
Что такое массовый музей и массовый музейный зритель?

Проверено: 5 марта 1948 года

Александр Федорович Котс

Одной из самых трудных и к тому же наименее осознанных проблем музейной практики является вопрос о «массовых музеях» и о «массовых» музейных зрителях.

Что разуметь под этими словами: «Массовый Музей» и «массовый музейный зритель»? Каковы реальные и подлинные требования этого последнего по отношению к первому? Чем должен быть на деле массовый музей и в чем несовершенства большинства музеев, претендующих на это гордое название? Насколько содержание этих музеев соответствует запросам массовых зрителей и в чем причины их нередких нареканий?

Мысль о зависимости содержания **Музея** от состава посетителей была чужда музейцам старого академического типа.

Еретической, неверной, кажется она и ныне большинству музейцев. И действительно. Легко предвидеть возражение. Нам скажут: как и всякое культурное, общественное начинание, любой Музей предназначается для **всех** людей культурных и стремящихся к культуре. Ограничивать состав музейных посетителей столь же разумно или обосновано, как создавать театры только для определенных кадров посетителей.

Однако, не говоря уже о том, что в отношении театров это разделение зрителей фактически давно уже существует и определяется репертуаром **данного** театра (подлинный ценитель оперы не посещает оперетки...) и что специфичные театры для определенных кадров («Юных зрителей») создаются на глазах у нас, сравнение театров и музеев мало совершенно: там меняющиеся в течение того же дня программы, здесь фиксированность содержания на годы, иногда целые десятилетия.

Но даже более того. Имеются на свете тысячи учебных и технических музеев, не рассчитанных на массового зрителя и множество других, напрасно зазывающих его в свои академические стены.

Очень может быть и даже несомненно, что для некоторых музеев в частности, мемориальных, связанных с великими событиями и именами, приведенные вопросы мало актуальны...

Но тем более они уместны там, где речь идет о приобщении широких масс к отдельным областям **науки**...

Каковы особые и специфические признаки этих научных «**массовых**» музеев и «профессиональных», методы и формы экспозиции обоих, их практические целевые установки, способы обслуживания зрителя, захвата и фиксации его внимания — таковы вопросы, без решения которых невозможно построение экспозиции в музеях массового типа.

Но не трудно видеть, что вопросы эти предопределяются решением другого, еще более реального вопроса о **музейном зрителе**.

Что представляет из себя этот «музейный зритель» массовых музеев? Чем реально отличается он от «профессионала»? Каковы конкретные запросы массового зрителя? Что хочет и чего не хочет он в стенах музея? Таковы вопросы, без решения которых невозможно актуальное обслуживание массового посетителя музея.

Сказанным определяется порядок содержания предлагаемого очерка — анализа двух основных понятий массовой музейной практики:

Понятия о массовом музейном **зрителе**, его запросах и потребностях.

Понятия о массовом **Музее** — как о рассаднике культуры для широких масс.

Итак вопрос о «потребителях» и «производствах», призванных к их удовлетворению.

Начинаем с потребителя.

Однако, всего прежде следует разделаться с одним субъектом, с неким музейным зрителем, незримо и неслышно, но упорно и все чаще выступающим в музейной практике к большому для нее вреду. Мы разумеем «идеального», вернее, идеализированного массового посетителя музея. Этот «идеальный» зритель обладает полным и неограниченным досугом и неограниченным запасом рвения и сил, готовностью воспринимать экспонатуру каждого музея при любом его объеме и в любом ее показе, точно в предуказанном порядке, педантично пользуясь этикетажом и стоически откладывая недосмотренное им в один сеанс до следующих приходов, не спеша и не стремясь во что бы то ни стало осмотреть, вернее обежать, все залы данного музея в один раз.

Очень удобный для «планирований» и «отчетов», ибо в совершенстве приспособленный к любым программам и тематикам, к любой экспонатуре этот «идеальный» зритель есть на самом деле «фикция», живущая единственно в воображении музейных теоретиков и составителей музейных планов и отчетов.

И, однако, вопреки своей фиктивности — вернее, именно из-за своей неуловимости, этот фантомный «идеальный» зритель продолжает наносить громадный вред в музейной практике.

И то сказать, имея дело не с **реальным** зрителем, всегда и неизбежно ограниченным во времени, образовании и силам, но с **воображаемым** зрителем, готовым воспринять **любое** знание в **любом** показе — можно не заботиться особенно о «дозировке» предлагаемого знания и способах его подачи: «идеальность» массового зрителя покрывает все прорехи и несовершенства, победит все трудности и недочеты. Много материала. Перегружена музейная экспонатура — «идеальный» зритель разобьет осмотр экспозиции на десять, двадцать, пятьдесят осмотров. Труден материал — наш «идеальный посетитель» углубится в изучение музейных надписей. Не помогают надписи — наш идеальный зритель обвинит не бесталанных устроителей музея, а «гранит науки» проникаясь уважением к науке и ее авгурам.

Все равно, как если бы врач-терапевт, прописывая способы лечения, исходил из образа абстрактного пациента, преодолевающего все страдания, готового на все манипуляции, на все лечения, на все лекарства, при любой их дозировке....

С этим отвлеченным, схематическим пациентом современная практическая медицина собирается покончить, руководствуясь сознанием необходимости строжайшей индивидуализации подхода к каждому больному, убежденная, что «нет» болезней «легких» и болезней «сердца», но реально существуют лишь индивидуальные больные, — **легочные и сердечные больные**.

Совершенно также и в музейной практике давно бы следовало отказаться от абстрактно-схематического образа «универсально-идеального массового зрителя», готового усвоить все **шестнадцать** километров экспозиции «Duetsches Museum» в Мюнхене и все бесчисленные залы Эрмитажа.

Таковы причины, побуждающие нас в дальнейшем уж не возвращаться к фантастической фигуре «идеального» воображаемого зрителя, рожденного в бумажных недрах бюрократов-доктринеров-теоретиков-педантов.

Место этого фантома пусть займет **реальный, подлинный** музейный зритель, менее удобный для «отчетов», более хлопотливый, но зато имеющий то преимущество, что он **на деле существует**, — правда, в крайне многоликом виде.

И ближайшая задача наша — выявить, расшифровать этот суммарный сводный образ «массового посетителя музея».

Хорошо известно, что под этим словом всего чаще разумеют «рядового зрителя», **не обладающего специальными знаниями и интересами в отображаемой музеем области наук или искусств**.

За неимением точного словесного обозначения (слово «Дилетант» содержит элемент пренебрежения, отсутствующего в немецком слове «Лайе») можно эту категорию людей суммарно противопоставить «знатокам» предмета, специально занимающимся им в порядке ли профессиональном или частного любительства, в часы досуга.

