
О принципах экспозиции в Зоосадах и Зоопарках

Александр Федорович Котс

Приступая к своему докладу, я начну с того, что наименее обычно, более того, совсем не принято при выступлениях такого рода: с «аннотирования самого докладчика», его «саморекомендации», его «этикетажа»!

Более полвека связан я с Московским Зоосадам или Зоопарком, со времен покойного его директора И.А. **Антушевича** (средины девяностых годов прошлого столетия), снабжая Зоопарк живыми экспонатами из моих юношеских поездок по Сибири; позже **двадцатью годами** в роли Члена Наблюдательной Комиссии (при Директоре В.А. **Погоржельском**), еще позже в первые года Советской власти в роли Члена Коллегии и Директора Зоосада в самые ответственные, трудные, катастрофические, но и героические годы его жизни.

Это полстолетие моей былой научной, производственной и административной связи с данным Учреждением является помимо всего прочего известным оправданием того, **что говорить о нашем Зоопарке я смогу, базируясь на уникальном опыте.**

Достаточно сказать, что наиболее интенсивно, целостно и планомерно удалось использовать состав животных Сада именно за годы моего директорства, как в отношении экспериментально-морфологическом, так и особенно по линии зоопсихологических исследований и наблюдений, проведенных и доселе продолжаемых Н.Н. **Ладыгиной-Котс** и закрепленных и доселе закрепляемых талантом наших выдающихся художников-анималистов: **Ватагина, Флерова, Трофимова** и других.

Но и помимо этой персональной моей связи с нашим Зоопарком — выступление мое сегодня может быть оправдано еще и тем, что будучи **на деле всего более «музейцем», музеологом**, — я при повторных посещениях Западной Европы, изучал не только Зооинституты и Музей, но и Зоологические парки и Сады в объеме, редко выпадающем на долю одному лицу.

Все вместе взятое дает возможность опереться при моем докладе на достаточно конкретный и обширный материал и опыт.

Обращаясь — после этого отчасти м.б. претенциозного вступления — к самому Докладу, я позволю себе разделить его **на три раздела**, три подтемы, разобрав «Проблему Экспозиции в Зоосадах и Зоопарках» с трех различных точек зрения:

I. **Методико-теоретической** (Методико-пропедевтические предпосылки рационального показа материала Зоопарка)

II. **Историко-критической** (обзора главных практикуемых приемов экспозиции в Зоосадах и Зоопарка) и

III. **Позитивно-нормативной** (выяснение наиболее оправданных приемов таковой).

Памятуя мудрое изречение т. **Сталина**, избранное эпиграфом:

«Практика становится слепой, если она не освещает себе дорогу революционной Теорией»..

мы всего прежде озаботимся созданием прочной методической, теоретической основы для последующих рассуждений и практических конкретных выводов.

При этом памятуя о другой глубоко мысли, брошенной однажды величайшим дарвинистом, другом Дарвина и самым выдающимся его защитником **Томасом Хаксли**, о вреде предвзятых, априорных, догматических суждений в области науки, — («Все предвзятое — от дьявола!») — мы постараемся возможно полно избежать этого смертного греха ученого: априоризма и догматизации, оторванности от живого опыта и жизни.

Это замещение живого опыта мертвящей схемой угрожает всего больше там, где говоря об экспозиции живого материала Зоосада, опираются о неудачные сравнения **с музейной** практикой.

Сторонники подобного сближения исходят из неправильной и мнимой аналогизации Зоо- **Музеев** и Зоо- **Садов** и Зоо- **Парков**, руководствуясь лишь тем, что содержанием и там, и здесь являются животные, но забывая о громадной и принципиальной разнице между музейным, **мертвым** экспонатом, и **живым** звериным населением Зоологического сада.

В чем же эта явная, бесспорная но слишком часто забываемая разница обоих в свете экспозиционной практики?

Чтобы ответить на вопрос, — начать приходится издалека, напомнив основную современную нам установку музеологической теории и практики.

В отличие от прежних, старых, архаических музеев с их задачей собирать, хранить, показывать отдельные диковинные, редкие предметы, образцы создания Природы, или человеческого творчества, — наши советские музеи руководятся совсем иной целью: демонстрировать не вещи, не предметы, не объекты, но процессы, обобщения, идеи, мысли — в отражении вещей и по возможности — лишь полноценных вещных экспонатах.

Соответственно тематике и профилю Музея — выявляемые им идеи могут быть весьма разнообразны, будь то темы общего мировоззренческого содержания (эволюционное учение), или краеведного, практического направления (проблемы Соцстроительства) — но обязательным условием и требованием, предъявляемым к советскому музею массового типа — это подчинение экспонатуры в целом, как и каждого объекта, экспоната — четко сознанный, определяющей, и обобщающей идеи.

