
О диалектике в музейной экспозиции

Проверено: 2 марта 1948 года

Александр Федорович Котс

Взятие в кавычки слова «Диалектика» имело целью подчеркнуть условность понимания этого термина в последующем изложении.

Это слово «диалектика» не понимается здесь в первичном фихте — Гегелевском смысле, как чуждающееся эмпирии имманентное самодвижение понятий, отвергающее правила формальной логики и возникающее из абстрактного единства умозрительных противоречий.

Равным образом слово «диалектика» мы не будем понимать синонимом «Развития», поскольку, говоря о методах музейной экспозиции, мы ни в малейшей степени не предрешаем содержания последней, и хотя конечной целью каждого музея мы считаем проведение идеи эволюции, но излагаемые здесь принципы или методы показа мыслятся, как приложимые в любом музее независимо от направления и тематики. Различия последних могут отразиться лишь на степени потребности в этих принципах и на степени их приложимости.

Мыслимо, что в ряде выставок (особенно актуальных и простых по методам показа — например мемориальных) разработка новых специальных методов показа может показаться лишней. Но тем обязательнее эти новые принципы там, где сложность темы сочетается с ее малодоступностью и нормативностью для массового посетителя. Но, именно задачам экспозиции таких музеев, сложных по тематике и нормативных по заданиям, посвящены все эти очерки, а в частности и настоящая глава, имеющая пояснить логические корни и обоснования музейного показа.

Из сложнейшего и многозначного понятия Гегелевской «диалектики» мы произвольно и условно выбираем лишь один ингредиент момент «движения», саморазвития, при том в логическом, абстрактном смысле, а не в смысле внешнего, реального движения или развития объектов эмпирического познания. Короче: не об эволюции, развитии живых существ, но о развитии **понятий**, возникающих в уме музейных зрителей при виде соответствующих экспонатов — вот о чем по преимуществу и будет речь в последующих строках.

Но естественно спросить: к чему этот логический анализ, и при чем тут «диалектика» понятий? Разве ход или порядок возникновения понятий в представлении музейных зрителей и содержание этих понятий не диктуется порядком, планом экспозиции, не предопределяется составом экспонатов, содержанием устных объяснений — лектором-экскурсоводом или письменным этикетажем?.....

Да, конечно, при наличии хороших лекторов порядок, план и правильность понятий-образов в умах музейных посетителей бывает обеспечены. Но ведь услугами экскурсоводов пользуется меньшинство музейных зрителей и помощью **умелых** — еще меньшее число людей...

Этикетаж.... Но как показывает практика, этот последний фигурирует обычно только для «отписки», реабилитации пассивности дирекции музеев, посетители же их обычно не читают, или, что гораздо хуже, пользуются ими лишь урывками и потому ошибочно. К тому же самый опытный экскурсовод не выправит плохую экспозицию, а лучшая экспонатура та, которая понятна и доходчива без всякого этикетажа.

Возвращаясь к давнему сравнению «диалектической методы», с рассуждением, имеющим раскрыть наглядно содержание определенного понятия, представим себе рядового массового посетителя Музея в положении участника такого обсуждения; далее вообразим, что в положении другого собеседника, или партнера первого, будет... сама экспонатура и при том без объясняющего этикетажа. Перед нами одиночный зритель и музейная экспонатура без каких-либо посредников, в виде подробного печатного или живого слова: без экскурсоводов и этикетажа объясняющего типа. Вся задача устроителей Музея будет целиком направлена на то, чтобы умелой компоновкой и подбором экспонатов дать возможность зрителю при помощи самих объектов развернуть заложенную в них идею, привести в «движение» понятия и мысли, вложенные в экспозицию, заставить воспринять ее, как синтез мыслей, а не как набор и сочетание предметов.

Возвратимся к нашему исходному примеру, нелетающей, бескрылой птице и вообразим себе стоящего перед чучелом этой бескрылой птицы рядового зрителя, лицо без специального образования, но интересую-

шееся музеем. Этот интерес — хотя бы в самой общей форме — мы предполагаем, как уже имеющийся у зрителя, поскольку явный индифферентизм, полная апатия его к вопросам умственной культуры, отражаемой музеем, могут обесценить самую продуманную экспозицию.

Однако, даже при наличии элементарного созвучия задач Музея и запросов зрителя, решающим является, конечно, содержание Музея и прием показа. И последнее особенно существенно при тех условиях, когда музейный зритель предоставлен самому себе и затрудняется, с чего начать, на чем остановить свое внимание?

Ситуация такого зрителя сравнима с положением человека, в первый раз вступившего в чужое общество и затрудняющегося начать беседу. И как в случае такого гостя, оживленность, продолжительность беседы определяется не только разговорными его талантами, но остротой, **дискуссионностью** сюжета разговора, так и для музейных зрителей в указанных условиях решающим является **дискуссионность** содержания экспонатуры.

Предположим, что начать осмотр нашему воображаемому зрителю пришлось бы с экспонатов, мало замечательных, давно известных и поэтому не вызывающих ни удивления, ни разногласия.

Допустим, что его вниманию предлагается обыкновенная *ворона*.

Никаких особых мыслей или обобщений этот вид общеизвестной птицы не способен породить у массового зрителя — в отличие от Орнитолога-специалиста, для которого любая птица, (а тем самым и ворона) представляется бездонной темой для научного исследования; хорошо известно, что для мало сведущего человека очень часто кажется понятным и решенным то, что для ученого полно загадок и сомнений.

Повторяем, что поскольку никакого удивления ворона не возбудит в зрителе, поскольку у последнего не будет повода для размышления и споров. Там, где все знакомо, ясно, установлено (пусть мнимо!) — там нет повода для критики и рассуждения. Не даром на заре культуры и устами величайшего мыслителя способность **удивляться** названа была истоком, колыбелью философии, а двадцатью веками позже — «Критика — душой науки».

Но совсем иное, если нашему воображаемому зрителю мы поднесем объект, самую внешностью своей наталкивающий на критику, вопросы и противоречия. На положении именно такого «нарушителя покоя и молчания» является исходный наш пример «бескрылой птицы»! Птица, не могущая летать! Противоречие в себе! Оно наталкивает на вопросы и суждения, как в «обывательской беседе» оживление последней возрастает с разногласием участников.

Это повторное сопоставление «музейных зрителей» с участниками спора и беседы — только частный случай давнего и хорошо известного сравнения «диалектической» работы мысли с «диалогом», приводящим через вскрытия противоречий собеседников при помощи взаимной критики к искомой истине.

Но справедливое для «Диалога» применимо и для «Монолог», молчаливо, про себя, ведомого музейным зрителем, стоящим перед экспонатом, полным внутренних противоречий. Этот Монолог возможно мысленно себе представить следующим образом.

Обычно крылья птицы служат для полета. Перед нами птица с крыльями, негодными к полету. Орган бесполезный, а тем самым и бессмысленный. Как объяснить его происхождение? Творческим созданием бессмыслицы? Невразумительно! Не проще ли и не разумнее ли допустить, что непригодные к полету крылья постепенно стали таковыми, что сначала, прежде, эти крылья были больше и сильнее, что теперешние «нелетающие» птицы происходят от летавших предков. Говоря иначе: в крылышке «Гагарки» отражаются, как солнце в капельке воды, былые, исторические изменения живых существ. Мнимое противоречие в организации «бескрылой птицы» привело к признанию идеи эволюции живой природы.

И однако, мыслимо, что созерцание бескрылой птицы, почему либо не породит этой всей вереницы мыслей, что центральный пункт и повод этих рассуждений «маленькие крылья» птицы ускользнул от взоров посетителя, не вызвал у него «реакции противоречия»....

Задача экспозиции предельно концентрировать внимание именно на далеком признаке.

Всего успешнее, проще это достигается таким подбором окружающих объектов, при котором «узловые» точки экспоната выявились бы особенно рельефно. Так, в рассматриваемом примере «узловую точку экс-

поната» — маленькие крылья, вымершей «бескрылой» птицы — мы могли бы оттенить — (как то уже было ранее показано) — таким подбором птиц, который облегчил бы нам вообразить примерные «этапы» постепенного недоразвития крыла.

От властелина «бурь воздушных» Альбатроса через веслокрылого Пингвина до едва летающей Гагары и «бескрылой», наконец, Гагарки.