Правда, что при существующей научной специализации, это деление людей на «знатоков» и «неспециалистов» проводимо лишь условно: «орнитолог» может чувствовать себя профаном в области Энтомологии,

знаток античного искусства — мало сведущим в искусстве современном. И однако, отношение искусствоведов к Третьяковской Галерее будет все же несколько иным, чем отношение зоологов, и это несмотря на специальные уклоны интересов каждого из них.

Вот почему, практически, мы можем отнести к разряду массовых музейных «зрителей» всех лиц безотносительно к их общему и специальному образованию, но объединяемых одним лишь негативным признаком: отсутствием профессиональных знаний или **специфических** влечений к содержанию **данного** Музея. Массовые зрители музеев — это **не** «любители» и **не** «профессионалы».

В этих двух словечках, именно «Любитель» и «Профессионал», таится вся разгадка столь обычного разрыва между экспозицией музея и музейным зрителем. Понятно, почему. Ведь устроителями экспозиции являются как раз «любители- профессионалы» (два понятия, сливающиеся в признании истинных музейцев!), а последние, обычно, склонны переоценить значение своей профессии, наивно полагая, что любой предмет их интереса будет интересным для любого человека. Давний промах большинства музейцев, наводняющих свою экспонатуру множеством вещей, оправданных для опытного глаза, ничего не говорящих рядовому зрителю.

Пытаясь ближе подойти к причине этого разлада в восприятии одной и той же вещи, можно видеть, что причины эти коренятся всего прежде в факторах **эмоционального** порядка, в устремлении «любителя» к определенным формам и процессам, зрительного изживания и только во вторую очередь — в мотивах интеллектуального порядка. Попробуйте действительно переключить внимание знатока-любителя одной какой-либо животной группы, скажем **бабочек**, на столь же красочную группу **птиц**. Можно уверенно сказать, что никакими доводами интеллекта, ссылками на родственные цели, методы и достижения **Орнитологии** и **Лепидоптерологии** вы не добьетесь должного успеха. И по той причине, что попытка ваша разобьется об **эмоциональные** преграды, о врожденное или укоренившееся тяготение к определенным образам, контурам, формам, линиям, присущим только **данной** группе организмов, в **данной** области науки. И поскольку навыки эмоционального порядка длительнее и упорнее хранятся в поведении людей, чем интеллектуальные, последние же коренятся в первых — всякая попытка замещения одних другими — в сфере познавательных исканий слишком часто обречена на неудачу. Все равно, как если бы в беседе с «Вёртером» вы попытались бы посредством доводов формальной логики доказывать нестоящую его «Шарлотты»!

Музеологам такого стиля хочется сказать: Не превращайте рядового зрителя в «музейца»! Но подобно опытному педагогу или лектору, стремящемуся всего прежде пробудить **симпатию** к преподаваемой науке, попытайтесь захватить **эмоционально** массового зрителя! Не забывайте, что как и во всякой сфере умственной культуры, так и в практике музеев, путь к идейным устремлениям, лежит через порог эмоций! Не захваченное чувством, не захватится и разумом! Не полюбив науку, не познать ее! И потому ближайшая задача каждого музея, каждого музейца — претворить отображаемую им область знания в идейно яркой, увлекательной, «манящей» форме! Оттените вашу экспозицию такою же любовью, той же преданностью, тем участием, которым в области литературы и на сцене окружают образы любимых героинь или героев. Пусть музейный зритель Ваш, переступив порог музея, сразу же почувствует себя охваченным или хотя бы озаренным, отсветом великой страсти и большого пафоса, стоящих за научной, познавательной задачей каждой залы, каждого объекта...

И, однако, все эти призывы к «факторам эмоции» обязательны лишь в отношении массового, рядового зрителя.. а не любителей и знатоков. Эти последние способны оценить предмет в любой оправе, привнося в его оценку личный пафос, не нуждаясь в постороннем. Правда, что и опытный любитель предпочтет увидеть восхищающий его предмет, умело поданным. И все же для действительной его оценки глазом знатока — **методика подачи** не является существенной: знаток-любитель выявит достойное внимания из самой тусклой экспозиции, в самом загруженном музее. Но не то для массового посетителя.

Здесь, в отношении последнего — успех и неуспех музея в первую же очередь зависит от **эмоционального** охвата зрителя, во исполнение первого и основного требования посетителя музея: «Не скучать!»

Второе требование массового зрителя: «Не уставать!». И в самом деле. В полное отличие от посетителей Учебно-Вспомогательного Музея или Кабинетов, рядовой музейный зритель обращается в музей массового типа не затем, чтобы пройти «учебу» и проделать обязательный тяжелый труд, но чтобы провести в музее радостный, разумный отдых, получить общедоступные и незаметно обретаемые знания при наименьшей трате времени и сил.

Допустим, что усталость, вызываемая посещением школьно-профессионального Музея не всегда свидетельствует о его негодной постановке.

Но не то в музеях массового типа. Если посетители последних после окончания осмотра Вам заявят, что они «устали!» — то такая ссылка на усталость есть вернейший признак, что в организации музея и его обслуживании не все благополучно. При разумной рациональной постановке дела современного массового назначения ни один музейный посетитель вообще не должен **уставать**¹.

Нам скажут, что предотвращение усталости — достоинство лишь отрицательного свойства, соблюдение которого само собой разумеется. Однако, независимо от спорности такого утверждения (достаточно напомнить о различных видах спорта!) — именно по данному вопросу — об усталости в музеях — мнения рядового зрителя предельно разойдутся.

Хорошо известно, что для массового посетителя музея время эффективного в нем пребывания довольно ограничено (колеблясь от 1½ до 3 часов), тогда как подлинные знатоки-любители, попав в музей, склонны забывать и время и себя, готовые пребывать в них «без конца», не чувствуя усталости и утомления.

Но не то у массового посетителя. Этот последний может посетить музей обычно лишь в часы досуга, часто уже приуставши от работы или посещения других музеев. Думать, что такой уставший, ограниченный по времени и силам зритель, погрузится в чтение многометровых этикетажей или километровых музейных зданий — совершенно нереально. Столь же нереально, как предполагать, что непомерно затянувшийся спектакль не способен снизить эффективность театральной пьесы. Думается, что в обоих случаях, в музейной, как и в театральной практике самой умелой экспозицией или игрой артистов не загладить недостатка, выражаемого репликами потребителя: «Как я устал!» «Как утомительно!»

При правильной организации Музея, массовые рядовые зрители не могут, не должны, «не смеют» уставать!