И, однако, декларировать идею или обобщение еще не значит вещно претворить ее, а вещно претворить еще не значит эффективно довести до восприятия, и что важнее, до сознания массового зрителя.

А между тем в музейной практике неопытных музейцев эти три момента смешиваются особенно упорно и на базе очень примитивного суждения.

Музейцу (или, говоря точнее, данному работнику музея) кажется, что стоит лишь расположить в музее те или иные вещи в том или ином порядке и снабдить их письменным, печатным пояснением (этикетажем) и желательное восприятие предмета в предлагаемом аспекте массовым зрителем тем самым обеспечено.

В основе этого наивного и бессознательного оптимизма укрывается элементарная ошибка, именуемая в Психологии: «Психическая Метастаза»: Произвольное перенесение на постороннее лицо своих оценок, восприятий, взглядов и суждений. Человеку кажется, что стоит устно или письменно определить аспект, желательный для восприятия объекта, чтобы таковой и был воспринят посторонними людьми именно так, а не иначе, что достаточно «предуказывать» пути и формы восприятия и таковые в точности и будут обеспечены, восприняты, усвоены именно так как это предусмотрено и предуказано.

Но рассуждающие так, невольно забывают, что в отличие от умозрительных и отвлеченных построений, обязательных лишь в меру логики, суждения, слагаемые на основе вещных восприятий обусловлены не только логикой, но многогранностью и многозначностью этого вещно-зрительного восприятия.

Та самая наглядность, ценность или преимущества которой невозможно переоценить в музейной практике, она же раскрывает бесконечные возможности для субъективного и произвольного, неполного, превратного или заведомо ошибочного восприятия того же факта, той же вещи и во всяком случае различного его истолкования разными людьми в разных условиях показа.

И чем многограннее объекты и чем отвлеченные, общее предлагаемые толкования, чем уже грани, на которые фиксируются взгляды зрителя, тем реальнее опасность, что внимание последнего коснется и соседних, смежных граней, говоря иначе, проще, что смотреть ваш зритель будет не туда и не на то, что нужно, а на то, что в силу тех или других причин случайно привлекло и отвлекло внимание данного лица и в данную минуту.

Сказанное поясним примерами:

Допустим, Вы показываете в Музее чучело **Слона**, при том в аспекте эволюционном, т.е. с точки зрения «Происхождения хоботных» — этой классической главы Теории Эволюции и Дарвинизма.

Предположим, что помимо чучела слона в Вашем распоряжении имеется лишь несколько табличек, поясняющих «Генеалогию слонов», главнейших его родичей и предков, как они обычно излагаются в учебниках

и сводках Дарвинизма, — хорошо известные графические реконструкции «Фаюмских ископаемых», давно развечанных, как подлинных, прямых родоначальников «слонов», но все же поучительных, как аргументов в пользу эволюционного учения, эволюции современных хоботных животных.

Опираясь только на такую экспозицию — на чучело слона и несколько табличек, Вы рискуете не преуспеть в Вашей задаче — приобщить Вашего массового зрителя к проблеме «генезиса, происхождения хоботных животных»: и причина этого — не трудность темы, но обилие вопросов, мыслей и суждений частного порядка или обывательского свойства, порожденных экспозицией у рядового, массового зрителя.

— «А из чего сделано чучело Слона?» — «А, что он настоящий?» — «А сколько весил он при жизни?» — «А какова была его кличка?»

— «А ложился ли он на ночь?» — «А сколько лет живет слон?» и т.д., и т.д., вопросы, хорошо понятные, естественные всецело, но отводящие от тех задач и целей, от тематики, ради которой чучело слона поставлено в Музее.

Или, взяв другой пример: Допустим Вы решили показать «географический викариат», т.е. географическую смену близких форм по вертикали, как она известна в ряде случаев, особенно у птиц и в частности для некоторых **Колибри** Южной и Центральной Америки: сменяемость различных видов и подвидов этих птичек по высотам (до определенной высоты — одна порода, чуть повыше — несколько иная, еще выше — и опять другая).

Как и в предыдущем случае Вы вряд ли преуспеете в Вашей задаче: в такой мере красота и малые размеры птичек отвлекут внимание зрителя от тех теоретических проблем («географический викариат»), ради которых Вы показывали птичек, породив как и в предыдущем случае, вопросы и суждения, отводящие от темы:

— «А что они настоящие?» — «А как их добывают?» — «А чем они питаются?» — «Как елочные украшения!» — «А который самый маленький?» — «А как Вы их достали?» и т.д., и т.д. — вопросы, хорошо понятные, но не имеющие никакого отношения к тематике показа, бесконечно отводящие лишь от нее.

В обоих случаях причина неудачи — сходная, и это вопреки диаметральной противоположности «мотивов»: **гигантизма** — в случае «Слонов» и **миниатюризма** — в случае **Колибри**.