Но допустим, что и этим способом, сравнением различных стадий состояния того же органа Вы не добились требуемых целей: зарождения в уме Вашего зрителя **вопроса** о возникновении разбираемого органа.

Причины этой неудачи могут быть различны и отчасти могут хорониться в том, что узловой, центральный пункт показа «крылья» затемнен и затушеван рядом привходящих черт, неважных, несуществующих для понимания названного пункта.

Возвращаясь к нашему примеру — ряду птиц с различной степенью недоразвития летательных способностей, нетрудно видеть, что от самого подбора этой серии зависит эффективность ожидаемого результата. Ту же мысль — регрессивную изменчивость летательных способностей, — возможно пояснить различными **видами** птиц и самый видовой состав нашего ряда обусловит разную его «доходчивость».

Что это так, — показывают две «редакции» уже знакомого нам ряда.

Первый ряд: содержит птиц, подобранных без отношения размерам тела и различию окраски оперения.

Второй ряд: сконструирован за счет все тех же четырех «отрядов», но с таким подбором соответствующих «видов», при котором максимально выдержано сходство цвета оперения: темный верх и белый низ.

Не трудно видеть преимущество второго ряда, устраняющего недостатки первого. Там — в первом случае — различия в размерах тела, формы, цвета и затемняют узловые пункты проводимого сравнения: черты различия и сходства в степени развития крыла.

Иначе во втором ряду: однообразная окраска, сходная у всех четырех птиц, не отвлекает, не рассеивает взгляда зрителя, давая как бы общий фон, содействующий оттенению решающего признака — строения крыла. И чем сходнее, чем нейтральнее этот искусственно подобранный «предметный» фон, чем больше удастся «погасить» все несущественное для задач показа, тем вернее обеспечится желательный эффект: сосредоточение внимания зрителя лишь на одном определенном признаке, источнике и старте для диалектического рассуждения, т.е. того «движения понятий», о котором говорилось выше.

Обращаясь еще раз к исходной аналогии между музейным «одиночкой» и участниками диалога, следует напомнить то значение, которое имеет для его исхода концентрация внимания спорящих на основном и главном пункте разногласий. И недаром опытные, но недобросовестные спорщики стараются обычно отвести внимание противника на привходящие и более уязвимые второстепенные вопросы, чтобы, одержав победу там создать такое впечатление, будто одержана победа и по основному пункту. Четкое отмежевание дискуссионной сферы — составляет первое, необходимое условие для плодотворности диалога и для «диалектического» обсуждения экспонатуры одиночным рядовым музейным зрителем.

Мы подошли к решающему пункту нашего анализа, триумфу психологии, новаторству в музейной практике: к вопросу об ограничении поля действительного восприятия экспонатуры для музейных зрителей. Теоретически мы говорим о двух принципах:

- А. О центрировании поля зрения каждого объекта соответственно его идейно-узловому пункту.
- В. О приемах облегчающих центрирование этой обобщающей идеи в комплексе системы смежных экспонатов.

Выражаясь проще, более конкретно и практически мы говорим о двух задачах:

- А. Каким образом предельно обеспечить для музейных одиночек усвоение в кратчайший срок идейного ядра и обобщающего стержня в **каждом единичном экспонате**?
- В. Каким образом достигнуть максимального эффекта в деле усвоения музейным одиночкой — обобщающей идейной нити, связывающей системы **экспозиционных комплексов**.

Решение первого вопроса облегчается приемом, о котором уже говорилось выше: тщательным подбором экспонатов, вещной сущностью своей, содействующих гармоническому зрительно-идейному их восприятию (Принцип идейно-зрительной эквивалентности экспонатов.)

Решение второй проблемы в высокой мере достигается таким подбором экспонатов, при котором самой группировкой их наглядно и рельефно выпукляется эта искомая идейно-обобщающая нить. (Принцип «серийного» показа группы экспонатов).

Обратимся к рассмотрению каждого из этих двух принципов на конкретно избранных примерах.

I. — Центрирование идейно-узлового пункта каждого отдельного объекта экспозиции. Практическое проведение этого принципа сводится к обратному процессу — устранению всех побочных приводящих свойств, мешающих «центрировать» внимание зрителя на основных, существенных моментах экспоната.

Всего чаще дело сводится к замене экспонатов, обладающих большим количеством «побочных» свойств, другими, менее обремененными ими, говоря иначе, к выключению из экспонатуры всех объектов с **сильно затемненным узловым идейным «полем зрения»**.

Так возвращаясь к уже знакомому нам примеру, к веслокрылому Пингвину, можно этого последнего представить в столь же различных видах, сколько «**видов**» (Species) пингвинов существует на земле. А существует их много десятков, и совсем не безразлично, на которого из них падет наш выбор.

Предположим, что мы взяли одного из самых крупных представителей Отряда — **Королевского Пингвина**, — с его сизым верхом, белым низом и оранжевым пятном на горле. Можно быть уверенным, что именно эта изящная окраска всего прежде привлечет внимание зрителя, «Какой красивый», скажут всего прежде, забывая, или правильнее говоря, теряя из-за «красоты» наряда тот единственный структурный признак (ластовидную конечность) пояснить который призван разбираемый объект.

Возьмем другого представителя Пингвинов: Южно-африканского, известного под именем «Очкового» из-за контрастно-черного пятна на голове. Можно уверенно сказать, что и на этот раз — необычайная окраска («как очки!») — не ластовидная конечность — всего прежде прикует внимание зрителя.

Подобным образом пришлось бы может быть пересмотреть десятки видов, исключив все формы, угрожающие отвести внимание массового рядового зрителя от «узлового» признака — ластообразного крыла.

Легко предвидеть возражение. Нам скажут: «Это ригоризм!» Элемент «борьбы» между центральным, «узловым» идейным полем и его «периферией» может лишь замедлить концентрацию внимания и усвоение основной идеи, но не упразднить ее.... Не так же ли и в споре двух противников отходы, отклонения в сторону от дискутируемой темы, могут задержать, замедлить результаты спора, но не уничтожить их...

Все так, но основная разница между «музейным монологом» и обычным диалогом та, что будучи воображаемым спор может длиться без конца, тогда как для музейных зрителей их время пребывания в Музее **ограничено**.

И если, как это обычно происходит при рассматривании каждого отдельного объекта, мысль и внимание зрителя все время отвлекается от главного сюжета («узлового пункта») в сторону побочных элементов, явно тормозящих усвоение основной идеи — это усвоение рискует ограничиться лишь **небольшой** частью экспозиции, не оставляя времени и сил для более существенных ее разделов. Очень часто так оно и наблюдается в музейной практике.

Начав с благим намерением усвоить весь Музей, обычный посетитель-одиночка очень скоро «выдыхается» из-за непродуктивного расходования сил и времени на бесполезную работу с побочными, ненужными подробностями восприятия, лишь отводящими от основной идеи экспозиции. Растратив силы, время, настроение, психически, да и физически выматываясь задолго до конца осмотра, посетитель начинает комкать, «смазывать» работу, с каждым шагом ускоряет темпы обегания зал, довольствуясь курсорным их «оглядом», без надежды их действительного усвоения.

Короче говоря, «Кривая» показателя внимания у музейных одиночек прогрессивно падает по мере движения к Выходу. И несомненно, что в таком снижении активности музейных зрителей повинно всего более нагромождение в их памяти обрывков образов, «психически непереваренных», невправленных в идейно-обобщающее русло, а отчасти и неподдающихся подобной операции.

Вот почему нет той детали, той минутиозной черточки, которые бы не заслуживали тщательной проверки в отношении их реальной экспозиционной роли (позитивной или негативной) в общем восприятии экспонатуры.

И суммируя все сказанное о «борьбе» (пусть неосознаваемой!) музейных одиночек за овладение «узловым идейным центром» каждого музейного объекта, за вылушивание этих центров из-под шелухи побочных атрибутов, можно все изложенное пояснить еще одним конкретным показательным примером, хорошо проверенным сорокалетней практикой на сотнях тысячах музейных зрителей.

Допустим, что предстоит задача: показать главнейшие породы домашних голубей — этих классических объектов, поясняющих теорию искусственного подбора Дарвина.

При выполнении этой задачи можно поступить **тройким** образом.