Наше сравнение Музея и Театра можно провести и дальше. Как нелепо требовать от посетителя театра **предварительного** изучения пьесы, также неразумно создавать музеи массового типа лишь для «подготовленного зрителя». Как в театральной постановке содержание пьесы раскрывается в ходе самой игры и тем сильнее «забирает» зрителей, чем неожиданнее фабула или ее развязка, — совершенно также и в музейной практике тематика и форма экспозиции должны быть полностью доступны для людей **без всякой подготовки**.

Переходим к следующему моменту, характеризующему «профиль» массового зрителя: полная **факультативность** (отпадание момента принуждения и обязательности) в выборе объектов своего внимания.

Предоставленный себе (без устного руководства!) обычный рядовой музейный зритель бродит по музейным залам, руководствуясь лишь внешней зазывательностью объектов и ни мало не считаясь с направляющим этикетажем! В полнейшее отличие от посетителей музеев школьного, учебного характера, построенных по принципу учебников для **обязательного** прохождения — музеи массового типа лишены момента «принуждения» или «контроля». Посетители последних могут по желанию созерцать отдельные объекты, или полностью их игнорировать, то ограничиться осмотром лишь немногих зал, то обеганием всех в любом порядке, в произвольном темпе.

Никакой системы и последовательности в усвоении помимо той, которая диктуется лишь внешней показательностью экспонатов.

В этой малой склонности рассматривать экспонатуру в предлагаемой системе и в использовании ориентирующих данных (надписей, этикетаж) — заключается характерное свойство рядового массового зрителя.

И, наконец, последний характерный штрих! Обычная для массового зрителя манера концентрировать свое внимание на частном, индивидуальном, увлечение фактами в ущерб теориям, стремление расценивать Музеи, как **собрание экспонатов**, а не как систему вещных доводов и аргументов.

Эта «страсть к деталям» в еще большей мере свойственна любителям и знатокам, но там она «облагораживается» «Системой» — явно или бессознательно вносимой в созерцание отдельных фактов. Между тем,

¹ Конечно при разумном отношении к музеям и самим музейным посетителям и направляющих организаций («Экскурсионных Баз» и «Центров») в частности при устранении того уродливого положения, когда в Музей приходят люди прямо с поезда, или спеша на поезд, или обежав за один день полдюжины музеев!

поскольку никакой системы **нет** в запасе знаний у массового зрителя — эта «любовь к деталям» угрожает превратить самую четкую, продуманную экспозицию в мозаику случайных образов.

Мы рассмотрели главные особенности «профиля» музейных зрителей, которые обычно заполняют залы массовых музеев: люди самых разнообразных возрастов и разного образования, объединяемых как уже было сказано, одним лишь **негативным** показателем: отсутствием у них особых знаний или специфических интересов к области культуры, отражаемой в Музее.

Несмотря на все различие образовательного или возрастного стажа, от дошкольников до старцев, от сезонников-рабочих и до академиков (но не специалистов в данной области!), все эти лица временно объединяются в стенах музея массового типа сходным отношением к его осмотру. Все они нисколько не намерены «штудировать» собрания музея, изучать его во всех подробностях, упорно, планомерно, систематически, путем повторных посещений целого музея и его отдельных залов.

Задача их совсем иная: получить в кратчайший срок с возможно меньшей тратой времени и сил, самое общее, но яркое и длительное впечатление о музее. Лишь немногие из посетителей — более зрелые по возрасту и по образованию стремятся получить идейно-связанное знание. Громаднейшее большинство, включая и так называемых «интеллигентных» зрителей, обычно ищет всего прежде **вещного** знакомства с экспозицией Музея: ярких фактов более, чем ярких выводов.

Музейным зрителям этого массового типа свойственна повышенность запросов к фактам и заниженность — к их обобщениям. Яркие факты (оперение колибри!) в тусклом освещении воспримутся, но не наоборот: яркие идеи (эволюционное учение) на бесцветных фактах (воробьях) не тронут зрителя. Винить последнего в этой заниженности требований не приходится: вина — в архаике былых музеев, унаследованной от былых «Кунсткамер» и в несовершенстве прежнего образования.

Объединяя все изложенное выше о вопросах или требованиях массовых музейных зрителей, мы можем эти специфические их признаки объединить в суммарном, сводном образе, лишенном всяких «идеализирующих» прикрас.

Этот обычный, «рядовой» музейный зритель обладает следующим профилем:

1. Желает всего прежде... «не скучать».
2. Не хочет уставать.
3. Желает осмотреть Музей в один прием.
4. Мало или ничего не знает по тематике Музея.
5. Склонен концентрировать внимание на деталях и объектах, внешне занимательных.
6. Расположен больше к усвоению фактов, чем теорий.
7. Не склонен пользоваться «ориентирующим» этикетажом, скупо пользуется объясняющим отрывочно-номенклатурным.
8. Хочет ознакомиться гораздо более с Музеем, чем с наукой им отображаемой.
9. Не заботится о планомерности осмотра экспонатов.
10. Факультативен в выборе объектов своего внимания.
11. Воспринимает экспонаты в меру их эмоционального воздействия.
12. Хочет «не штудировать», не заниматься утомительной «учебой», но в общепонятной, увлекательной и незаметной форме получить общеобразовательные знания, заполнив посещение Музея свой досуг.

Таков реальный, не прикрашенный суммарный профиль «массового» рядового посетителя Музея. И просматривая, приведенные 12 признаков этого перечня, иные критики, быть может, упрекнул нас в пессимизме, в преднамеренном снижении запросов массового зрителя. На самом деле это далеко не так.

Достаточно сказать, что большинство запросов или требований приведенных в этом Списке — объективно полностью оправдано по мнению пишущего эти строки. Таковыми, в частности, являются желания и установки, значащиеся под цифрами 1, 2, 3, 4 и 12 Равным образом, психологически понятны и последующие четыре пункта 5, 6, 7 и 8. И лишь в отношении последних трех (9—11) можно и должно попытаться изменить и сгладить содержащиеся в них суждения и установки.

Говоря яснее, массовый музейный посетитель объективно **совершенно прав** в своем желании «не скушать», «не уставать», быть в состоянии осмотреть Музей «в один прием», не будучи нисколько подготовлен по вопросам, отражаемым в Музее... и не собираясь проходить в Музее школьную «учебу».

Равным образом этот музейный зритель массового типа **вынужден** в конкретной обстановке большинства музеев — концентрировать свое внимание на фактах, более, чем на теориях, он **вынужден** за недостатком времени и сил довольствоваться только беглой перлюстрацией этикетажа и знакомиться с самим Музеем больше, чем с наукой, им отображаемой.

