

---

# О принципах экспозиции и культ-массовой работы Государственного Дарвиновского Музея

Александр Федорович Котс

Мы рассмотрели ряд имен, — сотрудников нашего **Дарвиновского Музея** и фактических его создателей, его научных ценностей.

На очереди — рассмотрение принципов систематизации этих объектов, их реального использования в стенах Музея.

Представляется глубоко очевидным, что от этой именно работы, — формы претворения и показа материала, а не только вещного его состава, в высшей степени зависит ценность каждого Музея, как культурно-просветительного учреждения.

Эта массовая роль Музея обусловлена тремя моментами:

- А. Глубины и широты, общедоступности и актуальности тематики («Идеи»)
- В. Общепонятности и вещной ценности фактического содержания («Материала»)
- С. Доходчивости, эффективности приемов, методов показа («Экспозиции»)

Едва ли нужно говорить, насколько на предшествующих страницах эти три вопроса уже подвергались обсуждению.

Говоря о содержании и характере работ наших сотрудников таксидермистов, скульпторов и живописцев, мы не только мотивировали каждую скульптуру, каждую картину, каждый препарат, увязывая их с тематикой Музея, но и указывали также на различные приемы их показа. В каждом звере, в каждом бюсте и анималистической скульптуры, в каждой из бесчисленных картин, мы видели не вещи, ценные лишь по себе, не редкостные чучела, не бюсты, не холсты, а **идеологические аргументы**, тесно-органически увязанные с назначением **Дарвиновского Музея**: дать наглядную и яркую, идейно-связанную иллюстрацию теории Эволюции и Дарвинизма

Таковы мотивы, вынуждающие рассмотреть в отдельности указанные три вопроса, от решения которых целиком зависит ценность и значение Музея массового типа, это вопросы: «Темы», «Вещного содержания» и «показа».

Всего проще разрешается вопрос о **теме**, вытекающей из самого названия Музея — «Дарвиновского».

Это именно название дано было Музею с первых лет его существования, задолго до Октябрьской Революции, как это явствует из сохранившихся от той поры автографов виднейших представителей науки <sup>1</sup>.

И, однако, принимая во внимание, что хотя основанный полвека тому назад Музей имени Дарвина является на деле детищем «Великого Октября», тематику Музея лишь естественно дополнить, углубить согласно целям советских дарвинистов, и при том в двояком направлении:

**Практически** — связав тематику Музея с нуждами, запросами Страны Социализма, пронизав учение классического Дарвинизма «дарвинизмом Творческим»: идеями Мичурина-Лысенко.

**Идеологически** — давая эволюционное учение не в свете дарвиновского агностицизма, но под знаком **Энгельса** и **Маркса**, как биологической основы современного советского научного мировоззрения.

---

<sup>1</sup> Говорить поэтому, (и даже утверждать в печати!) что Музей наш получил название «Дарвиновского» только после Революции — возможно либо по неведению, либо по недобросовестности.

Коротко выражаясь: **Эволюционное учение Дарвина, преображенное советским Дарвинизмом.**

Несравненно более запутанны и сложны два других понятия, касающиеся фактического «содержания» и способов «показа».

Всего кратче можно было бы раскрыть эти понятия, сказав, что названный Музей является «**Музеем массовым**».

Однако же и здесь неточность смысла и значения, вносимых в эти слова делает нужным длительные разъяснения.

Начнем с понятия «**Музея**» — одного из самых сложных, сбивчивых, разноречивых, многозначных.

В самом деле. Хорошо известно, что под именем «Музея» понимают учреждения, весьма различные по типу, стилю, целям и диапазону: тут и школьные, Учебно- вспомогательные Кабинеты, и собрания учебных и технических пособий, и действительные, подлинные, настоящие музеи, но весьма различные по содержанию и установкам, начиная с учреждений широко-общеобразовательного типа и кончая вузовскими, специальными, понятными и ценными лишь для немногих знатоков предмета и профессионалов.

Взятое, как таковое, порознь, понятие «**Музея**» ничего не говорит и в целях расшифровки этого понятия нам надлежит перевести внимание на поясняющее слово «**массовый**».

Этот эпитет «массовый» вскрывает все недоговоренное в понятии «Музея», но, конечно, только при отказе от обычного формально-ведомственного толкования его.

И в самом деле. Хорошо известно, что обычно слово «массовый» толкуют как «общедоступный», в смысле допущения в Музей людей всех возрастов и уровней образования, в отличие от музеев «специальных» и «закрытых», предназначенных для настоящих, или будущих профессионалов.

Но нетрудно видеть, что такое понимание «массовых» музеев, только как общедоступных в деле посещения — насквозь формалистично.

И, понятно, почему. Музей — не Парикмахерская и не Баня, посещение которых равносильно пользе, ими приносимой.

В применении к «музеям» — быть «общедоступным» — далеко не значит быть «общепонятным», а общепонятным — далеко не значит быть «общепользным».

И, что это так — в этом наглядно убеждает нас самое беглое знакомство с подлинным составом посетителей музея типа **Дарвиновского**: Тут и учащиеся всех возрастов и рангов, и рабочие всех мыслимых квалификаций, и студенты Вузов и преподаватели, и знатоки науки, академики-ученые, и старцы, убеленные сединами и дети по развитию и возрасту, короче, люди, столь же разные по возрастному, социальному, профессиональному и образовательному признаку, как люди, временно объединенные вагонами трамвая.

Но в отличие от пассажиров этого последнего, вступающих в вагон и выходящих из него с определенной целью и обычно достигающих ее, — сказать того же и про посетителей Музея не приходится: настолько разнятся потребности, или запросы разных контингентов посетителей Музея, так несходны результаты этих посещений в отношении к каждому из них.

И в самом деле. Чего хочет и чего не хочет массовый музейный зритель?

Как обычно в человеческом быту, легко ответить на такой вопрос возможно лишь по линии **отрицательной**: определенно избегает массовый музейный зритель, будь это дошкольник, или академик двух вещей, именно — **скуки и усталости**.

Нетрудно угадать ближайшие причины этих столь нередких в практике музеев элементов утомления и скуки.

Всего чаще вызываются они обилием музейных зал (т.е. обширностью Музея), несмягчаемой особой яркостью и вразумительностью содержания.

Достаточно напомнить о столь рекламированном некогда Музее в Мюнхене с его 16-ью километрами, усвоить, или, говоря точнее, обезжать которые возможно лишь ценой физического истощения.

Но и музеи более гуманные по площади таят нередко сходную угрозу из-за перегрузки, нудности фактического содержания.

Всего чаще названным грехом страдают именно музеи биологии, которые присвоив имя «массовых», на деле представляют из себя собрания школьных пособий для учебных целей.

Устроители таких «музеев» поступают очень просто, взяв в основу тот или иной учебник и лишь заменяя иллюстрации — их вещными оригиналами, а текст — этикетажем и.. «Музей» готов.