Первый путь: инсценируется «Голубятня». Голубиный «домик» на шесте, десятки чучел голубей расажены по жердочкам, карнизам и на крыше домика. В итоге — некая иллюзия естественной картины голубятни и ее многоцветных обитателей, способной дать подобие той обстановки, что могла навясть Дарвину его Теорию Искусственного Отбора.

Именно таким путем оформлена глава «Изменчивость домашних голубей» в обширной «Дарвиновской Зале» Кенсингтонского Музея (Лондон) и отчасти в Филетическом Музее в Иене.

И однако, замечательное с виду оформление такого рода может быть уместно лишь для самых общих и элементарных целей и заведомо негодно для конкретного ознакомления с голубиными породами. Причина этого не только ограниченная площадь «голубятни», но и размещение отдельных птиц в самых различных позах, а тем самым и в различных ракурсах, затемняющих естественные линии и формы.

Наконец, и это самое существенное возражение, приведенная «инсценировка» не выдерживает критики со стороны логического построения и психологического восприятия: при виде «мельтешащихся» или «толпящихся» случайно голубиных чучел, зрители невольно концентрируют свое внимание на передачу поз отдельных чучел («Как живые!»), а не на сопоставлении признаков отдельных рас.

Это сравнение возможно облегчить для рядового зрителя только при помощи **системы**, и поскольку в данном оформлении система не отобразима (в «системе» не толпящая!), зритель, предоставленный всецело самому себе невольно будет при оценке группы руководствоваться больше внешними, побочными моментами монтажа (большей экспонированностью объекта, помещением его на более видном месте и в особо выразительной и необычной позе), чем сравнение особенностей форм, структур, окрасок и рисунков оперения главнейших рас.

Короче: огружение идейного «ядра» экспонатуры массой, несущественных и привходящих образов (архитектура голубятни, имитация движения птиц, их размещение на голубятне...) — ответит внимание зрителя от усвоения «идейно- познавательного центра».

Путь второй. — Отказ от мнимой «голубятни» и успокоение экспозиции голубей.

Последние монтируются в одинаковых спокойных позах, размещаются рядком, и в строгом профиле, облегчающем сравнение пород. Не трудно видеть преимущества такого оформления над предыдущим: часть побочных элементов (имитация движения, разнообразие поз, неадекватность выразительности положения в общей группе и значение породы) удалена, тем самым сбавлена психическая нагрузка зрителя. Однако, и по облегчению экспонатуры и психологической нагрузки зрителя на долю этого последнего останется двойная работа: одновременно ухватывать и разницу в структуре (и размерах), и различия в окраске (и рисунке) изучаемых пород: как если бы участники беседы или спора вынуждены были непрестанно перескакивать от одной темы на другую или дебатировать одновременно по совершенно разным двум вопросам. И как в случае таких воображаемых собеседников успешность, продуктивность спора несомненно бы повысилась при обсуждении порознь каждой отдельной темы, так и при знакомстве рядового зрителя Музея с главными породами домашних голубей знакомство это облегчилось бы при разделении его на два приема изучения порознь: сначала формы, а затем окраски и рисунка.

Третий путь. Руководясь элементарной целью расчленения тематики и рационализации осмотров, попытаемся разбить все наше голубиное собрание на две, и еще лучше на три ряда, на три группы.

В первой группе все главнейшие породы голубей, но исключительно на **белых** экземплярах. Перед нами **белый** дутыш, **белый** турман, **белый** яacobин, **белый** павлиний и т.д. Достаточно взглянуть на этот белый ряд, контрастно оттененный черным фоном, и многообразие **структурных** признаков пород домашних голубей становится трузизмом.

Все внимание зрителя фиксируется на различиях в размерах тела, формы, на контурных оперении и совершенно от разницы в окраске и рисунке, менее существенных и часто сходных у различных рас.

И лишь окончив с этим первым рядом и его задачей — ознакомить рядового зрителя с главнейшими породами домашних голубей, безотносительно к их **масти** — можно обратиться к рассмотрению второго ряда, заключающего те же самые породы, но различные по **цвету** оперения. Те же дутыш, турман, яacobин, трубастый, но подобранные с целью показать разнообразие окраски и рисунка. И поскольку эти признаки окраски как бы налагаются, наслаиваются на усвоенные раньше признаки строения — те и другие легче поддаются усвоению чем при одновременном осмотре и структуры и окраски.

Наконец последний — третий ряд рисует нам все те же самые породы, но представленные особями **сизой** масти с характерной разрисовкой крыльев и хвоста, неотличимых от окраски дикого родоначальника домашних голубей (*Columba livia*) весьма похожих на полудомашних, полудиких «**Сизарей**».

В итоге — три взаимно дополняющих и пополняющих друг друга ряда: первый вводит в первое знакомство с главными породами домашних голубей, опираясь исключительно на форму и контуры оперения. Второй — дает понятие о замечательном разнообразии **окраски** и рисунка. Третий — переводит взгляд и мысль на происхождение домашних голубей от диких «сизарей», показывая сходство оперения первых и последних.

Та же самая проблема — капитальная глава учения **Дарвина** — «Происхождение домашних голубей» — показывалась в первом случае суммарно, во втором — путем логического расчленения ее на ряд слагающих ее проблем более частного характера, лишь постепенно подводящие к искомому решению. То же самое, как если бы участники беседы или спора вместо беспорядочного перекидывания слов и мыслей от одной тематики к другой, условились продискутировать проблему по частям, начав с более общей и переходя к более частным, чтобы постепенно подойти к искомому решению.

Переводя указанные **три** пути или подхода к иллюстрации одной и той же темы (Капитальная глава учения Дарвина о происхождении пород домашних голубей) на термины элементарной логики и психологии, возможно было бы различия этих путей представить следующим образом.

Путь первый: «Голубятня». — Явное **несовпадение** центров зрительного и идейно- познавательного восприятия. Полное маскирование руководящей мысли (эволюция пород домашних голубей), побочными и приводящими деталями (архитектура голубятни, позы голубей, иллюзия движения и пр.)

Путь второй: Одновременная демонстрация на тех же голубях различий как структурного порядка так и окраски. Отказ от обстановочного элемента «голубятни». Совмещение и пребывание **двух** центров восприятия неравноценных по идейной значимости.

Третий путь. Отказ от зрительно идейного смешения слагаемых восприятия. Их расчленение по степени идейной значимости. Демонстрирование порознь отличий в области структуры, цвета оперения и свидетельств в пользу эволюции.

Не трудно видеть, что указанные три пути подхода к иллюстрации того же самого явления — лишь приложения к музейной практике элементарнейших приемов пропедевтики, давно известных и переизвестных в педагогики и повседневной жизни: не огромождавать даваемое знание излишними деталями, а приступая к незнакомой, сложной области (будь то науки, или в повседневной жизни..), стараться облегчить работу, расчленением ее на части, выделив существенное, основное от второстепенного и второзначного.

И в этом смысле — приведенные примеры и анализы по справедливости могли бы показаться в положении излишнего трузизма, если бы не наблюдаемые кое-где попытки выдвигать особые «новаторские» методы показа, резким образом противоречащие всему сказанному выше.

В применении к разбираемому здесь примеру — иллюстрации проблемы эволюции пород домашних голубей — этот «четвертый» путь или подход музейной демонстрации, в своей основе сводится к включению в музейную экспонатуру, вперемешку между стеклами витрин и чучелами **голубей**... живых!

На первый взгляд могло бы показаться, что такое новшество, включение в музейную экспонатуру подлинных живых животных полностью оправдано. И в самом деле. Чучела в музее разве не являются только заменой их живых прообразов? И самый лучший препарат — не есть ли слабое подобие живых животных? Если так, то почему не заменить последними их трупные чехлы, составленные из волос и перьев? И зачем — так можно было бы сказать — зачем в стенах музея инсценировать подобие голубятен, заселять их чучелами голубей, когда возможно показать и подлинную голубятню, населенную живыми голубями?

Разве сама жизнь не показательнее, чем ее посмертные останки? И живые птицы разве уступают чучелам Музея?

Таковы естественные реплики, возможные однако лишь в устах людей, равно далеких от музейной практики, как и от азбуки теории музейной экспозиции.