Также естественны и по условиям работы в большинстве музеев неизбежны **три** последних установки массового зрителя, лишь с той разницей, что в отношении их, а именно пренебрежения к системе экспозиции, «факультативности» восприятия вещей под знаком лишь эмоционального их признака — задача каждого Музея не мириться, а **бороться** с установками такого рода.

Но, однако, прежде чем переходить от диагноза к «профилактике» полезно будет обратиться к рассмотрению другого «профиля» — к разбору требований и запросов «знатоков-любителей-профессионалов» в отношении музеев «массового типа».

Основная установка «знатоков» в стенах музеев разбираемого типа, узнается без труда из профиля «музейно-массового посетителя»:

Достаточно для большинства присущих этому последних свойств поставить вместо отрицательного положение утвердительное.

В полное отличие от массового посетителя — знаток-любитель **не** боится «скуки» и «усталости», готов повторно посещать музей, готов «штудировать» его, являясь подготовленным со стороны его тематики, способным правильно координировать «теории» и «факты», хорошо использовать этикетаж, понять Музей под знаком обобщающей науки, а не вещного собрания..

Но есть один момент, заведомо и совершенно неприемлемый для знатока-любителя или профессионального ученого — это: «музейный элементаризм» — **тривиальность содержания и банальность формы**.

Этот элемент «заезженности», тривиальности в подборе фактов или показа может временно остаться незамеченным для массового рядового зрителя, но оттолкнет тотчас же опытного знатока. Последний предпочтет увидеть экспонат, лишенным музеевской оправы, чем «опошленным» по форме своего показа.

Таким образом, сопоставляя оба «профиля» — музейный облик массового посетителя и таковой любителя-профессионала, мы приходим к следующим выводам.

Являясь антиподами по отношению к большинству запросов или требований, предъявляемых к музеям массового типа, эти крайние два типа потребителей имеют каждый свой особый специфический уклон: одни боятся серой и сухой учености, другие упрощенчества.

Там — страх перед **академизмом**, здесь — боязнь **элементаризма**. Таковы главнейшие соображения и выводы, которые напрашиваются в итоге нашего анализа понятия «музейный зритель».

Переходим к рассмотрению второго, подлежащего анализу, понятия.

От «потребителя» к обслуживающему его «производству». От «музейных зрителей» к самим «музеям массового типа».

Но сначала постараемся разделаться с формальной, буквенной интерпретацией этого слова, причинившей колоссальный вред музейной практике: мы разумеем частую замену слова «массовый» понятием «общедоступный» и толкование последнего не как общепонятный, общеувлекательный, но как доступного лишь для массового посещения. Короче — параллельно представлению об «идеальном зрителе» сложилась в тех же педантических умах концепция об «идеальном массовом музее». Этот идеальный, массовый музей планируется по тому же шаблону, что и «массовый музейный зритель». Всего чаще в основание такого априорного и формально сконструированного Музея полагается сопоставление его с учебной книгой, с заменой книжной иллюстрацией — экспонатами, а текста — объяснительным этикетажем.

Но не трудно видеть, что такая аналогия «Музея» с «Книгой» в данном случае совсем невразумительна.

Одну и ту же отрасль науки можно излагать с различной полнотой и в многотомных сочинениях и на листовке, а в зависимости от «потребителя» одна и та же тема на страницах книги излагается по разному, в смысле доступности, для избача и академика.

Не то в музеях массового типа, призванных обслуживать людей различных по образовательному уровню. И вся задача массовых музеев состоит именно в возможном примирении на **тех же экспонатах** лиц предельно различающихся по образованию и возрасту.

И лишь такой Музей, объединяющий запросы самых разных лиц, людей различных умственных культур, профессий, навыков и устремлений, лишь такой музей может по праву называться **массовым** по достижению, а не по массовости посещений, широко доступным в смысле проникания в науку, а не проникания в двери помещения.

Итак, вопрос об уравнивании запросов и путей к их удовлетворению в стенах музеев для различных кадров посетителей.

Не трудно видеть, что решение этого вопроса может быть сводимо к методической задаче: каким образом, снижая трудность восприятия показа, избежать его вульгаризации? Каким путем избежать одновременно **Академизма** и **Элементаризма**, этих «Сциллы» и «Харибды» в области музейной практики?

Теоретически здесь мыслимы лишь два исхода.

Либо, применяясь к разным типам «потребителей» дублировать одну и ту же тему в той же зале, или в разных залах одного музея.

Либо попытаться все же примирить запросы разных кадров посетителей на той же экспозиции, построенной с таким расчетом, чтобы максимально удовлетворить людей, различных по образованию и возрасту.

Путь первый не является решением вопроса. «Сдваивать» экспонатуру в каждой зале или по различным залам значит оформлять в стенах того же здания два разных по «доступности» Музея: подлинно «научный» для серьезных, «полноценных» посетителей и «массовый», «общедоступный» для неподготовленного массового зрителя.

Однако, нереальное практически (поскольку массовые зрители невольно будут реагировать и на «научную» экспонатуру) это поднесение одной и той же темы в двух редакциях сводилось бы фактически к вульгарному и упрощенческому взгляду на задачи популяризации.

Нет ничего ошибочнее и вреднее этого типично-буржуазного деления музеев на «научные» для «образованных» и «облегченные», неполноценные лишь «наукообразные» для масс.

Действительное отношение музеев названных двух типов представляется как раз обратным: истинно общедоступный массовый музей может и должен представлять значение не только для широких масс. Он должен быть для «всех», а значит и для знатока и для профессионального ученого². И только апробация

² Наоборот, учебно-вспомогательный музей тем лучше, чем он специальнее по целям. Но тем менее он приспособлен для широких масс, а значит и для всех ученых-неспециалистов в данной области.

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

Остается лишь второй исход: согласования на той же экспозиции запросов лиц различных по образованию и возрасту.

Конкретнее: как устранить или ослабить две опасности, указанные выше: засушить экспонатуру и тематику для массового зрителя или, напротив, обаналить, «оскучить» ее в глазах ученого-специалиста.

Каждая из этих двух опасностей — взаимно обратимых — требует особых специфических подходов для ее нейтрализации, могущих при малейшем «перегибе» перекинуться в обратную опасность, дав реакцию противную ожидаемой.

И в самом деле. Упрощая экспозицию для повышения ее доступности для массы, мы рискуем оттолкнуть ученых и обратно, «академизируя» в угоду «знатокам предмета», мы рискуем отвратить внимание массового зрителя.