И там, и здесь — попутно-привходящие, сопутствующие моменты, свойства и черты, рождают ряд вопросов и суждений, хорошо оправданных на своем месте, но **лежащих в стороне от основной руководящей темы** данного **показа!**

Более того. Отдельные черты и свойства — а тем самым и вопросы, порождаемые ими, — могут быть существенны и важны (рост слона, миниатюрность, блеск Колибри)? — **но не в данном комплексе или контексте** излагаемой проблемы, в отношении которой эти свойства и черты и вызываемые ими реплики — играют роль «вредителей», моментов отрицательных, мешающих осваиванию **данной** темы **данного** момента.

И причиной этой странной ситуации, когда один и тот же признак, то же свойство, та же самая особенность (величина **Слона**, миниатюрность и красота **Колибри**) — то содействуют, то лишь препятствуют успеху, — эту «диалектику музейного показа» можно сформулировать в определенной тезисе:

Созвучность, адекватность, соразмерность зрительного и идейно- познавательного восприятия, яркости зрительного образа и значимости выявляемой им идеи.

Есть такое соответствие образа зрительного и идейного, уравновешены работа глаза и ума — и освоение **данной** предлагаемой идеи будет обеспечено.

Нет этого созвучия, довлеет образ зрительный над «темой», давит, оттесняет тему (как это имеет место в приведенных двух примерах!) — и на место тематического, плано-идейного показа выступает самое что ни на есть «кунсткамерное» восприятие а глубина идеи растворится в нескончаемом потоке частных обывательских суждений или восприятий.

В этом смысле самый «тематический», «идейный», «идеологический» Музей — без соблюдения указанного тезиса рискует превратиться в подлинную «Кунсткамеру», поскольку массовый музейный зритель приносить будет в осмотры свои личные, случайные и всего чаще обывательские реплики, суждения и установки.

Таково первейшее условие идейно-тематического усвоения любого экспоната массовым зрителем: созвучность, адекватность зрительной и тематической, идейной значимости данного объекта.

Переходим ко второму требованию, не менее реальному.

Допустим перед нами на одной стене, в одной и той же зале помещаются и чучело **Слонов** и чучело **Колибри**, и гиганты, и пигмеи.

Позволительно спросить: Как будет реагировать на этих антиподов массовый музейный зритель?

Мы ответим: «В роли Бурдана Осла»! Поскольку оба экспоната одинаково манящие!

Но предположим, что на той же экспозиционной площади, той же стене предметы разной «застывательности», разной «притягательности», манящей силы, частью более, а частью менее «глазастые».

Нетрудно видеть, что поставленный перед мозаикой подобных образов, музейный зритель еще больше будет чувствовать себя растерянным, но что при выборе объекта главного внимания он руководствоваться будет всего прежде внешней «застывательностью», а не тематической идейной значимостью экспонатов.

Поместите рядом «Муху» и «Слона», из коих первая имеет несравненно большее для нас значение, как разносительница всяческих заболеваний, между тем, как «Слон» — лишен какого бы то ни было для нас реального значения. И тем не менее внимание зрителя конечно обратится на «Слона» а не на «Муху», сколько бы ни призывали мы к обратному при помощи этикетажных надписей.

Проблема концентрации внимания на данном именно объекте, независимо от его внешней зазывательности и в ряду других разнообразных смежных экспонатов.

Регуляция «идейного фарватера осмотра» данной экспозиционной площади, «борьба с периферийным полем зрения»¹ — такова вторая экспозиционная проблема для музея массового типа.

Мы коснулись двух главнейших трудностей методики музейной экспозиционной практики:

Борьбы с «кунсткамерностью» (субъективной) восприятия предметов и борьбы с «периферийным полем».

А теперь посмотрим, каковы те средства, помощью которых современная музейная методика пытается смягчить и обезвредить эти трудности.

Охватывая самые различные приемы и порой «уловки» эти методы сводимы к одному исходному решающему преимуществу «музейных образов», над книжным или устным словом или образом: **Полной власти музееолога над образом**, доступности последнего любым манипуляциям со стороны музейца в обеспечение возможно большей эффективности в любой момент и в данном, лишь одном определенном направлении или аспекте. Полная, безоговорочная подчиненность «образа» идеи, воле, мысли и желанию музейца, при подлинном осознании последним вышеприведенных трудностей и при готовности их преодоления.

Так, возвращаясь к приведенным выше частным случаям примерам подавления «идеи» вещно-грандиозным образом «слона» или обратно красочно-миниатюрным обликом миниатюрного «колибри», можно, заменяя чучело слона его рисунком, или помещая рядом с чучелом модели-реконструкции «слоновых предков» в натуральный рост заставить посетителя воспринимать «Слона», в аспекте эволюционном а не обывательском, а заменяя красочных самцов Колибри — тусклыми по оперению самками — побудить массового зрителя расценивать пример в размере подлинно-научном («зоогеографии») а не поверхностного любования.