И в самом деле. Населять музей живыми экспонатами — не есть ли это превращение Музея в некое подобие «Зверинца», или в лучшем случае — «Живого Уголка»?.. Вопрос о допустимости включения живых животных в экспозицию музеев сводится к вопросу о соотносительной «доходчивости» мертвых и живых объектов, говоря иначе к разрешению вопроса о «музейных» преимуществах живых животных над их мертвыми останками.

Фактически решение вопроса всего проще достигается использованием опытов Зверинцев и зоологических садов, этих «живых музеев» как нередко — и при том заведомо и совершенно **неудачно** — их обозначают люди, чуждые обоим учреждениям.

При всей заманчивости этой темы с точки зрения подробного анализа (особенно для пишущего эти строки — бывшего директора Моск. Зоологического Сада...), нам придется ограничиться только немногими соображениями логического и психологического свойства.

А. Сомнения логического свойства. Они сводятся к вопросу о «Системе», не осуществимой при показывании и — что важнее — усвоении экспонатуры из живых животных.

Что это так — доказывает опыт всех зоологических садов и всех руководящихся при размещении животных не **Системой**, но условиями наличной площади. Достаточно сравнить Зоосады у нас и в Зап. Европе, чтобы убедиться, как совсем различно группируется состав животных каждого из них. Осмотры Сада начинаются то с хищных, то с копытных, то с фазанов, то с орлов, то с попугаев. Животных «подгоняют» к площади, а не территорию к животным. Принцип заведомо иррациональный, проводимый лишь в музеях архаического типа, вынужденных приспособлять объекты к залам, а не залы пригонять к объектам.

Но не только размещение отдельных групп — распределение самих животных в каждой группе столь же несистематично и нерационально.

Чучела волков, лисиц, куниц, хорей и ласок можно показать в одном шкафу, компактно разместив их рядом по горизонтали или вертикали. Но того же самого Вам не удастся сделать, оперируя с живым зверьем, с живой лисицей, живой лаской! Чучела орла и зайца, Ястреба и голубя вы сможете поставить рядом (например в главе «Борьба за жизнь»), но вы воздержитесь от этого оперирования с живыми обитателями клеток. Клетку с филином или совой вы не поставите перед окном, а клетки с певчими пичужками вдоль темного простенка.

В полное отличие от всепокорных чучел — жизнь живого организма менее пластична, менее податлива и требует определенных жизненных условий, не всегда осуществимых в помещении Музея.

В этом первое ограничение, терпимое в Зверинце или Зоосаде и фатальное в Музее.

Б. Сомнения в отношении Эстетики. Само присутствие живых животных среди чучел и скелетов вызывает на протесты: и не только потому, что лучшие по технике монтажа чучела, поставленные рядом с их живыми прототипами — покажутся неизмеримо слабыми, но потому, что смесь живого с мертвым, жизни с трупом, задевает наше эстетическое чувство. Стоит только мысленно вообразить себе — хотя бы на мгновение! — живого человека рядом с восковым его муляжом... Как «удар в лицо» воспримется это соседство эстетическим умом и глазом. Но не тоже ли и в случае животных? Сопоставьте рядом **льва** живого с львиным чучелом и если ваше внутреннее чувство не запротестует с первого же взгляда на такую пару, то внушить Вам чувство этого протеста вряд ли смогут доводы и рассуждения. Одно лишь можно будет с не-

сомненностью сказать: лицо, непонимающее внутренней антимонии чувства, вызываемой при виде жизни и ее посмертной маски — мало призвано к суждениям по вопросам умственной культуры и ее наглядного отображения в музеях.

В. Психологические затруднения. Они самые серьезные и коренятся в невозможности учета роли и значения живых животных, как объектов нормативного Музея.

Не в пример музейным экспонатам (чучелам, скульптурам и картинам), подбираемым в определенных целях, для произведения определенного эффекта, пояснения определенных тезисов или вопросов и в определенном их соотношении — живые существа не поддаются этой нормировке и регламентации. И подходя к садку или загону с их живыми обитателями, мы несколько не уверены, насколько нам удастся увидеть и показать другим **типичные**, характерные свойства данного животного (забывшегося в угол клетки, свернутым в клубок, сонливого и спящего и т.д.) Но даже находящееся на виду животное из-за случайностей физического и психического состояния (болезни, линьки, агрессивности или наоборот — депрессии...) может дать совсем превратное понятие о **нормальном** и типичном состоянии, давая повод к совершенно ложным и ошибочным истолкованиям.

Но даже допуская, что указанные трудности успешно преодолены: животное помещено на должном месте и застигнуто в «хорошей форме» (не линяет, не отбило оперения, не бьется об решетку, не забилося в угол клетки) — остается самое существенное и непреодолимое препятствие для планоно-идейно-связанного восприятия: эта главная преграда на пути к познанию не зверя, но отображаемой при помощи его идеи (в частности идеи эволюции) — есть (как это ни парадоксально) сама **жизнь** живого существа — жизнь не укладывающаяся в академические грани, нормы, планы и программы, тезисы, предначертания. Несущественная в обстановке Зоосада и зверинца эта автономность податливость живого существа при помещении его в Музей может быть источником двояких трудностей или ошибок, ими порождаемых:

А. Субъективных, порождаемых самим животным

В. Объективных, коренящихся в музейном зрителе.

А. Объективные препятствия. Мы разумеем самые движения, повадки, поведение животных в клетке и в загоне. Неучитываемость этих движений и повадок, неувязка их с аспектом предлагаемого изучения. Вы говорите об идее эволюции, о Дарвинизме, об изменчивости организмов, а стоящие перед решеткой звери или птицы фыркают, сопят, рычат, плюются, охорашиваются, лапаются к зрителю, выпрашивая себе подачек, или трутся об решетку, чешутся, кусаются, валяются, дерутся, мечутся по клетке и т.д. и т.д., т.е. все время выполняют множество движений, не имеющих прямого отношения ни к эволюции, ни к дарвинизму, ни к идее историчности живых существ....

Нам скажут: Ну и что же?! Раз эти движения естественны — они вполне уместны и законны, как объекты восприятия, как мелкий штрих на общем фоне разбираемой организации животного.

Пусть так, и для элементарного знакомства массового рядового зрителя с животным может быть небесполезным персональное, конкретное получаемое знание, о том, что, например, плюются Ламы и Верблюды, а не львы и носороги... Но ведь речь идет не о знакомстве с данной птицей, или с данным зверем, но об иллюстрации определенных тезисов и обобщений в плане усвоения которых верблюжьи «плевки» совсем не предусмотрены!

Иначе выражаясь: созерцающим живых животных в Зоосаде, а тем самым и в Музее (неудачно наделенном ими) непрестанно и автоматически приходится захватывать в свой умственный багаж целую бездну динамичных образов, легко запоминаемых, эмоционально волнующих, возбуждающих картин и восприятий, ультра индивидуального порядка, и, однако, **не имеющих ни тени отношения к целям самого осмотра, к познавательным моментам всегда труднее усвояемым.**

От затруднений объективного порядка, коренящихся в повадках самого животного, мы незаметно перешли к преградам субъективным, обусловленным самою психикой музейных зрителей.

В. Субъективные препятствия. — двоякого происхождения:

а. коренясь в присущем большинству людей влечении к частному и единичному («любовь к деталям»), больше, чем к идейному их обобщению.

в. основываясь на присущем большинству людей преобладанию запросов чувств над таковыми познавательного свойства, эмоции над интеллектом.

а. «**Любовь к деталям**»

Это «просящие» медведи («Мишки») и лягающиеся ослы («Макары»), эти «кланяющиеся» слоны или кувыркающиеся обезьяны — часто те же особи годами наблюдаемые в порядке «персонального» знакомства со зрителями делают обычно то, что индивидуальные черты и свойства «Мишек» и «Макарок» понемногу вытесняют **общевидовые** свойства и черты, а порожденные неволей и общением людей особенности поведения зверей и птиц невольно, но неправильно, приписываются к диким их сородичам, или во всяком случае не слишком отграничиваются от поведения последних.

В итоге, уходящие из Зоосада или из Музея, наделенного «живыми экспонатами» рискуют унести с собой не столько иллюстрации учения Дарвина, сколько мозаику картин и образов повадок тех или иных животных экземпляров «Мишек» и «Макарок».