Но как же быть? Как примирить непримиримое? Не упрощая, не вульгаризируя тематику добиться одинакового интереса к ней и массового зрителя, и знатока предмета, и сезонника-рабочего, и академика-ученого, и старцев, и детей по возрасту и по развитию?

Конкретизируем вопрос.

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

Совершенно очевидно, что указанные две опасности неодинаковы, что первая значительнее, чем вторая. В этом без труда возможно убедиться помощью элементарных рассуждений.

Как и всякое создание человеческого творчества, так и создание музейной экспозиции, складывается из **Содержания** и **Формы**. Но соотношение этих двух моментов, именно в музейном деле, представляет много специфичного. Здесь более, чем где либо, возможно утверждать, что если трудность **Содержания** порой не устранима никакой формой, то напротив, тривиальнейшее содержание при талантливом показе может захватить внимание профессионала.

Выражаясь помощью сравнения: никакой методикой показа не увлечь широких масс на изучение Санскрита или Интегральных Вычислений.

И, наоборот, самые будничные и банальные сюжеты повседневной жизни могут (как показывают творения великих мастеров пера и кисти) захватить внимание всех людей, причастных к умственной культуре.

Применяя сказанное к частному примеру создания научного музея массового типа, мы стоим перед задачей — сочетать «**простейшую**» тематику с предельно яркой и **доходчивой** ее подачей.

Перед нами трудная задача. Она кажется неразрешимой.

Но попробуем вопрос поставить шире.

Точно ли задача эта не разрешена в других разделах человеческой культуры? Или нет таких культурных ценностей, которые не примиряли бы людей, различных по образованию и возрасту? А примиряющая роль искусства, будь то в области ритмического слова, тона или в области резца и кисти? Разве этот столь искомый синтез интересов лиц, различных по образованию и возрасту, не проявляется под сводами художественных галерей? Перед полотнами Серова, Сурикова, Репина и Левитана — разве не объединяются восторги лиц, «предельно» разнящихся по развитию и возрасту?

Нам скажут: то — искусство!.. в своих подлинных великих образцах оно доступнее, понятнее и ближе пониманию широких масс! Но так ли это? Ведь принципиально, а priori, это утверждение совсем не убедительно. Сторонники такого взгляда о неравноценности науки и искусства, как объектов претворения для масс, не смешивают ли они **предмет и методы** его показа? Ведь и в области искусства, как и во всякой сфере человеческого творчества, одни разделы более, другие менее доступны мало опытному зрителю. И

опытный искусствовед и массовик не будут начинать с полотен Врубеля или симфоний Скрябина, хотя бы только потому, что есть и образованные люди, не могущие понять ни «Демона», ни «Прометея»....

А при ограниченности времени, при однократном посещении Музея малоопытными зрителями, только самый черствый доктринер и лишь неисправимейший педант будут настаивать на обязательности включения в программу своего показа **всех** известных направлений или образцов искусства. Хорошо известно, что бездарной, бестолковой постановкой дела можно погубить любое начинание и отбить влечение к любому знанию у самых преданных его сторонников.

Мы подошли к элементарному решению указанного затруднения. Антиномия оказалась мнимой. Ведь и в области искусства можно было бы искусственно ее создать бездарным, неудачным выбором имен или безмерным загрузкой тематики.

И применяя сказанное об искусстве в области науки, мы приходим к следующему итогу.

Попытаемся воспользоваться опытом художественных музеев и попробуем использовать громадные их преимущества **эмоционального** воздействия на массового посетителя. Короче, привнесем художественный элемент в науку, попытаемся дать синтез, органическое сочетание науки и искусства при организации **научного** музея массового типа.

Из сказанного явствует, что если мы хотим действительно объединить в стенах научного музея лиц, предельно разнящихся по образованию и возрасту, нам следовало бы провести тройкую реформу.

1. Всецело выбросить из экспозиции все сколько-нибудь спорное по тематической доходчивости, все чрезмерно специальное, могущее по содержанию и по формальной сложности **не** быть захваченным более слабой частью аудитории. Отказ — быть может, с болью в сердце, и лишь временно — от Врубеля и Скрябина во имя Сурикова и Бетховена.
2. Заранее и совершенно отказаться от идеи «энциклопедизма», от погони за количественным показателем, попытки претворить в музее **все** разделы данной области науки, все проблемы, все известные ее решения, все факты, все объекты и явления, могущие быть приведенными. Уместное для Выставок и для музеев специального, профессионального характера, даже частичное осуществление этого ложно понимаемого идеала «полноты» — «зарез» для массовых музеев.
3. Избегать всего неполноценного в музейном, экспозиционном отношении, всего, что недоступно красочному, яркому, художественному оформлению, памятуя, что вне этого последнего самая яркая идея не дойдет до понимания рядового массового зрителя, останется им невоспринятой.

Взяв за исходные точки опоры приведенные **три** тезиса, попробуем расшифровать несколько ближе их практическое содержание, имея целью выяснить ряд основных условий или предпосылок для успешного обслуживания массового посетителя музеев.

Первое, необходимое условие — доступность по объему, по **количеству** даваемого знания. Ограниченность **количественная** материала — есть первейшее условие научной популяризации. Как нелегко вообразить «общедоступное» и «популярное» издание книги в **сто** томов, также немислим, нереален массовый музей, составленный из сотен зал.

Сторонники такой музейной перегрузки полагают, что вооружив предельно посетителя музея зрительными образами, мы тем самым облегчим ему возможность личным опытом проверить обоснованность научных выводов и обобщений экспозиции музея.

Но не трудно видеть, что в основе этого суждения лежит переоценка умственных запросов, сил и времени музейных зрителей и еще большая переоценка роли и значения наглядности музейной экспозиции.

Снова и снова, неустанно и настойчиво приходится напоминать, что массовый музейный зритель обращается в Музей **не** для «учебы» и не для «проверки» или «контролирования» ученых, а для усвоения общеобразовательных **занятных** знаний, получения их в общепонятной, увлекательной, манящей форме.

Равным образом напрасно думают, что вещная наглядность, «чувственность» музейного показа обеспечит усвоение тематики в любом объеме и любой детализации, что необходимое в **книжном** изложении будет доходчивым на языке музея, независимо от сложности и широты сюжета.

Истинное отношение книги и музея в данном случае как раз обратное.

И в самом деле. Перегрузка в книге несравненно менее вредна, чем перегруженность Музея и понятно почему: излишние (по трудности) страницы книги можно пропустить, перелистав их в несколько секунд; излишние — по трудности — музейные шкафы и залы надо все же обойти с затратой времени и сил, ценной невольной хотя бы бессознательного восприятия целого ряда образов, отрывочных, безмысленных и потому бессмысленных.