Но, соглашаясь, что для ряда захолустных мест подобные «музеи» (говоря точнее школьно-показательные Выставки) явились бы не лишними, — устраивать подобные собрания в нашей столице и присваивать им наименование «массовых музеев» можно только будучи готовыми на скорое и неминуемое их банкротство.

В основании подобного антимузейного подхода укрывается один жестокий промах:

Неучитывание **профиля музейных зрителей**, забвение основного кардинального вопроса:

#### **Для кого экспонатура данного Музея предназначена?**

Нетрудно видеть, что в основе этого вопроса и его решения лежит разграничение музеев «**массового типа**» и «**профессиональных**».

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 их посетителей.

И в самом деле, в применении к «Учебному», или «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 учащегося и профессионала.

Очень хорошо, конечно, если этот трудный материал подносится понятно и нескучно. Но и при подаче его в скучной и 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 в Музее — означало бы снижение «грамотности» будущих врачей и рыбоводов.

И, однако, столь же неразумно было бы навязывать знакомство с этими костями или рыбами во всем их изобилии широкой публике, интересующейся разве целостью своих костей при гололедице и видовым составом рыб в «Продмагах».

Там, в музеях **специального, учебно-вспомогательного** типа, посещение и усвоение **обязательно**: хочешь, или нет, а посещай и изучай Музей во всем его объеме.

Здесь, — в музеях **массового типа** — посещение **факультативное**, всецело добровольно: хочешь — посещай Музей, не хочешь — воздержись от посещения Музея в целом, или от отдельных зал, или от 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. Разве нет музеев, типа «краеведческих», пытающихся обслужить те и другие кадры посетителей.

Мы отвечаем: несомненно, что значительное большинство музеев должно отнести к такому смешанному типу, но поэтому то и страдающих последствиями этого смешения.

Давно и хорошо известно, что как раз в таких музеях массовый их посетитель всего чаще (чтобы не сказать всегда!) только частично, избирательно осматривает лишь отдельные разделы, или главы экспозиции и лишь отдельные экспонаты, всего менее заботясь о систематическом реальном освоении всех зал и всего вещного их содержания<sup>2</sup>.

Это деление музейных посетителей на «обязательных» (профессионалов и учащихся) и «добровольных» (лиц, без специальных интересов, или знаний в данной области) является **решающим**.

Оно определяет все последующие рассуждения касательно методики показа и принципов экспозиции в музеях массового типа.

Но сначала надо подчеркнуть одну особенность, присущую нашим музеям, тот общеизвестный факт, что все советские музеи суть музеи четко-идеологические.

Не нейтральные, «почтенные», но безразличные по толкованию факты предлагается усвоить посетителю, но вправленные в некое определенное идейно-обобщающее русло.

В полное отличие от былых музеев, содержание которых было «ассертивно» (говорившее о том, что **есть**), Советские музеи суть музеи «нормативные», с призыванием говорить о том, что **должно**.

Но не трудно видеть, что внесением нормативного начала сложная и без того задача массовых биомузеев осложняется до крайности.

Общеизвестно, что легко и просто люди склонны изменять воззрения лишь по малозначущим вопросам, и гораздо менее там, где речь идет о более глубоких взглядах, или убеждениях.

Но задача современного советского биомузея массового типа заключается именно в том, что заставить рядового зрителя принять факультативно нормативную экспонатную, призванную повлиять на взгляды и суждения мировоззренческого ранга.

Говоря иначе: Зритель волен побывать в Музее, или игнорировать его. Он волен охватить, усвоить содержание Музея, или прекратить осмотр на любом этапе. И, однако, предлагается ему усвоить не любое знание, не что-нибудь, не как-нибудь, но лишь в определенном освещении, в определенном идеологическом аспекте.

Но поскольку нормативно можно подавать не факты, не объекты, а научные суждения, доводы и обобщения, — задача **Дарвиновского Музея** — демонстрировать не вещи, не предметы, но отображенные на них и через них процессы и явления, суждения и выводы.

Конкретно: Не показывать животных в их многообразии является задачей этого Музея, но идейно претворить их в доводы и доказательства учения **Дарвина** о беспредельной эволюции живого мира, этой базы современного научного мировоззрения.

Уйдет ли рядовой музейный зритель из Музея убежденным дарвинистом — будет в широчайшей степени зависеть от достоинства экспонатной и методики показа. Но стремиться к этой цели, к приобщению массового зрителя к этой великой, всеобъемлющей идеи — есть прямая и важнейшая задача **Дарвиновского Музея**.

---

<sup>2</sup> Здесь невольно вспоминается, как полстолетия тому назад в нашем былом Политехническом Музее, вопреки его тенденции отобразить десятки основных разделов технологии и промыслов, громаднейшее большинство всех одиночных посетителей карьером пробегало залы физики, механики и химии, архитектуры, технологии, агрокультуры, устремляясь в залы Зоологии, для созерцания прекрасных чучел промысловых птиц, зверей и одомашненных животных.

И теперь является вопрос: Возможно ли и, если да, то каким образом добиться разрешения этой задачи: приобщения факультативных посетителей Музея к нормативным выводам и обобщениям, скристаллизованным на вещно-полноценных экспонатах?

И другой вопрос: Везде и каждому ли нашему Музею массового типа разрешать приходится эту задачу?

Мы ответим: Разбираемая здесь проблема — проведение факультативного осмотра с нормативной целью существует не для всех музеев массового типа, но зависит от различной степени их «бытования».

Есть знания и музеи, их отображающие, полные особого, живого, повседневного, «бытующего» интереса: таковы наши художественные и мемориальные музеи (**Ленина, Толстого, Горького, Калинина**) и всего прежде Выставка Подарков И.В. **Сталину**, — эта бесспорно величайшая жемчужина Москвы и Родины...

Музеи эти в такой мере связаны с нашей текущей повседневной жизнью, так крепко и незыблемо срослись со всем нашим укладом, что давно уже стали частью нашей личной жизни, личного воспоминания.

Вот почему, по отношению к таким музеям развиваемые ниже мысли и суждения едва ли актуальны, а отчасти попросту излишни.

Но тем более они уместны для музеев, менее «бытующих» по содержанию, как, в частности, научные музеи, в том числе и **Дарвиновский**.

Очень может быть, и даже вероятно, что для ряда лиц, причастных к изучению живой природы и его практическому приложению, идеи Дарвина не лишены «бытующего» интереса. Таковы, помимо собственно ученых-дарвинистов и преподавателей IX-ых Классов, проходящих дарвинизм, все работники пушного дела, звероводы и животноводы, птицеводы и селекционеры, для которых Дарвинизм неразрывно связан с их профессиональным бытом.

Но не то для подавляющего большинства всех посетителей нашего Дарвиновского Музея, для которых **Дарвин** никогда не бытовал!

И вот является вопрос: Как сделать **небытующее** содержание «**бытующим**» для лиц, дотоле чуждых общей биологии и дарвинизму и Музею, отражающему их?

Ответить на вопрос — значит решить другой: Чем в сущности определяются моменты «бытования» различных образов, имен, занятий, фактов в нашей повседневной, не профессиональной, жизни?