Повторяем: колоссальное, неоспоримое и специфическое преимущество **музейного** показа и **музейного** объекта (экспоната) — его полное теоретическое, идеологическое и пропедевтическое подчинение воле и желанию музейца, музееолога, могущего в любой момент и по желанию не только устным словом но и языком самой экспонатуры, самой вещи — проводить желательную, подлежащую осваиванию идею, и обратно? — погасить, заставить смолкнуть мысли, восприятия, суждения или оценки, **не** входящие в задачи данного показа, данной темы, данной залы, данного Музея.

¹ Глядя на «Слона», не обращать внимания на «Муху» и наоборот!

А теперь посмотрим, в какой мере эти трудности и формы их преодоления встречаются и применимы в практике **Зоологических садов** и **Парков**.

Начав с конца, мы всего прежде вынуждены констатировать фундаментальное отличие не только вещного состава, содержания музеев и садов, но и условий, обстановки восприятия последнего, и в частности одно решающее, кардинально препятствие, мешающее плановому, тематическому освоению его фактического материала.

Эта основная, роковая и неустраняемая помеха подлинно-идейно-тематического восприятия и освоения фактического содержания зоологических садов и парков — есть, как это ни прискорбно **«жизнь»**, живое состояние их экспонатов.

Убедиться в этом можно без труда, припомнив сказанное только что о подчинении музейных образов — а этим самым их фактического усвоения посетителем Музея, — воле и намерениям музейца: акцентируя одни и погашая, затушевывая другие экспонаты, или их отдельные черты и признаки, — музейец, лектор и экскурсовод имеют полную возможность «регулировать» идейные фарватеры «музейных» зрителей, подчеркивая нужное, замалчивая и отодвигая несущественное, привходящее, случайное, бороться с элементами «кунсткамерного восприятия» и с распылением внимания зрителя в «периферийном поле».

Но не то — когда имеешь дело не с покорными посмертными останками животных, но с прижизненным их носителем, с **животными** живыми, не подвластными в такой же мере демонстратору и лектору, но автономными в своих движениях и в поведении, безотносительно, а часто и наперекор желаниям и планам этого последнего.

В отличие от положения в Музее и музейного предмета, экспонаты Зоопарков и Садов являются на положении самодовлеющих объектов, мало а отчасти вообще неподчиненных воле человека.

Проще и формулятивнее: в условиях и в обстановке зоопарковского содержания **не** человек диктует формы и задачи восприятия объекта, а объект, живое существо «командует», владеет зрителем, определяя самочинно образы и восприятия, рождаемые у последнего.

Эту банальнейшую истину полезно все же пояснить немногими примерами.

Так, стоя перед верблюжатником и глядя на «живые корабли пустыни» Вы рискуете заполучить от них плевок в лицо, пусть характерный для верблюдов, но непредусмотренный тематикой осмотра.

Или, созерцая красочное одеяние арлекинов экзотического леса-попугаев, Вы рискуете услышать **«дурака»**, или другие перлы попугайного жаргона, пусть характерные именно для этих птиц, но отводящие от темы, или плана Ваших пояснений.

Говоря о Бегемоте и о белых медведях, как замечательных пловцах и водолазах, Вы не можете быть абсолютно и всегда уверенными, что застанете их именно в воде, а не лежащими поотдаль вне ее.

И, равным образом, рассказывая об акробатических талантах обезьян? Об «альпинизме» горного козла, «шахтере-барсуке» и «прыгунах» тушканчиках и кенгуру, Вы можете и не застать этих животных в этих характерных позах и движениях.

И, даже более того, на место ожидаемых типичных, характерных поз или повадок, положений или состояний Вы всегда рискуете застать особенно у обезьян совсем иные, и при том совсем непредусмотренные тематикой, ни целями осмотра.

Но тем самым отпадает главное орудие противодействия тем двум помехам или затруднениям идейно-тематического освоения объектов, о которых говорилось выше:

А. кунсткамерного восприятия, в смысле внесения случайных, произвольных, обывательских суждений и оценок.

В. Нарушения «идейного фарватераА» осмотра данной экспозиционной площади, идейно-зрительного распыления внимания и интересов массового зрителя.

Но даже более того. Знакомясь с разными новейшими приемами показа содержимого зоологических Садов и Парков, можно без труда, заметить, что приемы эти лишь содействуют этим обоим трудностям.

Что это так — в этом нетрудно убедиться, бросив беглый взгляд на основные **три** приема демонстрации живых животных в Зоопарках, как они практиковались, да повидимому и доселе практикуются за рубежом, а частью и у нас.