Вот почему первой установкой массовых музеев следует считать указанное только что условие: **количественное ограничение Тематики и Материала: «Лаконизм»** — сжатость, краткость, избегание ненужных повторений и всего излишнего, идейно неоправданного, выдвигание лишь самого существенного, основного.

Но не трудно видеть, что объем тематики и материала, доступного для усвоения, (а тем самым и для экспозиции) зависят от **логической** увязанности предлагаемого знания. Как нельзя усвоить книги, не поняв ее логического построения, также невозможно усвоение Музея вне его логического плана. И чем выше, чем стройнее логика структуры книги или экспозиции — тем больше материала может быть усвоено за тот же промежуток времени при прочих одинаковых условиях.

Попробуем теперь, при свете этих требований логики, вообразить всю совокупность фактов, добытых какой либо наукой, претворенной в экспозиции музея. Самое обилие предметов, их необозримость исключит возможность для ее логического и тем самым фактического усвоения. Ни о какой логической архитектонике, доступной для охвата зрителя — ученым или неученым — в этих случаях не может быть и речи. Такова причина, почему Музеи «Голиафы», импозантные лишь с виду, иллюзорны по своей реальной ценности для массового зрителя: последний в лучшем случае, усвоит лишь отдельные, разрозненные факты — без идейно-внутренней их связи, т.е. укрепитесь лишь в присущей ему слабости — центрировать свое внимание на фактах, больше, чем на обобщениях. Смягчить, ослабить, отвести эту тенденцию смотреть на экспозицию музеев с точки зрения лишь вещного состава можно только повышением логической увязки вещного показа, выдвиганием внутренней идейной связи.

Переходим к следующему моменту, обязательному для музея массового типа, — к элементу **«эстетичности»** музейной экспозиции.

Логичность плана свойственна была и архаическим музеям прежнего систематического типа с их не эстетическими чучелами, банками, скелетами и черепами. Равным образом, присуща эта логика показа и учебным Выставкам и Кабинетам с их полезным, но — увы! — обычно нудным содержанием. Обратно, внешняя красивость, но без гармоничности структуры свойственна и Выставкам. Все это слишком хорошо известно. А теперь попробуем при свете этого критерия проверить «эстетические» грани, отделяющие собственно научную работу от научно-экспозиционной.

В самом деле. Гениальные открытия великих гениев — от Кеплера и Галилея и до Геккеля и Гексли, обнародовались в стройно гармонической, художественной форме. Хорошо известно, правда, и обратное явление: сочинения ученых, писанные языком тяжелым и тягучим, словно авторы их пользовались при писании не пером, а вилами — по выражению великого биолога-стилиста — Гексли. Повторяем, гармоничность **стиля** может и не быть присуща языку великого ученого, новатора науки.

И однако, тот же эстетизм, внешняя художественность формы **обязательны** для каждого музея в такой мере, что **вне этой эстетической художественной формы нет, и быть не может настоящего Музея**.

Но не менее существенна и эстетичность **содержания**.

Этот эстетизм содержания в **науке** может быть, но может и не быть, завися от объектов изучения, охватывающих в одной лишь Биологии громадное многообразие природных тел, от роз и райских птиц до вшей и потовых желез.

И если первые считаются синонимами эстетизма, то вторые смогут почитаться таковыми лишь условно — в виде микротомных срезов и микроскопических объектов.

Но ведь сходных по **неэстетичности** объектов существует тысячи и если в убеждении ученого-специалиста все они «прекрасны», то оценка массового рядового зрителя будет несколько иной.

Это — во-первых: несущественный, несуществующий в науке, для ученого-исследователя, и для профессионального музея, для учебной выставки, вопрос об эстетичности объектов и проблем — является решающим для массовой музейной практики. Внимание массового рядового зрителя скорее можно захватить, ссылаясь на примеры «райских птиц» и роз, чем пользуясь примером вшей и потовых желез. Эти последние объекты, нужные, полезные для Выставок по Гигиене и Санитарии, не являются особо призванными для музеев массового и мировоззренческого типа.

Таковы три первых основных условия, обязательные для музея массового типа: **Эстетизм, Лаконизм и Логизм**. Обязательные с точки зрения широкой массы рядового зрителя, эти условия — хотя и менее существенные для «знатоков» не безразличны все же и для них: готовый obejзгать целую сотню зал музея ради некоторых отдельных экспонатов, этот наш «знаток», конечно, предпочтет найти их с наименьшей тратой времени и сил: войдя в Музей им. Пушкина, любитель «Древнего Египта» предпочтет, конечно, обратиться прямо к «Голенищевским собраниям», а не кружить по залам, отражающим искусство Ренессанса и Средневековья. И, однако, опытный знаток-любитель все же без труда разыщет нужный экспонат в любом музейном окружении, в любом показе.

Между тем имеются, как то указывалось выше, **два** момента, выпадение которых может обесценить выполнение трех приведенных выше основных условий. Эти два момента оба отрицательного свойства:

А. Избегание академизма.

В. Избегание вульгаризма.

Неучитывание первого способно отвратить внимание рядового зрителя, несоблюдение второго — оттолкнет любителя и знатока предмета.

Обратимся же к разбору этих двух моментов — величайших двух «вредителей» музейной практики. Посмотрим, какова вредительская их природа и пути и формы их преодоления.

Под словом «музеологический академизм» мы условно будем разумеать такое понимание тематики и экспозиции музея, при которой содержание и форма вещного его показа опираются о специфические нужды или интересы, или требования академического свойства, независимо от подлинных запросов или интересов массового посетителя.

Бесчисленные иллюстрации такого неувязанного с массовым зрителем подхода к собиранию и экспозиции вещей можно найти особенно в музеях Заграницей, например, музеи **Гулля** в Англии специализировались на собирании — весов и гирь для взвешивания денег... начиная с римских времен и до наших дней.. Оправданная субъективными **академическими** интересами сотрудников Музея, как и местными условиями его работы, эта концентрация внимания на предмете столь оторванном от жизни, объективно не оправдана, ибо не связана с запросами широкой массы посетителей музея. Еще сомнительнее, в смысле рациональности хранящиеся в разбираемом музее серии.. цирковых афиш! имеющих, очевидно, в лучшем случае дать понятие об эволюции «клоунады» в гульльской области...

Конечно, и «весы для взвешивания денег», и собрания «цирковых афиш» возможно превратить в музейную экспозицию, но только не для массового зрителя. Нам неизвестно, существуют ли в музеях Гулля специальные разделы, посвященные учению Дарвина об эволюции живой природы. Если да, то расширение идеи эволюции за счет истории эволюции весов не так уже неотложно. Если нет, то замещение истории живого мира помощью истории афиш совсем не адекватно.