Мы ответим: фактором **эмоциональным**, тем, что эти имена и образы нам дороги, тем, что мы любим их и в силу нашей к ним любви, мы проникаемся и миром мыслей, с ними связанных, с идеями, рождаемыми ими.

Будем помнить: Подлинно воспринимается только любимое.

Но справедливая для школьной парты и студенческой скамьи, эта простая истина неоспорима в еще большей степени для рядовых факультативных посетителей биомузея массового типа.

И ближайшая задача экспозиции таких музеев — заронить любовь, влечение и интерес к этим музеям среди лиц, дотоле чуждых их тематике и целям.

И в искании путей и способов решения этой задачи, нам придется мобилизовать весь опыт практиков-музейцев, ряд особых норм без соблюдения которых все дальнейшее развитие музеев массового типа столь же невозможно, как немислимы успехи педагогики без знания теоретических основ и опытной проверки методов и правил школьного преподавания.

Эти приемы, или методы сводимы к следующим:

Первое условие, отчасти уже упомянутое выше: Избегание **количественной** перегрузки материала.

Как нельзя увлечь непосвященного в науку многотомным справочником, так же безнадежно привлечение рядового зрителя Музея массового типа «энциклопедией по дарвинизму» обнимающей **все** факты, **все** проблемы, **все** теории и **все** разделы эволюционного учения.

Такое превращение Музея массового типа в вещный «Справочник» по дарвинизму тем нелепее, что неоправданно оно и для специалистов, знатоков учения Дарвина, имеющих всегда возможность ознакомиться с отдельными деталями по специальным монографиям и руководствам.

Да к тому же, будучи последовательным, пришлось бы для создания такой дарвинистической энциклопедии включить в нее все факты и примеры, приводившиеся **Дарвиным** безотносительно к наглядности, или пригодности для вещного показа, будь-то «Усоногих Раков» (изучение которых так решительно сказалось на воззрениях Дарвина..), будь-то его работы по Кораллам, или Дождевым Червям.

Для выполнения такой затеи — для создания такой дарвинистической «энциклопедии» — потребовались бы километры стен и заполнение их объектами, заведомо негодными и непонятными для рядового зрителя.

Вот почему заботиться о подлинной, предельной **полноте** экспонатуры **Дарвиновского Музея**, беспокоиться о том, «как бы чего не позабыть, не упустить!» — способны лишь «музейцы от зеленого стола», лишенные практического опыта, привыкшие работать, т.е. рассуждать лишь умозрительно и априорно, оперировать с воображаемым музейным зрителем. Этот последний представляется им человеком, наделенным нескончаемым досугом, абсолютной памятью, неистощимым рвением, заведомой любовью к содержанию данного Музея.

Но удобные для письменных «отчетов», эти идеальные по своим свойствам зрители суть, к сожалению, только созданиями фантазии неисправимых теоретиков и доктринеров.

Будем строго различать: «Музейный Экспонат» и «Экспонат в Музее», или, менее парадоксально, будем различать «**показ музейный**» и «**показ в музее**».

В самом деле. Есть существенная разница в двух начинаниях: **претворить** объект **музейно**, или только поместить его **в Музее!**

Поместить в Музее можно что угодно — от Кита до Комара.

Музейно **претворить** эти объекты — дело величайшей трудности.

А между тем, как часто, чтобы не сказать, почти всегда музейные работники страдают от подобного смешения.

Забывают, что открытия в науке делались безотносительно к пригодности их отражения в музеях, и что ценность той или иной науки и ее доступность вещному показу массовому зрителю — суть вещи совершенно разные!

Попробуйте наглядно-ярко-вещно и общедоступно-занимательно продемонстрировать в Музее массового типа **стенографию** или **санскрит** и Вы едва ли преуспеете! Но заключать отсюда о недооценке Вами этих двух разделов человеческой культуры могут только люди, головы которых не в ладу с элементарной логикой.

Отсюда вывод: При подборе экспонатов в массовом музее ограничиваться только темами, или примерами, вполне доходчивыми даже самому неподготовленному зрителю, объектами, доступными манящему и красочному, яркому показу, отмечая все чрезмерно узко- специальное, все тусклое, не привлекающее с первого же взгляда..

При подборе тем и вещных иллюстраций их в стенах музеев массового типа, стоит вспомнить о крылатой реплике большого человека и художника — **Крамского**:

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

—(Письма, 1937. Том I. Стр. 334.)

Здесь легко предвидеть возражение. Нам скажут: ограничивать тематику научного музея массового типа лишь доступностью ее манящему показу и доходчивому оформлению, — не значит ли искусственно и произвольно ограничивать задачи, цель и содержание Музея, ставя их в зависимость от декоратора-художника гораздо больше, чем от агитатора-ученого..

Мы отвечаем: Даже отказавшись от исчерпывающей полноты тематик и примеров, ограничиваясь только небольшой их частью, нам нетрудно подобрать ее созвучно требованиям эстетизма и доходчивости каждого объекта в познавательном аспекте.

Ведь показываем мы в музее не объекты, взятые, как таковые, не картины, не скульптуры и не чучела, а отраженные на них закономерности, идеи, мысли, доводы, теории и обобщения.

И, пояснив последние на наиболее наглядном и доходчивом примере, нет ни тени оправдания и надобности еще раз и еще раз проводить ту же аргументацию на множестве других.

Так, разъяснив «Проблему Вида» на особенно наглядном, показательном примере **Птиц** и некоторых **Млекопитающих**, нет никакой нужды и никакого смысла пояснять ту же проблему на примере прочих классов (рыб, амфибий и рептилий) или типов (будь-то иглокожих и червей, Моллюсков и Членистоногих).

Будем помнить: Фактов, а тем самым вещных экспонатов, существует бесконечно много. И показывать их всех в музее — дело безнадежное и безрассудное, напротив — аргументов в пользу той, или иной теории можно и должно приводить лишь в меру абсолютной их необходимости и в направлении минимальной траты времени внимания и сил музейных зрителей.

Этот принцип идейно-вещной сжатости экспонатуры можно обозначить, как **музейно-экспозиционный лаконизм**.

Выражается он в обеспечении зрителю **кратчайшего пути** от зрительного образа к идее, к обобщению, и всякое излишество аналогичных образов столь же зловредно, как болтливость, многословие при устных пояснениях.

Сказанное поясним примером. Хорошо известно, что знакомство рядовых музейных зрителей (в частности **не зоологов**) с животными весьма неравномерно, ограничиваясь всего чаще высшими позвоночными, «бытующими» в повседневной жизни. Именно такие существа, как Волк, Медведь, Лисица, Заяц, или птицы, как Орел и Сокол, хорошо известны каждому от малых лет, по содержанию басен, песен и героев, издавна прославленных в животном эпосе, в фольклоре.

И легко понять, что оперируя с такими образами, можно считать их хорошо известными и непосредственно переходить от них к широким выводам и обобщениям.