в. «**Власть эмоции над интеллектом**».

Хорошо известно, что стоящие перед животными Зоологического Сада зрители в огромном большинстве своем (в особенности детвора) воспринимают их, не интеллектуально, но эмоционально: взрослые стараясь снизойти к ребенку, дети снисходя к животному, те и другие, временно соединяясь в чувственно-эмоциональном отношении к узникам Зоологического Сада.

Слишком явно познавательные элементы растворяются в эмоциональных впечатлениях, разбиваясь о живую жизнь, манящую при том своей живой, именно данной индивидуальностью.

Снова и снова вспоминается один комический, (а строго говоря прискорбный!) эпизод, имевший место много лет тому назад в Москве при устройении Отчетной Выставки Научных и Музейных учреждений в Историческом Музее.

По несчастной мысли одного биологического Института — вздумали включить в музейную экспонатуру, наряду с коллекциями всевозможных препаратов, также и живую мышь, в открытой сверху банке, очевидно, в целях демонстрации приема содержания подопытных животных.

Но — увы! вклиненная среди скелетов, чучел, мокрых препаратов и живых растений — злополучная живая мышь «зарезала», затмила экспозицию всей залы в такой степени, что выходящие из залы почитали своим долгом обратить внимание вновь приходящих именно на этот зазывательнейший экспонат: («Имеется живая мышка!»). Длинной вереницей и густой толпой теснились к «мышке» посетители Музея, оживленно рассуждая и обмениваясь взглядами по поводу несчастной узницы стеклянной банки. («Как она туда попала?» «Видно на хлеб польстилась!» «Ну теперь шалишь! Не выберешься! А пожалуй, упрыгнет!» «Ишь, шельма, как старается уйти!»)

Пример этот с предельной ясностью доказывает абсолютную несостоятельность манеры некоторых биологических музеев пользования **живыми** экспонатами.

Уместное для практики «Живого Уголка» включение живых животных в мертвую «музейную» экспонатуру неизменно покупается ценою эффекта исторического эпизода с мышью в **Историческом Музее**.

А теперь вернемся к нашему исходному примеру и вообразим «живую голубятню» водворенную в Музее.

Перед нами клетка, населенная живыми голубями, окруженная внимательной толпой. Придвинемся к толпе музейных зрителей и вслушаемся к репликам, которыми они обмениваются друг с другом: «Тесновата клетка» «А содержат ничего, опрятно!» «Только насорили!» «Как воркуют!» «А тот сбоку, видно, не совсем здоров, больной!» «Должно быть обедают остальные!» «Ишь, какой драчун!» «Да отгони его, а то ведь заклюет!» «А не купаются!» «Вода то грязноватая!» «Красивые!» «Только перо оббито!» «Все же тесно!» «Да и негде полетать!» «А чем же кормят?»

Таковы типичнейшие реплики, естественные, неизбежные, но не имеющие никакого отношения к тем целям и задачам в пояснении которых заключается весь смысл «голубятни» — различение главнейших рас домашних голубей, обоснование Теории «Искусственного Подбора», «Расхождение признаков», «власть человека над природой» и других вопросов Эволюционного Учения и Дарвинизма. Что же удивительно-

го, если отходя от клетки с голубями, рядовой музейный зритель унесет с собой помимо пыли и песка от этих голубей сумбурно хаотическое впечатление шуршащих по песку, сорящих, пачкающих, ссорящихся и воркующих пернатых, а не стройную фалангу доводов и доказательств в пользу Дарвиновского учения: Изменяемости Органического мира.

Но допустим даже, что помимо пыли и песка на платье, кроме засорения головы ненужной обывательщиной, лица, побывавшие у клеток с голубями вынесут и некоторые познания академического свойства — о главных голубиных расах, сходстве их повадок, говорящих о единстве их происхождения.

И все же позволительно спросить: зачем этот столь скудный положительный багаж фактического знания огружать цепями примитивных реплик, о которых говорилось выше? Для чего рассеивать на них внимание зрителей, ценой утери или притупления их восприимчивости к основной идеи?

Ведь является глубоко очевидным, что идея эта несравненно ярче, проще и нагляднее воспринимается не на **живой** экспонатуре, а на собственно мертвом музейном материале ¹, несравненно более пластичном и доступном для тончайших модуляций, нюансирований методов показа, в соответствии с логическими нормами, запросами эстетики и требованиями психологии.

И подводя итог всему, что было сказано об отрицательном значении живой экспонатуры для музейной практики, мы можем сформулировать эти итоги следующим образом: являясь школьным, показательным примером самого кричащего противоречия элементарной логики, эстетики и психологии **попытки совмещения в одних стенах задач музеев и зверинцев — потерпели до сих пор полнейшее крушение.**

Перефразируя суждение известного ученого возможно было бы сказать: «одно из лучших реактивных средств на наличие „музейного такта“ у человека состоит в том, может ли он или не может понять недопустимость демонстрации живых зверей под сводами Музея.»

Мы преднамеренно остановились на элементарном разъяснении вопроса о соотношении живой и мертвой экспозиции, не потому, чтобы негодность этого уродливого синтеза ² встречала для себя много сторонников, но потому, что именно на опыте Зверинцев и Зоологических Садов особенно наглядно наступает тот музейно-экспозиционный промах, о котором говорилось выше: Полное несоответствие идейного и зрительного восприятия: потеря сущности показа из-за обилия несущественных деталей, растворение основной идеи из-за бесполезных атрибутов. Еще более абстрактно и формулятивно: затемнение идейно-узлового восприятия его периферийным полем, из-за нарушения принципа идейно-зрительной эквивалентности экспонатуры.

Мы рассмотрели первую задачу сформулированную так:

«Центрирование поля зрения для каждого объекта соответственно его идейно-узловому пункту.»

Или более конкретно: «Каким образом предельно обеспечить для музейных „**Одиночек**“ усвоение в **кратчайший** срок идейного ядра и обобщающего стержня в каждом единичном экспонате.»

Мы старались показать, что разрешение этого вопроса облегчается введением приемов одновременно центрирующих взгляды зрителя на основном идейном стержне экспозиции и отвлекающих его внимание от привходящих и побочных элементов.

¹ Очень показательно, что за истекшие десятки лет работы Дарвиновского Музея и среди полумиллиона посетителей его, **только одно лицо** определенно высказалось за желательность видеть Музей пополненным также живыми экспонатами. О степени идейной обоснованности этого желания свидетельствует, впрочем, самая фраза выражения ее: прослушав многочасовые объяснения экскурсовода, в частности итоговые разъяснения о роли Дарвинизма, как научного мировоззрения, слышалась от названного лица такая реплика: «А я хотела бы видеть живых курей и гусей!»

² От этих единичных неудачных случаев смешения приемов экспозиции Зоологических Музеев и Садов необходимо отличать попытки параллельного устройства в непосредственной взаимной близости, на смежных территориях обоих учреждений. Всего чаще это выражается в организации музеев зоологии на территории Зоологического Сада, как то имеет место в Амстердаме, в Брюсселе, Антверпене или в Парижском «Jardin de plantes».

Оправданное в отношении научном, гарантируя научное использование животных, в случае их падежа, это ближайшее соседство Сада и Музея на одной и той же территории не в интересах этого последнего. Понятно почему. Не говоря уже о том, что направляющийся в Зоосад, стремится всего прежде увидеть его живое население, как более доступное для посетителей всех возрастов, чтобы затем уже, достаточно уставшим, обратившись к зданию Музея оббежать ряды его шкафов, наполненных мертвыми останками. Эти последние, под свежим впечатлением живых животных, кажутся сугубо мертвыми и не способными привлечь внимания массового зрителя. Указанных причин достаточно для объяснения зияющего пустования всех музеев, расположенных на территории Зоосадов при массовости посещения последних.

Именно для этих целей мы настаивали на особо тщательном подборе экспонатов, вещной сущностью своей содействующих гармоническому зрительно-идейному их восприятию, на выключение всего не отвечающего этим требованиям (как например: живых объектов). В этом смысле мы отстаивали **расчленение** тематик на слагающие их подтемы в целях соответствующего разграничения восприятий и последующего их слагания в направлении искомым выводов.

«**Борьба с периферийным полем зрения и с вещным восприятием**» так можно было бы, условно, сформулировать эту рассмотренную нами первую задачу.