Как во всяком массовом культурном начинании, так и в музейной экспозиции должно считаться с некоей элементарной **очередностью**, диктуемой неодинаковой общеобразовательной культурной ценностью отдельных отраслей науки. И не возражая против специального **научного** исследования цирковых афиш, отображающих идейные запросы населения, или точнее их руководителей, не отрицая экспозиции «весов для взвешивания денег» и афиш в музеях специального профессионального характера, можно оспаривать значительность и жизненность этих тематик для музеев **массового** типа.

Но не трудно видеть, что аналогичных экспонатов есть еще не мало и в других музеях, не привыкших разграничивать запросы музеологов и таковые массового зрителя. Можно уверенно сказать, что самое эффективное, доходчивое оформление подобных экспонатов не способно искупить их рокового недостатка: цеховой надуманности, «книжности», неактуальности тематики, способной задержать внимание немногих знатоков предмета, оставляющих холодными и безучастными серьезно ищущего рядового зрителя.

Борьба с профессиональной узостью, с академизмом, с увлечением «системой» и «ученостью» в ущерб общедоступности для массового посетителя музея — в этом первый вывод, обязательное предостережение.

Переходим ко второму выводу — не менее актуальному: борьбе с вульгаризацией и упрощенчеством.

Для обеспечения «объективности», вернее говоря, для отведения упреков в субъективности или пристрастии, возьмем исходной точкой нашей критики пример из практики музеев Зап. Европы.

Перед нами скромная брошюра на английском языке, датированная 1894 годом: Джорж Карпентер:

«О коллекциях для иллюстрации эволюции и географического распространения животных.»

Содержание брошюры — описание некоторых частей естественно-научного Отдела Национального Музея в Дубельне (Ирландия).

Непритязательная с виду книжка эта представляет несомненный интерес, как первая попытка изложить итоги опыта устройства специального Музея, посвященного учению Эволюции и Дарвинизма на зоологических объектах.

Перед нами первый, подлинный предшественник музеев Дарвинизма, первый опыт размещения зоологических коллекций **не** в систематическом порядке, а по общебиологическим проблемам — (Изменчивость, Защитная окраска, Борьба за жизнь, Подбор естественный и половой...) и в этом смысле Дубельнский музей, как то показывают фотоснимки с соответствующих экспонатов, довольно хорошо передает главные известные в ту пору факты эволюционного учения. Можно уверенно сказать, что в смысле полноты и содержательности экспонатов, по характеру тематики, музей вполне оправдывал бы наименование «Дарвиновского Музея», будь он только вообще «Музей».

И причины этому: не скромные размеры, не отсутствие Ботаники (имеется на свете сотни дарвинистов **не** ботаников и множество классических учебников по Дарвинизму без единого примера из растительного мира...), и не разнородность экспонатов (независимо от внешней показательности их..), но крайняя «учебность», скудность, скученность, тривиальность выставленных материалов. Все эти бесчисленные ящички, коробочки, щиточки, баночки и скляночки, скелетики и черепочки, чучелки и книжные картинки из забытых и заезженных изданий (в частности рисунки Шпехта книги Фохта), издавна известные, переизвестные и намозолившие глаза любому человеку, в слабой степени причастному к зоологической науке и литературе....

Каковы бы ни были значение и польза этой серии учебных, школьных материалов для учащихся, студентов и учителей, для массового посетителя такая «выставка» заведомо и совершенно недоходчива по своей тусклости, академичности, учебности. Но в той же степени она негодна и для знатока-ученого: по тривиальности, банальности, забитости, заезженности вещного фактического содержания.

В простейшей форме перед нами школьный образец элементарного смешения понятий «Выставки», «Учебно-вспомогательного кабинета» и «Музея» — этот «первородный» грех всех будущих музеев Общей Биологии.

В погоне за возможно быстрой и возможно полной иллюстрацией **всех** доказательств эволюционного учения, биологи начнут переступать элементарнейшие требования музейной практики: разграничение запросов Школы и внешкольного образования, запросов массового зрителя и знатоков- ученых.

Перед нами в историческом моменте зарождения («in statu nascendi») нам уже знакомая дилемма, даже неподозревавшаяся в ту пору, (как не замечается она и ныне большинством музейцев!) давняя антиномия в деле примирения двух диаметрально противоположных начал под сводами того же самого музея, именно борьбы с **академизмом** и его идейно-вещным антиподом: **элементаризмом**.

И теперь является вопрос: указанные две преграды «**Элементаризм**» и «**Академизм**» каким образом всего успешнее их ликвидировать?

И каковы те позитивные начала экспозиции, которые мы можем им реально противопоставить?

Отвечаем коротко: этих музейных «позитива» два: **Предельная доступность, широта тематики и творческая новизна показа.**

Смысл первого — бороться против непомерного сужения тематики (изгнание из экспозиции объектов цехового интереса).

Назначение второго — объявить войну — банальности сюжета, тривиальности показа (устранению из экспозиции учебных «школьных» материалов).

Каждый из обоих этих «позитивов» в свою очередь таит в себе источники не малых трудностей и мыслимых противоречий, к рассмотрению которых мы и переходим.

А. Широта тематики. Направленные против цеховой, профессиональной узости (показа «цирковых афиш») пределы широты тематики небеспредельны, угрожая при отсутствии музеологического такта обратиться в противоположную крайность: неумную, расплывчатую беспредельность, нетерпимую в двойном смысле: **вещно**, требуя десятки километров площади, полов и полок по примеру «Deutsches Museum» в Мюнхене, **идейно** — забираясь в область, сопредельную с последними вопросами науки, недоступную для вещного, музейного отображения и потому рискующую остаться в положении словесных деклараций.

Таковы причины малой эффективности музеев-Универсалистов с их попыткой экспонировать целые комплексы наук или искусств.

Отсюда же и малая успешность попыток музейно отразить «последние» открытия и достижения наук, стоящих на границе чувственной аргументации, или, тем более, наук математических, по самой сущности своей неподлежащих вещному, т.е. музейному показу. И поскольку современное Естествознание стремится увязать свои последние итоги с «точными» науками и языком абстрактных формул — эти высшие, предельные итоги знания заведомо и совершенно недоступны для музейного отображения.

Вот почему попытки отразить в музеях самые последние успехи точных дисциплин — учения о квантах, или электронах, навсегда останутся условными и иллюзорными хотя бы только потому, что, откликаясь на запросы точных дисциплин, эти понятия не трогают **эмоционально** массового зрителя.