Иное дело, если бы мы вздумали аргументировать с такими формами, как «Мшанки» и «Моллюски», «Крабы» и «Кораллы», т.е. с тварями, по большей части неизвестными нашему массовому зрителю. Последнему пришлось бы одновременно знакомиться и с «азбукой» науки и с важнейшими теориями: путь заведомо антипедагогический.

Не менее реален и другой мотив в защиту концентрации внимания массового зрителя на Высших Позвоночных: мы имеем здесь в виду неблагодарность собственно музейную трех низших классов позвоночных (рыб, Амфибий и Рептилий), трудно сохраняемых посмертно и совсем не сохраняющих прижизненной своей окраски.

Столь же эфемерна, как известно, и окраска насекомых и в особенности бабочек, нестойкость одеяния которых заставляет их держать сокрытыми от света, а тем самым и от взоров рядового массового зрителя.

Мы привели мотивы, вынуждающие приурочивать главнейшую аргументацию лишь к высшим Позвоночным, наиболее удобным для обоснования на них главнейших обобщений эволюционного учения.

Сказанному не противоречит то, что в дополнение к этим основным разделам, или главам, параллельно с ними фигурируют в нашем Музее представители самых различных групп и стран.

И даже более того. Нет той страны и мало групп животных не представленных, при том за счет не только местной, но всемирной фауны.

Но включаются все эти чужеземные, и частью очень редкие создания (порою незнакомые в натуре даже академиком-зоологам!) лишь там, где речь идет о комплексном показе (например причудливых окрасках или обликах аборигенов тропиков) и случаев, в которых **поименное** их изучение не является существенным.

Этому правилу музейной лаконичности показа не противоречит также то, что в ряде случаев то же животное показывается во многих особях, при том того же вида и не только в целях иллюстрации различий индивидуального порядка (что не требует оправдания!), но при тождественности их размеров и окраски.

Мотивируем мы эту повторяемость стремлением усилить яркость получаемого впечатления, поскольку одиночный образ рядовым музейным зрителем воспринимается не так рельефно, как повторно приводимый, и в особенности там, где взятый порознь, каждый из них является на положении индивидуальной ценности, по редкости научной, или по художественности монтажа, совершенству, красоте, правдивости музейного показа.

Таковы сложнейшие соотношения двух взаимно мнимо лишь противоречащих принципов: **лаконизма** в выборе тематик и примеров, их отображающих, и многократное их **повторение** там, где это отвечает требованиям показа.

Эту подлинную диалектику уместно пояснить примерами.

Исходный тезис об изменчивости в животном мире мы не будем прогонять по всем Отрядам, Классам, или Типам, но покажем ее на немногих, наиболее известных тварях: На Лисице, Волке и Медведе, Тигре, или Леопарде а из птиц — на Соколах, на Тетереве, на Фазане.

Но в пределах каждой из указанной полдюжины животных мы забросим зрителя десятками и сотнями различных особей, целой каскадой фееричных красочных мастей, рисунков и узоров меха, или оперения.

Но и там, где самые примеры, или образы идейно не нуждаются в показе их многообразия, и самые животные довольно однотипны, — многократное их приведение лишь повышает зрительное впечатление, но только при условии, что самые те образы прекрасны.

Так, показывая целую полдюжину **Лапландских Сов** и дюжину **Полярных**, в их неповторимых «**Лоренцевских**» монтировках, мы тем самым добиваемся эффекта, недоступного показом одиночной особи. Но повторяем, только потому, что каждый препарат является непревзойденным по художественности его подачи. Те же птицы, но представленные в десятке безобразных чучел — лишь усилили бы это безобразие.

Не так ли одиночный розан уступает по эффекту целому букету, а пучок крапивы не повысит впечатления от одного ее листа:

Переходим к следующему условию доходчивости экспозиции в музее массового типа. Именуется оно — **логизм**.

Это требование **логичности** в расположении отдельных тем и поясняющих их экспонатов может показаться тривиальным. Но на деле это далеко не так, поскольку именно здесь нередко допускаются грубейшие ошибки.

Эти промахи обычно коренятся в столь нередко наблюдаемом смешении методики работы книжной и музейной.

Старое и вредоносное сравнение книги и музея! забывающее все громадное несходство мысли, закрепленной помощью печати и объемно-вещно в массовом музее.

Забывают, что не все, доступное показу на рисунке, в книге, может быть показано **музейно** и что безупречное логически для книги может оказаться хаосом в музее.

Этот кажущийся парадокс нетрудно объяснить, если учесть, что мысль, вещно проецированная на стены и в шкафы Музея, претворенная во вне, становится **архитектоникой** — легко понять поэтому, что проводимое легко словесно, или в книге, может и не уложиться в экспозиционную логику, разбиться о пространственные факторы, «кирпичные» препятствия.

Но как при изучении Учебника, полезно всего прежде ознакомиться с логической структурой данной дисциплины и, как не поняв ее, нельзя освоить и самой науки, так и при знакомстве с содержанием Музея массового типа, четкое разграничение его отделов в их взаимной связи крайне облегчает их идейное и целостное понимание.

Но сказанное о Музее в целом в еще большей степени относится к отдельным залам. Еще более оно касается отдельных стен и каждой группы экспонатов, всем расположением своим имеющих поведать об идейной и структурной **органичности** расположения частей.

И чем прозрачнее эта последняя, чем более эти слагающие части смотрятся попеременно то как целое, то лишь как часть, входящая в состав более крупной категории экспозиций, или обобщений, — тем отчетливее выявится цель Музея в целом и значение отдельных зал, их восприятие под знаком целостной идеи, а не как конгломерат случайных образов или предметов.

Оставляя до другого места приведение практических приемов обеспечения такой структурности экспонатуры, обратимся к рассмотрению другого, менее заметного источника, или мотива **алогического** восприятия последней.

Мы имеем здесь в виду нередкое несоответствие внешней доходчивости экспоната и его идейной значимости, приводящее к чисто поверхностному созерцанию, к кунсткамерному любованию.

Отсюда явствует необходимость ряда методов, или приемов усиления **логического** элемента в восприятии экспонатуры и ее осмысленного усвоения.

Сюда относится: уравнивание зрительного восприятия объекта и его идейной сущности, сопоставлением его с другими, смежными, не менее эффектными, имеющими оттенить идейный смысл данного объекта и всей залы и не дать ей раствориться в голом восхищении отдельными «вещами».

Сказанное поясним примерами двух антиподов **Дарвиновского Музея**.

Глядя на монументальных двух слонов наш рядовой музейный зритель часто склонен задавать вопросы чисто обывательского свойства: «Сколько весит слон?» — «Ложился ли он на ночь?» — «Чем его кормили?» — «Какова его прижизненная кличка?» и т.д., вопросы, хорошо понятные но не имеющие никакого отношения ни к дарвинизму, ни к задачам **Дарвиновского Музея**.