Переходим ко второй задаче:

«Каким образом достигнуть максимального усвоения музейным одиночкой обобщающей идейной нити, связывающей **системы** экспонатов?» О приемах, помогающих центрированию этой обобщающей идеи в **комплексе** или **системе** смежных экспонатов — к рассмотрению этих приемов мы сейчас и переходим.

Но вначале две существенных оговорки, или правильнее говоря, напоминания.

А. Говоря о методах показа, облегчающих действительное усвоение Музея массовым зрителем, мы под последним разумеем всего прежде **одиночек (неспециалистов)**, изучающих Музей самостоятельно без помощи экскурсовода-лектора и при наличии лишь минимального этикетажа (Объясняющего и номенклатурного). Не отрицая, что отстаиваемые приемы (расчленение тематик, их ограничение, центрирование поля зрения) равно полезны и для группового посетителя, приходится признать, что в отношении последнего указанные выше трудности в широкой степени парируются лектором-экскурсоводом, его тактом и умением отвести внимание слушателей от несущественных деталей и сосредоточить его взгляд и мысль на «узловом идейном поле зрения.»³

Соотношение значения указанных приемов в отношении групповых и одиночных зрителей⁴ находится на положении **необратимости**: Музей, доступный для самостоятельного изучения одиночным зрителем будет пригоден и для групповых осмотров; приспособленный для группового зрителя (при лекторе-экскурсоводе) может быть совсем негоден для самостоятельного изучения «Одиночкой». Понятно почему. Приемы или методы, имеющие целью вызвать при одном лишь виде экспонатов в представлении зрителей движение понятий («диалектику понятий») предусматривает **одиночных** зрителей, всецело предоставленных себе самим.

Для групповых организованных зрителей (экскурсионных групп, использующих лектора-экскурсовода) вся работа по «созданию движения понятий» отпадает. Этот труд всецело падает на лектора-экскурсовода устной речью, тембром, мимикой и пантомимикой дающего в «готовом виде» те итоги, или выводы «диалектической работы мысли» о которой говорилось выше.

В. Говоря о методах, содействующих максимально быстрой усвояемости экспозиции (устранения или психического погашения побочных, привходящих элементов, соблюдения принципа зрительно-идейной адекватности экспонатуры и т.д.) приходится признать, что целесообразность этих мер определяется вопросом: на какого посетителя рассчитана работа данного музея?

На **воображаемого** зрителя, располагающего безграничным временем, усердием, вниманием, готовностью вникать во все детали, планомерно увязывая их с идеей целого? И только в этом случае музею нечего бояться вышеприведенных трудностей:

Фиктивный зритель без труда преодолет их, как без труда осуществляются фантазией все фикций и все утопии.

Иное дело, если оперировать с **реальным** зрителем, всегда и неизбежно ограниченным и временем, и силами. И в отношении к такому зрителю — первейшая забота каждого Музея массового типа — максимально уплотнить «полезный коэффициент» работы, срока пребывания в музее, памятуя, что внимание и время, отданные на простое созерцание побочных, несущественных деталей, покупается ценой утраты более существенных сторон экспонатуры и в конечном счете недоусвоения музея в целом.

³ За исключением музейного использования живых животных, наличие которых неминуемо сорвет работу самого искусного экскурсовода!

⁴ или точнее: пользующихся устным пояснением, или лишенных такового, ибо факт наличия экскурсовода-лектора не предопределяет **сколько** лиц обслуживается им.

Этой максимальной экономизацией труда и времени музейных зрителей определяются реальное значение и смысл приведенных выше методов или приемов экспозиции, как и анализ тех логических, психологических и эстетических моментов, совокупностью которых целиком слагается понятие «доходчивости» экспозиции в музее массового, нормативного порядка.

Заручившись этими необходимыми оговорками — продолжим наш анализ, обратившись к рассмотрению второго типа затруднений вышеприведенной схемы: затруднений, касающихся восприятия не единичных экспонатов, но **системы** таких.

Допустим, что предложена задача: показать **изменчивость** окраски данного животного, конкретно — необычайно многообразную изменчивость окраски у **лисицы**.

Всего проще было бы использовать для данной цели соответствующие образцы пушнины, лисьих шкур, подобранных по масти: от редчайших чисто-черных, серебристо-черных или черно-бурых к сиводушкам и крестовкам, а отсюда к чернобрюшкам, чернодушкам, через красных белобрюшек и огневок, к золоти-сто-палевым, белесовато-палевым и наконец, белесым, беловато-пепельным и чисто-белым.

Несомненно, что по выразительности, яркости показа эта замечательная гамма цветовых вариантов представлялась бы высоко-инструктивной.

И, однако, самый вид развешенных звериных шкур напомнил бы скорее выставку мехов «Заготпушнины», чем музейную экспонатуру. Созерцая эту серию мехов, обычный рядовой музейный зритель будет склонен их расценивать гораздо более с обывательской («Вот бы на воротник или горжетку!») нежели с научной точки зрения.

И поэтому ближайшая задача — заменить запросы обывателя пытливецостью ученого.

Именно в этих целях мы на место серии мехов представим серию самих животных. Шкуры заменяем чучелами.

Перед нами те же шкуры, та же гамма цветовых вариантов, но представленная в виде монтированных чучел.

В самых разных и неповторяющихся положениях отдельных чучел (стоя, сидя, лежа, озираясь, на бегу, крадучись, припадая к почве) представлена прекрасная коллекция музейных препаратов, уникальная, безусловно, в мировом масштабе.

И, казалось бы, что эта группа чучел отвечает полностью всем требованиям: на место шкур самих зверей, вместо обывательских попутных реплик: («вот бы на горжетку!»)

И, однако, инструктивная в глазах зоологов, охотников или работников пушнины, разбираемая серия таит для массового зрителя источник нежелательного отвлечения. Мы разумеем самое несходство поз, монтируемых препаратов.

И, действительно, несвязанные с той или иной окраской эти без конца меняющиеся очертания тел невольно привлекают на себя особое внимание рядового зрителя и заставляют реагировать его на эту привходящую деталь («Калачиком свернулась!» «Прикрылась хвостиком, как одеялом!» «Вон та оскалилась!» «Какие зубы!» «А вон та крадется, подбирается к добыче!»)

И чем более правдиво переданы эти позы и движения, чем больше чучела дают иллюзию живых животных — тем реальнее опасность, что для некоторой части зрителей эти подобию отображения жизни — вызовут ту же самую реакцию, что созерцания живых лисиц.

Является вопрос, каким же образом заставить, вынудить такого обывательски настроенного зрителя направить свое главное внимание на узловую, центральный пункт экспонатуры (**на различие окраски**) и отвлечь внимание от несущественных, второстепенных признаков различия поз и имитации движения?

Тем ли, что, показывая чучела лисиц, мы их предъявим в скверных препаратах, исключая аналогию с живым животным? Нет, конечно! И хотя бы только потому, что, показав пародии на жизнь, мы

поступились законами эстетики (столь обязательными для Музея) и к тому же все равно не избежали бы каскадов реплик, относящихся до техники монтажа («Экие плохие чучела!» «Как дохлые!»...)

Искомое решение диктуется самой задачей: сохраняя максимальную естественность, правильность передачи жизни в препаратах, **погасить** разнообразие поз, смонтировав все чучела **в одних и тех же позах**, наиболее пригодных для показа данной разбираемой черты (окраски) и ее одной.

И здесь со всей очевидностью наглядно выступает преимущество музейного объекта над объектом Зоосада, мертвой имитации жизни над самой жизнью, преимущество показа музейных чучел над живыми животными. Выражается оно в неограниченной пластичности музейного объекта и доступности его тончайшим модуляциям в отношении методики показа в соответствии с определенными заданиями идейного порядка. Так, например, и в данном случае. Дано задание — погасить ненужное разнообразие поз животных и тем самым заострить внимание зрителя лишь на одном различии окраски. Невозможное по отношению к живым животным достигается легко при оперировании с их мертвыми останками: все относящиеся к показу чучела монтируются в идентичных позах. В результате — дюжина лисиц различной масти, но сидящих в трафаретных позах, с головой повернутой направо и хвостом, кольцом завернутым у ног.