Условно эти три приема можно обозначить как

I. «Этнографо-архитектурный».

II. «Эколого-Ландшафтный».

III. «Художественно-декоративный».

Поясним означенные три приема на конкретно избранных примерах:

I. Прием **«этнографо- архитектурный»**. Как показывает само название основной акцент в этом приеме делается на оттенение животных разных мест архитектурой или стилем зданий, свойственной последним.

Хорошо известно, что отдельные образчики подобных «стильных павильонов», типа «Пагод» для Слонятников давно уже стали общепринятым, подобием «канона» в практике зоологических садов и парков.

И поскольку при осуществлении этих построек их строители не слишком увлекаются деталями архитектуры или оформления — возражать против таких сооружений не приходится: Раз крытое, большое здание необходимо, то, конечно, более оправдано и рационально созерцать индийского слона на фоне или в оттенении индийской пагоды, чем византийского или готического храма.

Но иное дело, там, где увлекаясь «стилем» и «архитектурой» здания строители его невольно придают ему самодовлеющую ценность и характер «самоцели», при которой обитатели такого здания, сами животные низводятся до положения придатков и сопутствующего аксессуара.

Показательным примером этого «перерастания» стиля в «этнографию» могут служить былые здания Берлинского Зоологического Сада, как в особенности павильон для страусов; стены внутренние и фасадные настолько выдержаны в стиле древнего Египта, что на фоне их животные теряются и затрудняешься сказать: Что для чего? Животные для оправдания здания или здание для оправдания животных?

Постановка, в корне неоправданная и неверная. Достаточно вообразить, что иллюстрируя учебник Зоологии, художник стал бы помещать фигуру Страуса на подобном фоне — стен, исписанных по образцу иероглифов древнего Египта...

«Зачем?» и «Для чего?» — спросили бы мы этого художника. Не говоря уже о том, что страусы в диком состоянии уже не встречаются в Египте, что последний и в былые времена захватывал только частицу общего распространения этой птицы и при том совсем не характерную — нет оснований огружать и без того своеобразный образ этого создания десятками других причудливых иероглифов. Будто образы живых двуногих оперенных бегунов пустыни менее значительны, чем мертвая стенная живопись эпохи фараонов и нуждаются в особом сдобривании последними!

И не является ли помещение живого существа на фоне яркой и глазастой стенописи грубым нарушением того элементарного принципа, о котором говорилось выше: облегчения «идейного фарватера» осмотра.

Вы смотрите на живую птицу, а со всех сторон из-за нее, и спереди, и сзади смотрят, привлекая на себя внимание, архаичные фигуры древнего Египта, огружая «зрительное поле» лишними, не относящимися к теме образами и картинами.

Не **облегчение** «борьбы с периферийным» полем, но сознательное **затруднение** этой борьбы — таков единственный итог антипедагогического и необдуманного сочетания «Истории культуры» с Зоологией в зоологических Садах и Парках разбираемого типа.

Но отсюда вывод: в увлечении архитектурой и этнографическими стилями, не забывать, что главное в Зоологическом Саду есть все-таки само животное!

II. Мы переходим к рассмотрению **второго** типа оформления показа обитателей Зоологических Садов и Парков, мною названного

«Эколого-Ландшафтным».

Еще проще было бы назвать его «приемом **Гагенбека**», именем инициатора этого способа показа, хорошо известного когда-то крупного торговца и поставщика живых животных и владельца Зоопарка в Стеллингене близ Гамбурга.

Принципы этого показа не нуждаются в особом пояснении, поскольку именно они положены в основу экспозиции целого ряда Зоопарков Западной Европы и отчасти послужили прототипом устройства «Острова Зверей» и ряда прочих установок «Новой Территории» Московского Зоологического Сада.

Сущность этого принципа обнимает два нововведения:

- a. Уничтожение решеток, сеток, ограждений, вообще заметных «средостений», разделяющих животное от зрителя, замена видимых оград невидимыми, или полускрытыми барьерами и рвами, недоступными для одоления животными и в то же время позволяющими видеть их, животных, непосредственно перед собой, не отделенными решетками, заборами и сетками.
- b. Демонстрация живых животных в обстановке, приближающейся к натуральной: имитирование «скал» — для горных обитателей, козлов, туров и прочих «альпинистов»; водоемов — для животных — водолазов, типа белых медведей, тюленей, сивучей; — Ущелий — для животных хищных — тигров, львов и медведей; — подобия ландшафта «горной тундры» — для показа Северных Оленей и т.д.

И принимая во внимание эти бесспорные два преимущества: уничтожением решеток и заборов превращение «Узников» и «заключенных» в мнимо-вольных обитателей, а имитацией «природного ландшафта» — помещение животных в мнимо-естественную обстановку — можно без труда понять огромный головокружительный успех этой «эколого-ландшафтной» Гагенбековской системы демонстрации живых животных, широчайшее распространение ее и за пределами Европы.