Но поставьте рядом столь же капитальные скульптуры, в натуральный рост воссоздающие примерный облик вымерших былых геологических предшественников нынешних слонов (их «предков»), оттените их картинами, рисующими их природный быт под пальмами Цейлона, а последнего их эпитопа — Мамонта — под небом Арктики, и прежний обывательский подход Вы вправите в идейно-познавательное русло.

Но возьмем пример, диаметрально противоположный. Перед нами добрая полтысячи **Колибри**, этих некогда живых сапфиров, аметистов и топазов. Стоя перед ними наш музейный зритель склонен изживаться лишь в поверхностном и безыдейном любовании.

Вдохнуть идейный смысл в это царство окрыленных самоцветов можно самым разным образом, то разместив их по отдельным небольшим витринам, посвященным каждая определенной обобщающей идее (связи с местообитанием и «кормовым цветком»), то иллюстрируя известные закономерности, вносящие идейное значение и смысл в это феерическое царство цветового блеска.

Этим привнесением сравнительного и идейного начала можно в ряде случаев не без успеха сгладить и смягчить ту алогичность созерцания, то «кунсткамерное» восприятие отдельных образов музейных экспонатов, внешняя «излишняя» доходчивость которых неэквивалентна внутреннему содержанию, может — для неопытного глаза — затемнить это последнее.

Имеется, однако, еще более существенная трудность в области музейной экспозиции и рассмотрением ее уместно завершить этот обзор главнейших методов показа для музеев массового типа.

Мы имеем здесь в виду одно характерное упущение в самом определении музеев и музейных зрителей этого типа: разумение под «массовым музейным зрителем» лишь дилетантов и профанов в данной области науки, забывание того, что посещаются эти музеи также и специалистами науки, знатоками данного предмета.

И естественно спросить: Как примирить на той же экспозиции людей, предельно разнящихся по запросам, интересам, навыкам, по общему образовательному уровню?

Допустим, что в итоге приведенных установок, или методов, нам удалось смягчить и снизить трудность усвоения дарвинизма для людей, дотоле ничего не слышавших о **Дарвине**.

Не угрожает ли такое упрощение уплощением, вульгаризацией, заменой ею популяризации, опасностью, к борьбе с которой призывал когда-то величайший мастер яркого, простого и доходчивого слова — **Ленин**?

Перед нами основная, кардинальная проблема массовых музеев.

Как реально примирить на той же экспозиции запросы посетителей музеев массового типа, интересы лиц, предельно разнящихся по образованию и возрасту?

Практически эта проблема сводится к борьбе с двумя врагами: **элементаризмом** и **академизмом**.

Первый в той же мере обесценивает экспозицию для знатока-ученого, или любителя, насколько при наличии второго экспозиция теряет эффективность, а тем самым смысл и значение, для «неспециалиста», для «широкой публики».

Борьба с «Музейным Элементаризмом» — так возможно было бы назвать эту центральную опасность и заботу именно музеев Биологии, имеющих тенденцию включать в свою экспонатуру вещи, совершенно и заведомо лишённые «музейного значения», будь-то модели, слепки и муляжи, покупные школьные таблицы, спиртовые препараты и тому подобные объекты массового производства.

Но не меньшая опасность угрожает от обратной крайности: придачи экспозиции «высокой», но сухой учености, опасность насыщения музейных зал объектами и темами, доступными оценке лишь специалистами и ничего не говорящими уму и сердцу рядового зрителя.

Но ведь «Музеи Массовые» предназначены для «всех», а, значит, и для знатока, и для профессионального ученого.

И только апробация Музея знатоком-ученым может быть гарантией того, что материал его не преподносится широким массам в упрощенческом, вульгарном виде.

Так естественно спросить: Из двух опасностей — чрезмерно «осерьезить» экспозицию для неученых или «овульгарить» для ученых знатоков, — какой из двух опасностей возможно было бы скорее поступиться в поисках желательного компромисса?

Совершенно очевидно, что указанные две опасности неодинаковы, что первая значительнее, чем вторая. И понятно, почему.

Как всякое создание человеческого творчества, так и создание музейной экспозиции складывается из **содержания** и **формы**.

Но соотношение этих двух моментов представляет именно в музейном деле много специфичного. Здесь более, чем где-либо, возможно утверждать, что если трудность содержания порой неустранима никакою формой, то, напротив, тривиальность содержания, при талантливом показе, может захватить внимание и знатока-профессионала.

Выражаясь более конкретно: никакой методикой показа не увлечь широких масс на изучение **Санскрита** или **интегральных вычислений**.

И, наоборот, самые будничные и банальные сюжеты повседневной жизни могут (как показывает творчество великих мастеров пера и кисти, сцены и экрана) захватить внимание **всех** людей, причастных к умственной культуре.

Прилагая сказанное к частному примеру создания Музея массового типа, мы стоим перед задачей — сочетать значительность и широту тематики с предельно яркой и доходчивой подачей.

Но является вопрос: Как быть с такими **темами**, которые по самой сущности своей касаются вопросов, слишком хорошо известных, не могущих привлечь внимание ученых за элементарностью идеи, или вещного, фактического содержания?

И обратно: Как бороться с элементаризмом фактов, хорошо оправданных для массового зрителя, но слишком тривиальных, чтобы приковать внимание специалиста, знатока предмета?

Каждую из этих трудностей приходится парировать по своему.

Так, в отношении любителей, или ученых — насыщая экспозицию объектами, особо редкими по вещному составу, или темами, оригинальными, новаторскими по решению, именно в этом смысле, многие фундаментальные разделы **Дарвиновского Музея** удалось насытить уникальными примерами, или связать с оригинальными работами по основным проблемам Дарвинизма (Антропогенеза, личной и географической изменчивости, разных форм Гибридизации) и пронизать экспонатуру новыми аспектами и фактами.

Что же до тем, по неизбежности банальных, то согласно предыдущему, смягчить и сгладить эту тривиальность фактов, можно облекая вещную элементарность содержания в новаторскую форму самого показа.

Говоря короче: тривиальное **фактическое содержание** — возможно скрасить самобытной, интересной **формой экспозиции**, а **темы**, хорошо известные и тривиальные — наполнить новизной фактического содержания.

Но **новаторство** и там, и здесь: либо **методика** показа, либо вещного, фактического **содержания**. Изысканный ум и глаз ученого и знатока простят банальность формы ради новизны даваемых фактов, либо тривиальность факта, ради новизны показа.

И поскольку элементы новизны и творчества присутствуют и там, и здесь, — хотя бы лишь альтернативно — можно говорить о «массовости» Учреждения, т.е. о его способности привлечь и оправдать внимание и рядового зрителя, и знатока предмета.

И, сводя в одно все сказанное о путях и средствах примирения на той же экспозиции запросов или интересов лиц «предельно разнящихся по образованию и возрасту», — мысль невольно обращается к той сфере человеческого творчества, в которой занимающая нас проблема издавна нашла свое решение — к области искусства.

На картинах **Сурикова, Репина и Васнецова** разве не сближаются восторги лиц, которым вне Лаврушенского переулка нечего сказать друг другу?