Не требуется много слов (точнее — их не требуется вовсе!), чтобы уяснить все преимущество этого ряда перед предыдущим: в такой мере сущность проводимого сравнения (окраски) выступает во втором ряду нагляднее и ярче: все внимание зрителя всецело концентрируется только на одной черте — явлении окраски — совершенно отвлекаясь от других отличий, преднамеренно погашенных и отодвинутых самой техникой монтажа, самим методом показа.

Сходным образом — этим «серийным методом показа» — можно было бы продемонстрировать другой момент: различие в размерах у лисиц и в частности так называемое «Бергманново Правило», показывающее, как в пределах вида местные, географические разновидности мельчают к Югу и крупнеют к Северу. От нашей рослой северной лисицы — через подмосковную, — украинскую и кавказскую, отсюда — к мелкой закавказской и кончая карликовой закаспийской — можно видеть непрерывный ряд тончайших переходов, выступающих особенно рельефно при монтаже и показе соответствующих форм — в линейно-рядовом порядке, в абсолютно сходных, трафаретных позах.

Концентрация на одном определенном признаке при максимальной «маскировке» прочих — в этом основная цель и ценность «серийного показа». Не «Лиса», как таковая, взятая со всеми свойственными ей атрибутами, но лишь определенный признак, разная окраска (или разные размеры), вот, что надлежит конкретно выявить данной серией животных, в данном именно контексте и за счет всех прочих признаков или отличий, подлежащих максимальному «психическому» погашению.

Не трудно видеть, что в итоге этого серийного показа достигается элементарная по целям, но труднейшая по достижению задача — замещение демонстрации предмета «демонстрацией „Идеи“».

Безусловная по эффективности, являясь в некотором смысле высшим методом музейного показа, эта форма «серийной экспозиции» доступна применению в самих различных областях музейной практики.

Для иллюстрации того же метода на экспонатах области искусства обратимся всего прежде к живописи и, воспользовавшись той же темой «Личная Изменчивость Животных», в частности Лисицы, попытаемся использовать методику «серийного показа» на картинках анималистического содержания.

Перед нами три картины маслом кисти одного из самых выдающихся художников-анималистов Ал. Ник. **Комарова**.

Первая картина: Выводок лисиц на фоне леса. Старая лисица с молодыми, среди них «случайный» белый выродок, так называемый «Альбинос».

Вторая картина: Золотая осень. Две лисицы, рыжая нормальная и белая — Альбинос. Первая прекрасно гармонирует по цвету с окружающей средой, вторая — резко контрастирует.

Третья картина: Те же две лисицы: красная и белая, но «роли» поменялись. Занесенная сугробами поляна. Белая неотличимая на фоне снега, рыжая — рельефно выделяется на снеговом ландшафте.

Эта **повторяемость** сюжета призвана содействовать переводению внимания зрителя от частных фактов («Лисицы» как животного) к усвоению идеи их объединяющей, в данном случае — к идее мутативных

скачкообразных изменений у животных и к идее биологической «значимости» (полезности, вредности и нейтральности) этих изменений.

Это проведение одной и той же мысли, проходящей «Лейтмотивом» через разные сюжеты, еще резче выступает при введении этнографического элемента в композиции зоологических тематик, в целях оттенения географических моментов или отношений.

Предположим, что задача экспозиции — наглядно показать «случайные» и «спорадические» появления сходных цветовых вариантов (скажем альбиносов) в разобщенных местностях.

Согласно предыдущему берем лисицу и «увязываем» ее с этнографическим элементом соответствующей местности.

И в самом деле. Белая лисица-альбинос в руках английского парфорсного охотника и сходный же трофей в руках кавказца помогают без труда усвоить подлежащий демонстрированию факт — прерывчатость и широту распространения животных — альбиносов.

И легко понять значение введения этого «этнографического» элемента. Ограничиваясь только областью ландшафта и показывая ту же белую лисичку то на фон гор, то на равнине и на фоне перелесков, мы не выразим **географического** элемента: перелески Англии не слишком отличаются от таковых окрестностей Парижа или Брюсселя, а уголок Кавказа, взятый в виде крохотного «кадра», вряд ли отличим от сходных уголков Швейцарии, Норвегии, Урала и Саян. Внесение **этнографического** элемента сразу вносит нужную определенность: красная кавказская черкеска, красный фрак английского охотника-лакея, как и специфичные отличия собак («фоксгаунды» или «крымки») ярче говорят о широте и долготе изображенных мест, чем самые подробные и зазывательные надписи.

Это использование Этнографии в методике серийного показа еще лучше можно пояснить при иллюстрации географической изменчивости разбираемых животных.

Густо-красная **Камчатская** лисица, белая гривистая **Семипалатинская**, палево-красная **Закаспийская** и красно-серая — **Кубанская**, изображенные на фоне соответствующих ландшафтов, меньше говорят о подлинной их родине, чем если те же самые животные представлены на положении «трофеев», оттененные фигурами охотников — Туркмена, горца, камчадала и киргиза, в их типичных одеяниях.

Мы преднамеренно остановились на сюжетах фаунистического содержания в таксидермическом и живописном оформлении. Но сказанное одинаково относится к любой тематике, к любому способу ее показа: будь-то темы из истории культуры или из биологии животных, одинаково касаясь живописи и скульптуры.

Предположим, что дана задача: живописно отразить параллелизм форм животных Старого и Нового Света, Африки и Индии, полярных стран и раскаленных тропиков.

К решению этой задачи можно подойти различным образом. Так всего прежде сопоставив живописно соответствующие ландшафты и на фоне их представив соответствующих животных в их естественных позах и движениях: обычный тип картин по Зоогеографии, несчетно репродуцированных за границей и у нас.

Не отрицая пользы и значения таких ландшафтных композиций, должно все же указать, что при обилии животных на них изображаемых и при ракурсировании фигур — ближайшая задача, именно **сравнение** самих животных по различным фаунам — представляется на деле невозможным. Попробуйте сопоставить и сравнить на прилагаемых картинах (писанных Ватагиным) фигуры «викарирующих» животных разных стран, т.е. взаимно заменяющих друг друга в разных областях. Слоан африканский и Индийский, Ягуар и Леопард, Бизон и Зубр и т.д.

Композиция таких картин сравнима с компоновкой панорамных групп животных Зоосада по системе Гагенбека: отделенные от зрителей малозаметной сеткой или рвом и помещенные не в клетках и загонках, а на воле и на фоне инсценированного ландшафта — звери по причине отдаленности своей от зрителя воспринимаются, как «пятна» или силуэты, затрудняя всякое сравнение, всякое действительное их изучение.

И то же в отношении фигур животных или ландшафтной группировки на картине. Какова бы ни была полезность этой компоновки в смысле ее целостного восприятия, для изучения самих животных в вышеприведенном смысле эти обстановочные компоновки совершенно непригодны. И отстаивая правомочность

самых разных стилей и подходов живописного изображения животных, следует признать, что в чистом виде познание животных форм возможно только при серийном их показе, предусматривающем сравнение существенных и характерных признаков у смежных форм. Последнее же требует ряда условий:

- А. Расположения изображаемых фигур возможно сходным образом (обычно «профиль», реже — «фас») и непременно в том же положении, в том же повороте (справа налево).
- В. Выполнения одним художником (за несравнимостью работы Кунерта и Шпехта, Мюцеля и Фризе, Комарова и Ватагина). Присущие каждому крупному художнику особенности в понимании природы, свойства его кисти и карандаша обычно исключают плодотворное научное сравнение продукций разных мастеров.
- С. Внесения предельно-обобщающего элемента в передачу форм и линий, опущение всего побочного, ненужного для усвоения руководящей цели: уловления характерных черт отличия и сходства.

Сказанное поясним примером — серией таблиц, написанных по мысли автора, художником Ватагиным для иллюстрации вопросов **Зоогеографии**.

Задача этой серии таблиц — дать параллельное, попарные сопоставления близко родственных животных при изображении их в строгом профиле (обычно принятом в Антропологии) для выяснения характерных отличий внешнего их облика на фоне обобщающих их черт. Подметить, закрепить особенности «habitus'a» тех неуловимых для словесных описаний черт, которые более определяют облики живых существ чем самые тонкие диагнозы.