Но нетрудно видеть, что на фоне этих положительных сторон и достижений, разбираемый прием «ландшафтной» экспозиции таит немалые опасности, недостатки, лишь отчасти исправимые.

К последним должно отнести тенденцию смещения моментов «Экологии и Зоогеографии», заметную уже у Гагенбека, поместившего «Бакланов» в общей панораме с группой белых медведей, хотя в природе эти формы не встречаются совместно.

Еще более нелепо помещать по близости от белых медведей — Пингвинов, узаконивая этим столь обычное, но глубоко ошибочное представление у зоологов, будто Пингвины обитают далеко на «Севере».

Но еще более нелепые, неверные картины получаются в тех случаях, когда в погоне за «эффективной общей панорамой» разные ландшафтные инсценировки группируются с определенной целью — развернуть их одновременно перед глазами зрителя в виде единого объединяемого комплекса.

В итоге занимательные с виду, но абсурдные по существу объединения в единой «панораме» — травоядных Яков, Зебу и Бизонов на переднем плане, львов — на заднем. Или, еще более искусственные сочетания (в Эльберфельдском Зоосаде):

На переднем плане — Сивучи из Калифорнии
На среднем плане — Белые Медведи, а
На заднем плане — скалы с горными козлами.

В общем грандиозный с виду комплекс панорам и образов животных разных стран, т.е. подобие зоологического «Виннигрета», угрожающего закрепить навеки в представлении массового зрителя заведомо ошибочные сочетания картин и образов.

Это смещение «Экологии» и «Зоогеографии» — еще грубее выступает при совместном помещении в одном «загоне» разных травоядных: Ламы, Яки, Зебу, Зебры, Антилопы и Верблюды, уроженцы трех

частей земного шара, мирно уживаясь на одной лужайке угрожают полной путаницей в представлении массового зрителя в вопросах Зоогеографии и Экологии.

Нам скажут: это построение эффектных «сводных» панорам или искусственных сообществ далеко не обязательно и потому не подрывает ценности здорового ядра системы **Гагенбека**.

Но имеется один серьезный недостаток, органически присущий этой именно системе и являющийся «оборотной стороной медали», неизбежным негативом или упущением, ценой которого и покупаются вся выигрышная сторона «ландшафтно- панорамного» показа.

Мы имеем здесь ввиду факт неизбежного отодвигания животного от зрителя, пространственное их отдаление друг от друга.

Сказанное поясним примером.

Группа Северных Оленей, созерцаемых на фоне или в окружении подобия «гористой тундры» ярче и эффектнее воспринимается, чем те же самые животные, вплотную подошедшие к решетке, отделенные от зрителя долями метра.

Но попробуйте не «панорамно», а зоологически понять и показать главнейшие особенности тех же Северных Оленей, как типичных уроженцев тундры, идеально приспособленных для жизни и передвижения в последней, летом по безбрежным моховым болотам, а зимой — необозримым снеговым просторам...

Ни густого меха, оберегающего от полярной стужи, и в отличие наблюдаемого у других оленей покрывающего даже ноздри, защищая их от холода при отыскивании моха из под снега; ни широких и раздвоенных копыт подобно лыжам помогающих ступать по рыхлой почве, снегу или моховым болотам, ни характерного треска внутренних суставов при движении животного, не показать, когда оно от Вас на расстоянии полукилометра...

Равным образом, как ни эффектны горные козлы или бараны, выступающие силуэтами на фоне или в окружении бетонных скал, но характерные их признаки: строения ног типичных альпинистов, расположенные через правильные промежутки вздутия рогов, служащие для повышения их крепости — не показать у этих силуэтов.

Совершенно также Лев и Тигр, отделенные от Вас решеткой, но на расстоянии какого-нибудь метра или те же хищники, хотя и без решетки, но бродящие свободно и на расстоянии десятков метров смотрятся или воспринимаются по-разному: так — обдавая Вас дыханием могучих властелинов джунглей, здесь — сучающими силуэтами.

Короче: Импозантные, эффектные по виду панорамы с их попыткой инсценировать подобие естественной, природной обстановки и предоставления возможности глядеть на зоопарковских животных **вне** решеток покупаются ценой утраты самого животного, как индивидуального, конкретного объекта, близкого, **интимного** знакомства или изучения.

Нам скажут: «То и ценно, что животное показывается, как часть среды!»

Мы отвечаем: Независимо от примитивности фальсификации этой «среды» (подделки «льдин» и «скал» при помощи бетона) нельзя понять животное, как часть «среды», не зная самого животного, а приобщиться к знанию животного нельзя на расстоянии десятков метров!

Таково ближайшее существенное возражение: отрыв животного от зрителя и растворение его в фальшивой панораме, низведение животного до положения живых статистов этих обстановочных инсценировок.