Или взять одну из самых наших замечательных побед на фронте мировой культуры, достижения нашего Советского **кино!** На восхищении шедеврами, подобными «**Петру**», или «**Суворову**» — разве не сходятся сезонники-рабочие и академики, и школьники?

Всепобеждающий и светлый мир художественных образов, вот — где приходится искать ответы на интересующие нас вопросы о взаимном примирении запросов лиц в стенах музея массового типа.

**Сочетание Науки и Искусства** в цельном и едином синтезе, — вот, где приходится искать главнейший ключ к разгадке основной проблемы **общезначимости** экспозиции Музея массового типа.

**Насыщение научной экспозиции художественным элементом**, проще говоря, **эстетизация** показа, — таково одно из основных условий эффективности экспонатуры всякого Музея, а тем самым и **Музея**, посвященного учению **Дарвина**.

Да и могло ли оно быть иначе! Раз **Музей** — есть форма и сама этимология этого слова разумеет элементы внешнего изящества и эстетизма, говоря иначе, **Факторы Эмоционального Воздействия** на зрителя.

Мы подошли к важнейшему вопросу всей музейной, музеологической методики: к вопросу о соотношении начала **познавательного** и **эмоционального**, Науки и Искусства, Содержания и формы.

Выдвигая роль эмоционального начала в познавательном процессе вообще и, в частности, по отношению к массовым музейным зрителям, мы далеки от мысли и желания сводить к эмоциям полезный коэффициент музейного показа.

Более, чем где-либо приходится дифференцировать музейных зрителей, отнюдь не оперируя — как то обычно практикуется — с каким-то «средним», отвлеченным и суммарным зрителем.

Не претендуя на охват всего многообразия подхода разных лиц к музейным образам, достаточно напомнить главные **три** формы восприятия

I. Любителем и знатоком предмета.

II. Подлинным профессионалом, настоящим или будущим, и

III. лицами, объединяемыми негативным признаком: людьми, несведущими в данной области и не вносящими в ее познание готового влечения и интереса.

И, классифицируя таким путем (условно, как в любой подобной группировке) посетителей музея массового типа, можно лишь по отношению к последней категории отстаивать решающую роль эмоционального захвата, как ступени и условия идейно-познавательного интереса.

Несколько иначе проявляется обычно коэффициент полезности для настоящих, или будущих специалистов. Самый факт профессиональности их интересов гарантирует внимание к содержанию Музея, независимо от завлекательности оформления.

И, наконец, ученый и знаток-любитель вовсе не нуждаются в декоративном факторе, расценивая содержание музея лишь в аспекте новизны фактического содержания и новаторства идеи: чисто познавательный подход, не предваряемый, не разбавляемый началами эстетики.

Это не значит, что последние две категории музейных зрителей останутся нетронутыми этой собственно-музейной, оформительной, декоративной стороной показа: но решающее слово их не будет обусловлено ни кубатурой стен музея, ни достоинством витража, ни изяществом отделки тех, или иных объектов.

В этом смысле самый факт включения в понятие «массового зрителя» действительного знатока предмета устраняет опасения, могущее возникнуть при чрезмерном выдвигании эстетической оправы экспоната, угрожающей снижением научно-познавательного элемента.

Для людей науки эстетизм формы не покрывает скудости научного, фактического содержания. Любитель и знаток оценит новизну и самобытность вещи при любом ее показе, почему оценка их является достаточной гарантией **научности** экспонатуры.

---

Таковы главнейшие условия и предпосылки в направлении придачи экспозиции биологических музеев массового типа стиля, одинаково приемлемого и для знатока предмета и для рядового зрителя.

На очереди рассмотрение другой проблемы, тесно связанной со всем изложенным, вопроса о самом музейном зрителе и о приемах наилучшего обслуживания его в стенах Музея.

Как при обсуждении различных типов экспозиции, так и касаясь потребителей ее, необходимо подходить к нему **дифференцировано**, памятуя, что доступное, понятное в глазах ученого-специалиста, может и не захватить внимание рядового зрителя.

Отсюда — ряд приемов, более технических, чем методических, направленных к обслуживанию последнего и в частности для обеспечения идейно-связанного понимания целого.

В этих приемах не нуждается специалист-ученый. Как знаток предмета, он внесет **систему, смысл** в хаос там, где зритель, малопосвященный видит только **вещи и предметы**.

Но ведь именно для рядового посетителя и предназначены в первую очередь музеи массового типа.

Здесь опять со всей определенностью необходимо указать на разную специфику последних: ни в музеях собственно художественных, ни в мемориальных, соблюдение особого порядка при осмотре экспонатов зал и соблюдения «фарватера» при ходе по всему Музею не является столь обязательным; и любоваться ли сначала **Репиным** и **Васнецовым**, а затем **Серовым** и **Крамским** — довольно безразлично.

Восхищаться ли сначала подношениями Великому Вождю народов, сделанными Польшей и затем лишь перейти к подаркам Венгрии, или обратно, — для конечной цели **выставки подарков Иосифу Виссарионовичу Сталину** — порядок восхищения и гордости за нашу Родину не скажется на глубине и силе нашего патриотизма и любви к Великому Вождю.

Но также ясно, что не нужно никаких особенных приемов, чтобы побудить любого зрителя начать осмотр зал Музея **Ленина и Горького**, с эпохи детства, юности, чтобы затем уже перейти к годам расцвета жизни, творчества и славы.

Но не то в Музее Дарвинизма, как системы фактов, претворенных в органическое целое, понять которое **нельзя** вне четко установленного плана и порядка.

Да и в самом деле. Нелогично рассуждать о факторах, или причинах эволюции, не доказав сначала самого наличия ее в природе.

Безрассудно говорить о роли и значении **естественного** Подбора, не поняв **искусственного**; неразумно спрашивать о месте **человека** в мире организмов, не поняв, откуда, каким образом сложился исторически **животный** мир.

Понять, усвоить эволюционное учение в стенах Музея можно не иначе, как идя от более простого к сложному, в определенном жестко установленном «фарватере» идей (и стен!), а не путем бесцельного блуждания по залам и выхватывания отдельных образов, случайно обративших на себя внимание.

Рядовые посетители Лаврушенского переулка могут в полной мере восхищаться, глядя на холсты **Крамскогом, Репина** или **Серова**, ничего не зная о влиянии **Чистякова** на последнего и о взаимоотношениях двух первых.

Но не то в Музее **Дарвинизма**. Подлинно понять идеи «творческого дарвинизма» и Мичурина нельзя не ознакомившись с основами «классического дарвинизма», а последний требует знакомства с установками **Ламарка**, как сего не только исторического, но и актуального ингредиента.

Но теперь является вопрос. Как обеспечить правильный порядок, должный план осмотра предлагаемой экспонатуры? Каким образом, как всего лучше обеспечить должный, правильный «фарватер» при передвижении рядового зрителя по залам?

Всего проще думали когда-то разрешить вопрос введением «Ориентирующего» Этикетаж, призванного указать, в каком порядке предлагается осматривать Музей для наибольшего эффекта.