Более чем где либо успех работ определялся обобщающим, скульптурно синтетическим подходом нашего художника, его умением опускать все лишнее, удерживать лишь самое необходимое для целостного восприятия.

Лаконизм формы помогает лаконизму мысли. И сопоставляя эти словно высеченные стамеской, а не нарисованные линии и формы мы невольно проецируем их угловатые контуры на объемные, скульптурные изображения, еще более призванные погасить все лишнее, ненужное для обобщающего глаза, синтезирующей мысли.

Роль скульптора, как орудия научно-обобщающего понимания. Резец, руководимый смело обобщающим умом и синтезирующим глазом — представляется быть может наиболее испытанным орудием для получения в **умах** музейных зрителей тех нормативных образов, к созданию которых сводится по существу значение музейной экспозиции.

Допустим, нам дана задача: образно и с наивысшей широтой представить облик зверя, в частности, уже знакомой нам лисицы. Показать этого хищника вне всяких индивидуальных и локальных признаков или отличий. «Тип» этого хищника, «типичную лисицу», не камчатскую и не кавказскую, не подмосковную, а «вообще» лисицу.

Разрешить подобную задачу легче помощью резца, чем помощью карандаша, этим последним легче, чем посредством кисти, кистью — легче, чем таксидермическим монтажом; и заведомо и совершенно невозможно разрешить задачу демонстрацией живой лисицы, привносящей бездну индивидуальных свойств, случайного характера, назойливо влекущих к себе внимание зрителя.

И если со времен Лаокоона Лессинга давно известно, как неодинаковы различные рода искусств способны проникаться обобщающими элементами, то как же мало пользовались до сих пор этим элементарным тезисом в музейной практике! И в самом смысле, в искании возможно более обобщающих путей музейной экспозиции, в стремлении представить с максимальной яркостью идеи синтеза и обобщения нам остается совершить последний шаг и обратиться к помощи анималиста скульптора. Примером именно такой замены кисти живописца на резец ваятеля, может служить пластическое «трио» — трех различных хищников (Пантеры — Пумы — Ягуара), выполненных скульптором Трофимовым.

Здесь, в этих трех скульптурах все побочное, все привходящее «погашено», чтобы тем ярче выявить стоящие за ними обобщенные черты, типичные и характерные: чистые формы в типизированном виде.

Подводя итог всему, что было сказано о разной силе обобщающего элемента, свойственной различным областям искусства и различным методам показа в применении к музейной практике, мы можем формулировать эти итоги в следующих положениях:

- I. **Показ живых объектов.** Абсолютно непригоден, представляя из себя подачу голого «сырого» материала, недоступного музейной инициативе, непригодного для основной задачи: для перевода внимания зрителя от частных фактов к обобщающей идее.
- II. **Показ естественно-научных подлинных, но не живых объектов.** Несравненно благодарнее для нормативной музеологической подачи, обеспечивая при умелом пользовании (особенно при методе «серийного показа») — направление внимание зрителя в желательное русло нормативных обобщений.
- III. **Живопись.** — Еще доступнее (ибо пластичнее!) как средство генерализирования представлений, синтезирования отдельных образов в идейно-обобщающие комплексы, давая в руки музеолога громадные возможности вариации и нюансирования методов показа.
- IV. **Графика.** Дальнейший шаг в процессе возрастающей «лаконизации» показа, концентрации внимания зрителя на абстрагирующих обобщающих моментах экспозиции.
- V. **Скульптура.** При умелом применении (оговорка, обязательная и в предшествующих трех разделах!) — допускает наивысший лаконизм, эффективнейшую концентрацию внимания на идейно-обобщающих моментах через опускание всех приводящих и побочных элементов.

Проникаясь еще более задачами музейной практики, возможно было бы сказать:

Различные по силе и абстрагирующего начала, перечисленные формы или способы показа разнятся по силе инициативы, вложенной или вложенной при их практическом осуществлении и при том в двояком отношении.

- A. **Со стороны музейцев.** От простой посадки в клетку лисицы (угрожающее только покусом рук!) до сложного монтажа чучела этого хищника по методу серийного показа, через живописное изображение, свободное от грубого натурализма или еще более ответственную графику и до предельного по сжатости показа в области скульптуры — можно проследить градацию в усилиях Музея — подготовкой материала облегчить для зрителя его идейно-обобщенное и целостное восприятие.
- B. **Со стороны музейных зрителей.** От созерцания живой лисицы (требующей лишь здоровых глаз и... нечувствительного носа) через уловление единства мысли, что объединяет серию смонтированных чучел, к овладению идеей, сочетающей сюжеты серии картин или рисунков и до вдумчивого усвоения идеи «типа», закрепленного скульптурой — можно проследить все возрастающие требования к самим музейным зрителям, их познавательной, идейной инициативе.

Эта возрастающая **инициативность** устроителей музеев и музейных потребителей по мере усиления обобщающего элемента экспозиции сопровождается попутно и любопытной сменой двух начал: момента познавательного и эмоционального. Начав с подхода примитивно-эмоционального (при созерцании живого зверя или имитации его за стеклами музея) с переходом ко все более идейному познанию через посредство живописи и рисунка и кончая областью скульптуры, претворяющей идейно-познавательный момент в художественную форму. В итоге сопереживания зоологических эмоций животного, томящегося в клетке, заменяется у зрителя эмоциями высшего порядка, порождаемыми искусством этой высшей формой чувственного восприятия.

И, возвращаясь к нашему исходному сравнению музейных посетителей с участниками диалога, можно было бы сказать:

Тот возрастающий логизм, о котором говорилось выше при разборе разных методов показа — от бессмысленного анархизма образов живых существ в музейной обстановке до предельного логического лаконизма анималистической скульптуры, эта возрастающая логизация сравнима с тем, как опытный, умелый собеседник в ходе спора с менее искусным постепенно переходит ко все более отточенным и четким аргументам, опуская менее удачные и менее убедительные, выключая все не относящиеся «к делу» отступления и оговорки.

И, как в ходе той воображаемой беседы, сложность приводимых доводов определяется составом собеседников, их эрудицией и опытом так и в стенах Музея перечисленные методы не исключаются взаимно, но вполне доступны для совместного и одновременного применения лишь с ориентацией для разных зрителей.⁵

Но даже более того. Совместное и параллельное использование всех возможностей или приемов вещного отображения форм животной жизни (как и вообще предметов чувственного восприятия!) является как раз прекрасной иллюстрацией методики «серийного показа». Та же мысль, но отображенная различным образом, то в натуральных образах, то живописью, то скульптурой, пробегая «лейтмотивом», выявляемая через волос, перо, пастель, масло, гипс и мрамор — в обработке препараторов, художника-анималиста и анималиста-скульптора, тем ярче, тем настойчивее выдает руководящую идею данной группы экспонатов, данной залы, данного Музея.

В свете этой основной, начальной и конечной миссии Музея — выявлении «идеи», а не «вещи» перечисленные методы показа суть не более как лестницы, по ступеням которых зрители незримо для себя подходят к высим обобщающим идеям. И чем разнообразнее уступы лестниц, применительно к различным возрастам и разной тренировке путников, тем шире доступ для стремящихся к вершине. В этом смысле все указанные здесь ступени или методы серийного показа — равноценны и от такта, и от умения строителей Музея, от «водителей пути», зависеть будет регулировать в отдельном случае, для каждой экспозиции, для каждой залы крутизну подъема, оптимальную для массового зрителя.

Именно в этом смысле — возвращаясь снова и в последний раз к исходному сравнению музейных зрителей с участниками спора или диалога можно было бы сказать: первейшая задача нормативной экспозиции Музея та же — что участников воображаемого спора, как то показывают нам примеры величайших мастеров. Задача же последнего литературных диалогов — от Платона и до Лессинга — не только «завязать беседу», но умело, горячо поддерживать ее с людьми различными по навыкам и подготовкам, неослабно сохранять их интерес до самого конца, будя их любознательность все новой комбинацией идей и фактов, вызывая в них то сложное сцепление понятий, то движение идей, которое мы можем обозначить словом «Диалектика».

⁵ как немисливо вообразить естественно-научные музеи, сплошь составленные из объектов живописи и скульптуры — также мало мыслимо для современного музейца архаическое представление о Музее, сплошь составленное из одних лишь чувел.