Что же удивительного, если, стоя перед рвом, или барьером, отделяющим животное от зрителя, этот последний изживается не столько в созерцании самих животных, сколько в общем «любовании» панорамой и в суждениях и репликах довольно обывательского свойства («А не перепрыгнут через ров?» — «А далеко они способны прыгать?» — «А проверена ли дальность их прыжков?» — «А как их кормят?» — «Здесь ли остаются на зиму?» — «Здесь им, зверям, свободнее, чем в клетках..» и т.д. и т.д. — во-

просы и суждения естественные и уместные, но не имеющие никакого отношения к научному ознакомлению с животным.)

Говоря иначе, больше, чем при клеточном режиме, демонстрация животных по манере Гагенбека провоцирует на обывательское и кунсткамерное отношение, к показу и на обывательские реплики.

А принимая во внимание, что основное преимущество системы Гагенбека — имитация природной обстановки — применима только к единичным случаям (инсценировка «гор» для горных обитателей, прибрежных «скал» для сивучей, «утесов» — для Гамадриасов (обезьян), «Ущелий — для сообществ крупных хищных — львов и тигров, „Горной тундры“ для Оленей Северных»..) — система эта не решает экспозиции животных Зоопарков в целом, именно поскольку для громаднейшего большинства животных — сходную инсценировку не придумать.

Каким образом показывать животных Зоопарка в целом не решается «системой Гагенбека», как бы ни казалась она ценной и оправданной для ряда случаев в глазах широкой публики.

III. Нам остается рассмотреть последний, третий способ демонстрации животных Зоопарков, именно прием — **художественно- декоративный**.

Всего лучше этот тип показа в свое время был представлен в **Мюнхене** и частью в **Нюрнберге** — двух городах, само название которых вызывают в нас глубоко тягостные чувства.

Сущность этого «декоративного» показа заключается не столько в имитации природной обстановки, сколько в оттенении животного постройками, созвучными по стилю или оформлению с характерными свойствами, с наружностью их обитателей, или показа их в художественном, эстетичном обрамлении.

Примером первого подхода могут послужить **Бизоны, Зебу**, или страусы- **Нанду** размещенные по тенистым, затерявшимся в лесу лужайкам огороженным простыми бревнами (гораздо более уместными в лесу, чем металлические ограждения!) и возведенными на них бесхитростными павильонами или навесами, напоминающими очертанием и формой, или материалов внешний облик, контуры самих животных: дрань, солом, вещно и субстанциально или оформлением перекликающимися с копытами шерсти или перьями струями животных.

Образцом второго, собственно художественного приема могут послужить примеры демонстрирования **Львов** на фоне цирковой арены в стиле Коллизея Рима; кабанов возле лесной избушки, или гривистого африканского барана возле сложенной из камня хижинки...

И там, и здесь — сознательная гармоничность облика животного и обстановки больше в сторону художественности, эстетизма, чем природной и естественной документальности.

Оценка этого «декоративного» подхода в демонстрации живых животных вытекает без труда при свете методических принципов, или установок, о которых говорилось выше.

Положительные: Кроме элемента подлинной художественности, эстетизма, привнесенного в показ и обязательного при обслуживании широких масс, глубоко позитивным представляется расположение отдельных групп животных, порознь, в форме отдельных замкнутых «лесных оазисов», взаимно отделенных кучами деревьев и свободных от зверей участков.

Нет того дешевого нагромождения отдельных панорам, или безграмотного сочетания в одной картине зон «альпийской» и «полярной», африканского «ущелья» и прибрежных скал или утесов Калифорнии, нет помещения Пингвинов и Бакланов подле Белых Медведей и выпуска на то же пастбище аборигенов **трех** различных частей света: Африки, Америки и Азии: верблюдов, лам и зебр, антилоп, оленей и быков.

Каждая группа, каждый из «лесных оазисов» воспринимается в отдельности, как нечто целое в себе и взоры зрителей не разбегаются по грандиозной свиду «панораме», но сколоченной искусственно из совершенно разных и взаимно чуждых элементов. Этим самым облегчается одно из основных условий рационального осмотра, о которых говорилось выше: именно «борьба с периферийным полем», отвлечением внимания зрителей от «узловых» объектов рассмотрения на «смежные», лишь затемняющие первые.

Внимание зрителя невольно «фокусируется» на немногих **однородных** обитателях отдельных обособленных лесных «оазисов», взаимно отделенных купами деревьев, как бы заменяющих «прокладки» или белые страницы, отделяющие в книге смежные таблицы.

Продиктованное чисто художественным моментом, это «камерно-интимное» расположение животных групп невольно оказалось отвечающим педагогическим принципам или установкам, в подтверждение единства эстетического и познавательного восприятия.

