в памяти отдельные его этапы, можно выразить их в следующей форме.

Типы Музеев и родственных им форм культмассовой работы:	Специфичность их работ и установок.	Степень применимости в музеях массового типа:
I.- Музеи Научно-Исследовательские (Институты- Музеи)	Стабильность, Плановость, Систематичность, Неактуальность экспозиции.	Внесение исследовательских элементов. Плановость, Систематичность
II.- Музеи Учебного типа и Профессиональные. «Кабинеты наглядных Пособий.»	Обязательность усвоения. Малая актуальность формы, методов показа.	Нормативность даваемого Знания.

Типы Музеев и родственных им форм культмассовой работы:	Специфичность их работ и установок.	Степень применимости в музеях массового типа:
III.- Музеи специального «любительского» типа	Эмоциональность восприятия, Несущественность методов показа.	Увлекательность показа. Эмоциональность восприятия.
IV.- Выставки	Созвучность интересам Дня. — Факультативность посещения	Факультативность посещения и восприятия:
V.- Демонстрационные Лекции	Сжатость изложения. Четкость, ограниченность тематики	Лаконизм, Органичность экспозиции.

Из разных типов существующих музеев или примыкающих к ним категорий массовой культурно-просветительской работы, мы, заимствуя одни черты и отвлекаясь от других, вылучиваем, отшлифовываем сложное понятие «Музея массового типа».

И сопоставляя еще раз эти черты и свойства, характеризующие этот тип музеев, мы получим следующие «системы диагнозов» позитивного и негативного порядка.

Свойства отрицательные для Музеев Массового типа

- I. Чрезмерная обширность и необозримость содержания.
- II. Малая структурность, распыленность, «атомичность» материала.
- III. Трудность, специальность, узость, или тривиальность содержания.
- IV. Нудность, бледность и элементарность вещного показа.
- V. Полная зависимость показа от этикетажа и живого слова лектора.

Черты и свойства, положительные для Музеев Массового типа

- I. Новизна и актуальность темы, полноценность вещной экспозиции.
- II. Общеувлекательность, общепонятность темы, яркость претворения.
- III. Плановость, структурность, лаконичность, обозримость экспозиции.
- IV. Эстетичность и эмоциональность форм и способов показа.
- V. Концентрация его на **вещных** образах, а не словесных пояснениях.

Абстрагируя еще общее, еще строже самые необходимое и обязательные свойства и черты музеев массового типа, получаем следующий минимум условий, вне которых этот тип музеев не способен выявиться в должной мере:

- I. Новизна и актуальность либо темы (факта, вещи), либо метода показа.
- II. Увлекательность и эстетичность способов подачи.
- III. Структурность, обозримость, лаконичность и эмоциональность.
- IV. Полноценность вещной экспозиции, выдвигание «языка вещей».
- V. Нормативность содержания и факультативность восприятия.

Или, еще общее, применяясь к основным **пяти** вопросам, возглавляющим наш Очерк:

- I. («**Что?**»): Знание «бытующее», или превращенное в «бытующее», связанное тесно с острыми проблемами сегодняшнего дня, с идейными устремлениями современности.
- II. («**Где?**») Связано структурно, органично «архитектонично», с территориальным фактором, стенами данного Музея.
- III. («**Как?**») Вещно-увлекательно и полноценно, вещно-вразумительно при минимальном пользовании словесным пояснением (печатным или устным).
- IV. («**Кому?**») — Зрителям, предельно разнящимся по образованию и возрасту, включая одиночных посетителей, не пользующихся устным руководством, предоставленных себе.
- V. («**Для чего?**») — В целях интеллектуально-**воспитательных**, для действенного приобщения широчайших масс к основам умственной и нравственной культуры на основе изучения музейных зрителей и оптимальных методов показа.

Обоснованный научно, чуждый упрощенчества (вульгаризации) как и сухого, черствого академизма и профессионализма, чутко отвечающий запросам дня, созвучный современности, служению умственной и нравственной культуре, подлинно общедоступный, общеувлекательный, общепонятный, органически структурный, полноценный вещно или методом показа, творчески-новаторский, волнующий по содержанию и эстетичности показа, нормативный по идеи и факультативный, вещно-обозримый, целостный идейно, отвечающий запросам лиц, предельно разнящихся по образованию и возрасту, — вот, как возможно на основе нашего анализа ответить на вопрос о сущности и о природе современного «Музея Массового типа.»