Вот почему в стенах общебиологических музеев массового типа мы не будем демонстрировать модели атомов и электронов, «центросом» и «хромосом», но ограничимся показом фактов и теорий, полностью доступных вещному, наглядному, эмоциональному показу.

Существует анекдот о некоем педанте-теоретике профессоре, который по прослушании Бетховенской сонаты, обратился к исполнителю с вопросом: «А какой мы сделаем отсюда вывод?»

Хорошо известно также, как на просьбу, обращенную к Льву Николаевичу Толстому разъяснить руководящую идею «Анны Карениной», Толстой ответил, что для этого потребовалось бы еще раз написать роман такого же объема.

Но, однако, если в сфере музыки или художественного слова, непомерный ригоризм в поисках «идеи» может вызвать иногда улыбку и недоумение, то в области науки и ее музейной практики приходится лишь сожалеть, что этот ригоризм слишком редко наблюдается.

И даже более того. Не говоря уже о музеях, посвященных памяти великих лиц или событий, самым именем своим вскрывающих идею учреждения, следует признать, что высшей формой экспозиции является лишь та, которая по отношению к каждому объекту, по осмотре каждой залы и всего музея в целом, ясно, четко, властно отвечает на вопрос: «Какой же будет вывод?»

Но теперь является вопрос, вернее два вопроса, внутренне объединяемых в одном и том же затруднении.

Первый: каким образом реально обеспечить усвоение массовым зрителем не только вещного, фактического содержания экспонатуры, но его идейного вывода и обобщений. Каким образом бороться с вышеупомянутой тенденцией широкой массы потребителей музеев концентрировать внимание на вещном восприятии объекта, больше, чем на отображаемой идее? Как бороться с вышеупомянутой «заниженностью» требований в деле «обобщений».

И другой вопрос, уже включающийся в первый. Каким образом избежать нежелательных последствий **слишком яркой** показательности экспонатов, угрожающей затмить обобщающее содержание? Как музейно соразмерить вещную наглядность и идейно обобщающую ценность экспоната?

Обе эти трудности неодинаковы:

Бесцветные, «слепые» экспонаты будут нудны при любом их «освещении», при любом этикетаже. Величайшую идею можно заглушить негодностью показа. Яркая и увлекательная тема, но показанная на неярком материале пропадает бесследно. Это — музеологический трюизм. Менее известно то, что **слишком яркий** материал способен также заглушить руководящую идею, и тем больше, чем тусклее тема и ее руководящий смысл.

Сказанным определяется двойная, параллельная задача массовых музеев: **внутренно и внешне уравнивать значительность идеи с яркостью ее музейного показа.**

Перед нами — основная трудность всей музейной практики — установление «зрительно-идейно равнодействующей» в восприятии массового зрителя, задача: оптимально соразмерить, «сбалансировать» доходчивость идеи и ее музейно-вещного отображения.

И виной этой трудности — указанная выше малая привычка массового зрителя «искать» эту **идейную оправданность** «музейной» вещи и манера внешне-зрительно воспринимать ее безотносительно к ее конечному значению и смыслу.

Полное идейное обоснование каждого объекта, каждой группы экспонатов, оправдание порядка их расположения, содержания, каждой полки и витрины, каждой экспозиционной площади, стены и залы, каждой группы зал, их размещение по этажам, — эта пронизанность «идеями» всей экспонатуры и всего музея, — «лейтмотивом» пробегающей по этажам, по залам, по витринам, полкам и отдельным экспонатам, эта **Импрегнированность** экспозиции идейным содержанием составляет первое условие «идеизации» показа.

Вместе с перечисленными ранее приемами: Логизмом, Лаконизмом, Эстетизмом и борьбой с академизмом — этот метод ослабления **Эмпиризма**, столь присущего, обычно, массовому зрителю способен обеспечить превращение экспонатуры «вещи» в экспозицию «идеи».

Таковы главнейшие приемы или методы обслуживания «массового зрителя», направленные в сторону идейно-связанного восприятия, идейно-обобщающего содержания музея.

Переходим ко второй проблеме: примирения на экспозиции музеев массового типа притязаний «знатоков» науки, будь то опытных профессионалов или призванных «любителей».

Могло бы показаться, что в отличие от массового зрителя, этот «знаток науки» не нуждается в особых методах или приемах, облегчающих процесс идейно-связанного усвоения музейной экспозиции. И точно: этот интерес и опыт усвоения опытный «знаток» привносит сам в музейные осмотры. И, приветствуя, не менее массового зрителя, приемы о которых говорилось выше — Лаконизм, Эстетизм и логизм — экспозиции, знаток-любитель, даже при отсутствии этих моментов, без труда привносит их в экспонатуру от себя, за счет запасов образов и навыков, накопленных при изучении предмета.

Эти скрытые резервы знания могут приукрасить самые невзрачные по виду вещи, увязать, бессвязные дотоле факты, абстрагировать любые образы и связи.

Но имеется один дефект, наличие которого, наверное, оттолкнет любого знатока предмета — это — уже упомянутая выше — тривиальность содержания и формы экспозиции Музея. И поскольку лишь одновременно, **не** альтернативно допускаемые промахи этого рода могут быть фатальны для музеев, можно без труда наметить и пути его частичного преодоления. Эта методика сводится к следующим двум приемам: тривиальное, банальное, забитое, заезженное содержание скрашивается оригинальной, самобытной формой экспозиции.

Обратно: незатейливую, скромную, обыденную форму экспозиции возможно скрасить новизной фактического содержания.

И там, и здесь — наличие новаторского, творческого элемента **либо** формы, **либо** содержания. Изощренный ум и глаз ученого и знатока простят банальность формы ради новизны тематики, или банальность темы ради новизны показа. И поскольку элементы новизны и творчества присутствуют — хотя бы лишь альтернативно в содержании и форме экспозиции Музея — можно говорить о «массовости» учреждения, т.е. способности его привлечь внимание **и** массового рядового зрителя, **и** знатока предмета.

Соблюдение обоих признаков, новаторства и содержания, и формы присуще «идеальному» музею массового типа. Полное **не** соблюдение обеих норм — (терпимое и даже столь обычное в музеях школьного, учебного характера) — есть верный признак непригодности музея в роли массового учреждения.

Таковы главнейшие теоретические предпосылки и главнейшие итоги по вопросу о характеристике музеев массового типа и о «массовом» музейном зрителе.

Насколько все изложенные факты и соображения проверены музейной практикой и в какой мере соблюдением вытекающих из них условий достигаются предельно экстенсивная доходчивость музея массового типа — разрешению вопросов этих пусть составит содержание следующих очерков, а в частности и ниже-следующей статьи.