Хорошо известно, между тем, что мера эта оказалась мало актуальной, как не оправдались в сущности надежды и на «Объяснительный» этикетаж, по той простой причине, что, как тот, так и другой, за правило в музеях **не** читаются.

Гораздо более оправданным явилось обращение к устному, живому слову лектора-экскурсовода.

Но не говоря о том, что пользование им, как это явствует из самого названия, предполагает **группового** посетителя, и что при массовом наплыве экскурсантов этих «гидов» может и не быть, — открытым остается техника обслуживания **одиночных** зрителей. Ведь именно последние, при правильной, нормальной постановке дела, превосходят по количеству организованные группы и суждения одиночек, правильно обслуженных, являются в известном смысле более ценными, чем отзывы организованных «слушателей».

И понятно, почему.

Введением живого, поясняющего слова, мы привносим чуждое Музею **лекционное** начало. И в итоге — полное смешение эффективности живого слова и доходчивости экспоната, полное смешение работы лектора-экскурсовода и достоинства музейного **показа**: чужеземец и пришлец со стороны, это живое слово в лучшем случае маскирует экспонатуру, тормозит успешность улучшения, прогресса экспозиционной техники.

Действительно, к чему изыскивать особые приемы экспозиции, заботиться об улучшении существующих, когда любые их 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 зрителя лишь на одних предметах, выделяя их из массы окружающих, заставить позабыть о «лишних» залах, стенах и объектах.

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

Но нетрудно видеть теневые стороны введения живого, объясняющего слова в практику музеев массового типа.

Ведь талантливых экскурсоводов может и не быть, как и «живого, красочного слова», а в оправе вялого, бездарного, сухого и безжизненного слова нудность экспозиции предстанет вдвое нудной.

Перед нами — новая задача: Каким образом заставить говорить музейную экспонатуру и раскрыть ее идейное значение для рядового посетителя, **минуя** слово и сводя до минимума весь этикетаж?

Решение вопроса можно выразить тремя словами:

**«Разработка языка вещей.»**

Припоминая сказанное выше об условиях, содействующих эффективности экспонатуры для музеев массового типа и для рядового зрителя, нетрудно видеть, что значительное большинство этих условий, или требований, присущи не одним только музеям.

Таковы: Логичность построения, системность, плановость, наглядность, увлекательность, целенаправленность, факультативность, нормативность предлагаемого знания — все эти качества мы предьявляем самым разным видам творчества или работ культмассового назначения.

**Но есть одна черта, диагностичная и специфичная лишь для музеев массового типа: это — органическая связь тематики и вещного, фактического содержания Музея с фактором пространственным, — со стенами Музея.**

**Архитектоничность стен**, неотделимость содержания Музея от топографического фактора, структуры **мысли** от структуры **стен**, идейно-внутренняя связанность идеи экспозиции с определенной площадью, зависимость **«идеи»** от музейных стен, от **«кирпича»** — есть грустная прерогатива лишь музеев массового типа.

Перед нами заключительная часть нашей проблемы: Разработка «Языка Вещей» на базе данных, специально возведенных стен. Иначе говоря: Насколько рациональным возведением здания Музея, а тем самым, рациональным размещением экспонатуры, можно заменить устную речь и личное руководство по зала лектора- экскурсовода?

Вспомним, что практически это последнее сводимо к трем задачам:

- I. Борьбе за обеспечение должного «фарватера» при следовании по отдельным залам (Регуляция движения ног)
- II. Борьбе за рациональное рассматривание музейных стен (Регулировка глаз)
- III. Борьбе за обобщенное, идейно-связанное восприятие экспонатов (регуляция мысли)

Каждое из этих трех заданий может быть разрешено, или, по крайней мере разработано, только на базе опыта и строгого учета при постройке специально приспособленного здания.

- I. Начнем с «музейного фарватера». Предотвращение хаотичного блуждания по залам достигается **однолинейным**, рядовым расположением зал, при полном избегании боковых, «слепых» ветвлений, тупиков и закоулков, превращаемых для зрителей в подобие «мышеловок».

Внутренний **«логизм»** содержания всего Музея, достигается не только четким расчленением его на главы и подглавы, но и отражением их в расположении зал, соединением близких по тематике в целые группы, обособленные от соседних зал площадками и коридорами.

Только таким путем возможно обеспечить восприятие Музея как идейно-связанного организма, а не агрегата комнат.

II. Переходим ко второй задаче: обеспечить правильный «фарватер глаз», при нахождении в том же зале и осмотре его стен.

Обычное метание по зале, вследствие незнания того, в каком порядке проводить осмотр, начинать ли его справа, или слева, снизу вверх, или обратно, — совершенно устраняется введением **монотематичности отдельных зал.**

Каждая зала посвящается только **одной** проблеме, **одному** вопросу, **одному** разделу Дарвинизма.

И легко понять, что при таком монографическом подходе к экспозиции любой из зал, — вопрос о том, в каком порядке изучать ее — теряет актуальность. Все объекты, или экспонаты данной залы говорят одно и то же и порядок их осмотра совершенно безразличен. И, хотя желательно, конечно, проводить его в обычном направлении, соответствующем движению глаз при чтении, т.е. слева направо, но и при движении обратном (против часовой стрелки) смысл и значение объектов данной залы не меняются.

В основе этого принципа «монотематичности» отдельных зал лежит простая истина, что легче охватить полсотню таких зал, чем пятьдесят различных тем в одном и том же зале.

Содействует регулировке правильной работы глаз и мысли приурочивание экспонатов лишь вдоль стен и оставление центра зала без экспонатуры. Хорошо известно, что включение зала в экспозицию (установление даже немногих, но центрирующих его объектов, будь-то одиночных статуй и витрин — сейчас же нарушает направление движения по зале, вызывая остановки зрителей, их встречные потоки и тем самым дезорганизацию осмотра зала в целом.

Сказанному не противоречит то, что в каждом зале, на любой стене, та же тематика представлена примерами разной идейной значимости и наглядности, и что внимание рядового зрителя будет естественно центрироваться более одними, чем другими.

Но задачей зала вовсе не является осмотр рядовыми зрителями **всех** примеров, **всех** объектов, в ней представленных.

При практикуемом обычно однократном и сквозном осмотре целого Музея это было бы невыполнимо, да и нежелательно. И, оставляя для повторного и более детального обзора или изучения примеры более второстепенного характера, экспонатура каждой залы концентрирует внимание рядового зрителя лишь на немногих «узловых» объектах но при обязательном условии их подлинного смыслового восприятия.

III. Это последнее, однако, связано с третьей по счету трудностью, — отчасти наибольшей — о которой говорилось выше: именно с борьбой против «кунсткамерного созерцания».

Опасность этого тем реальнее, что большинство объектов **Дарвиновского Музея** яркостью показа склонно вызывать у рядового зрителя только поверхностное любование.

Пытаясь вскрыть причины этого разлада глаз и мысли, здесь достаточно упомянуть о следующих.