И все же положительный по существу этот «декоративный» и «художественный» способ демонстрации живых животных не лишен заведомых серьезных недостатков.

Эти **отрицательные** стороны рассматриваемого приема всего резче выступают там, где элемент «Искусства» начинает приглушать «Науку», Эстетизм — Знание.

Вернемся еще раз к уже осмысленной картине: группе **Львов** на фоне колоннады портика римского цирка.

Позволительно спросить: Что для чего? Львы ли для оживления «Цирка» или «Цирк» — для оживления львов?

И так ли обязательно, полезно, поучительно и педагогично, говоря о Льве, этом развенчанном «Царе Зверей», — увязывать его с эпохой римских цезарей, — одной из самых гнусных и преступнейших страниц истории культуры?

Снова, как и в предыдущих способах «Ландшафтного» или «Архитектурного» показа **«форма»** такового заглушает содержание, отводя внимание зрителя от существа тематики, так в данном случае от Зоологии и истории Культуры, или, правильнее говоря, **«анти- культуры»**.

Таковы **три** главных способа или подхода демонстрации живых животных в Зоопарках, именно:

- I. «**Этнографо-Архитектурный**»
- II. «**Эколого-Панорамный**» и
- III. «**Художественно-Ландшафтный**».

Таковы их главные достоинства и недостатки в свете четко сформулированных мною методических принципов или установок. Именно:

- I. «Борьбой с **кунскамерным субъективизмом**»
- II. «Борьбой с **периферийным полем**»

И заканчивая наш критический обзор и подходя к концу нашего Очерка различных способов показа в Зоопарках и тем самым к **позитивным**, нормативным выводам и предложениям, нам предстоит их сформулировать при свете и учете **третьего** принципа, о котором говорилось выше:

- III. «**Борьба тематики и образа**» — «**вещи**» и «**идеи**», Значимости «**зрительной**» и «**смысловой**».

И вот, при свете этих **трех** руководящих методических принципов или норм, нетрудно подойти к итогу нашего анализа **трех** разных типов экспозиции животных Зоопарков, подойти к определенным позитивным выводам.

Учась на промахах или ошибках Зоопарковской, как и музейной практики и памятуя мудрое простое изречение, что и «Ошибка может быть дорогой к Истине», — мы позаимствуем от каждого из вышеупомянутых трех способов или подходов демонстрации живых животных то, что в этих установках есть полезного и рационального, отбросив неоправданное и случайное.

- I. От направления «**Этнографо- архитектурного**» мы позаимствуем лишь основной принцип — показывать животных **по возможности** на фоне не барачных и сараев, но построек, гармонирующих с родиной

и обликом животного: Слона на фоне здания индийского, а не готического стиля, — «Кабанов» — на фоне «хижинки на сваях» (намек на то, что приручение его в Европе приурочивают к человеку Неолита и эпохе «свайных обиталищ».

Но и там, и здесь мы, разумеется воздержимся от увлечения «этнографизмом», памятуя, что вопрос идет о «Зоопарке», но не «Этнопарке.»

II. От Гагенбековских приемов «**Панорамного**» и «безрешетного» показа мы охотно позаимствуем этот последний основной принцип: элиминирование, устранение решеток и заборов, но лишь там, где это допустимо без чрезмерного отрыва, удаления животного от зрителя и не отказываясь совершенно от обычных клеточных показов: поступить обратно — значило бы заменить реальное, конкретное знакомство с тем или иным животным — созерцанием его далеких силуэтов, пусть характерных в движениях — нырянии, лазаниях, прыжках, но все же только силуэтов.

III. Наконец от третьего, «**декоративного**» подхода мы возьмем момент изящества, художественности показа, элемент «интимности», отказ от бутафорского нагромождения «панорам» и от кричайшей «этнографии». И, наконец, самое ценное, хотя и приводящее достоинство: показ животных групп, каждую порознь, отдельно, обособленными от соседней интервалами, полянками, лужайками и еще лучше островками леса, насаждениями лишенными зоологического населения.

Таковы **три** позитивных, и **три** негативных вывода из нашего обзора:

Негативные: Не размещать животных по баракам и сараям.

Не удалять от зрителя на сотни метров, и не смешивать явления Экологии и Зоогеографии.

Не забывать, что красота, значительность животных — выше самых лучших павильонов или насаждений.

Позитивные: Центрировать внимание зрителей не на постройки, а на их животных обитателей. (Борьба с «Этнографизмом»)

Помнить, что задача Зоопарков и Зоосадов — не «любование» эффектными по виду, но безграмотными «панорамами», а «близкое» знакомство с жизнью животных («борьбы с зоосадским телевидением») самих.

Демонстрируя животных в эстетической оправе, размещать их по возможности лишь небольшими замкнутыми группами, а не объединяя в некое подобие больших живых панно по типу Гамбурга и Эльберфельда.