A. Непривычку подходить к естественно-научным фактам столь же вдумчиво, как к фактам историческим.

B. Неучитывание музеями двух следующих моментов:

a. Центрирование внимания зрителя на «узловых» объектах и предупреждение распыления внимания на смежные.

**Борьба с «периферийным полем» — так возможно охарактеризовать задачу, вытекающую отсюда для Музея**

b. Разрыв между идейной значимостью предмета и его внешней зазывательностью.

**Борьба за адекватность зрительного восприятия и освоения идейной сущности объекта**

Разрешить эту тройную задачу можно только, вспомнив, как решается она при возложении ее на лектора-экскурсовода:

- a. Центрированием живую речь и рукой внимания зрителей лишь на определенные объекты, зрительно (а в Дарвиновском Музее и пространственно, изъятием объекта из шкафов) фиксируя на них глаза и мысли.
- b. Вскрывая тут же (а порой даже заранее!) идейный смысл каждого объекта, не давая слушателям изживаться лишь в поверхностном и безыдейном созерцании.

И вот является вопрос: возможно ли добиться сходного эффекта и в отсутствии живого слова и живого жеста?

Отвечаем: **лишь условно**, но в известной мере все же лучше, чем без применения нижеследующих приемов.

Обращаясь к краткому их изложению, необходимо указать, что облегчается эта задача **монотематичностью** отдельных залов: Как бы ни рассеивался взгляд по данной площади стены от центра в направлении периферии, — смежные объекты не внесут чего-либо принципиально чуждого, поскольку вся экспонатура зала посвящается только **одной** Тематике.

Эту «борьбу с периферийным полем» можно до известной степени ослабить, размещая экспонаты той же группы не в сплошную линию с соседней, а отмежевывая ее от этой смежной группы экспонатами, созвучными, но несколько иного типа: например, естественно-научные объекты — помощью картин, картины — помощью — скульптур.

Этим чередованием объектов разных типов достигается двойная цель: не только смена зрительного восприятия, но и внесение идейно-вещных разгородок, помогающих центрировать внимание зрителя на данном, ограниченном участке поля зрения.

Используя методику новейшей Агротехники, возможно было бы сказать: экспонатуру в массовом Музее размещать рекомендуется по методу не «рядовых» а «кустовых» посадок, при которой между группами тождественных по смыслу экспонатов полагается известный интервал, содействующий восприятию всей данной группы, как чего-то целого и затрудняющий охват глазами смежной площади.

В известном смысле перед нами лишь перенесение в условия музейной экспозиции приема, хорошо известного в печатном деле. Ведь и при издании обширных атласов и книг прозрачность текста и рисунков повышается от разделения первого на главы и абзацы, а вторых — прослойками (прокладками) чистой бумаги, позволяющими делать зрительные интервалы между рассмотрением отдельных карт, или таблиц.

IV. Труднее представляется борьба за «выправление» зрительного восприятия идейной значимостью экспоната, или целой залы.

И труднее это потому, что не в пример музеям историческим или мемориальным, содержание **Биологических** музеев массового типа несравненно менее связано во мнении рядового зрителя с вопросами идейного порядка.

Основным приемом этого смягчения «кунсткамерного» любования моментом «познавательным» должно считать такую экспозицию, в которой «поясняющие» элементы столь же зрительно-доходчивы, как подлежащий пояснению объект.

Допустим, перед нами зала, посвященная проблеме эволюции «Хоботных Животных».

Не успел наш рядовой музейный зритель подойти к нашим Слонам, как у него срываются вопросы чисто обывательского свойства: — «Сколько весит Слон?» — «А сколько лет живут слоны?» — «А как они попали в Ваш Музей?» — «А ложатся ли слоны во время сна?» — «А сколько поедают корма в день?» — «А сколько времени носят детенышей?» —

Оправданные в **Зоопарке**, эти и подобные вопросы не имеют никакого отношения к Дарвинизму, к Эволюции, к мировоззренческим проблемам, составляющим весь смысл данной залы.

Но поставьте рядом с нашими слонами мастерски изваянные в натуральный рост скульптуры, представляющие вымерших далеких родичей слонов, на фоне красочных панно, рисующих былые жизненные их условия под знойными лучами Африки, и постепенное развитие этих животных до конечного этапа — исполинских Мамонтов родного Заполярья — и **кунсткамерный** подход нашего зрителя невольно сменится **идейным** восприятием всей залы в свете дарвинизма, как учения о постепенности происхождения живого мира.

Но возьмем другой пример: От исполинов — к лилипутам.

Стоя перед нашей уникальной для России группой сказочно-миниатюрных птичек, именуемых **Колибри**, рядовой музейный зритель изживается в одном лишь любовании фееричным блеском их сверкающего оперения, этих окрыленных, некогда живых, рубинов, яхонтов, топазов и смарагдов. Голое «кунсткамерное» созерцание.

Но завершите эту серию из полутысячи цветистых «эльфов» серией другого рода, представляющих тех же **Колибри** в окружении любимых кормовых цветов (искусственно а частью и не без искусства..) имитированных!) — и поверхностное любование вправится в идейное: внесением учения о приспособлении этих миниатюрных птичек, в частности разнообразия строения их клюва, к форме венчиков их «кормовых растений», как орудий добывания из глубины цветков мельчайших насекомых. А в итоге: Деятельность «глаза» дополняется и освещается работой «мысли».

В приведенных двух примерах вся задача экспозиции — смягчить «кунсткамерный» подход в оценке данного объекта, оттенив его другими, столь же зазывательными с виду, но способными направить мысли зрителя от внешней занимательности в сторону **идейной** значимости экспоната.

Таковы главнейшие условия и предпосылки для замены устной речи Лектора-экскурсовода и этикетажа — **языком самих вещей**, самой экспонатуры.

Но касаются эти условия одновременно и **содержания** Музея, и **методики** показа, и музейных **стен**.

И в самом деле, ни одно из этих трех условий, взятых порознь, не достигают цели.

Или мы не знаем изумительных по роскоши и кубатуре **стен** с бесцветным, тусклым, нудным содержанием и трафаретностью методики показа (вернее: без намека на «методику»!), или других музеев с богатейшим содержанием, но оставляющим у рядового посетителя лишь впечатление гигантского кунсткамерного хаоса...

И все же самым важным, основным условием внесения в него идейного значения и смысла остается **вещное, фактическое содержание Музея**.

Существует у французов поговорка: «Чтобы хорошо зажарить кролика — надо иметь.. Кролика.»

Чтобы хорошо подать экспонатуру надо иметь.. экспонаты, полноценные количеством и качеством. Но создаются таковые — для биомузеев массового типа — долгими десятилетиями с той терпеливой, верной преданностью, которые одни способны создавать непреходящее.

Без этих основных условий никакая роскошь и просторность стен или витража не окупят скудости их содержимого.

Насколько собранное за полвека с лишним вещное, фактическое содержание **Дарвиновского Музея** подтверждает все изложенное выше — пусть покажут нижеследующие страницы.