
Об ударных методах музейной экспозиции

Доклад на I-ом музейном съезде. Проверено: 20 марта 1948 года. 1930?

Александр Федорович Котс

Одним из самых боевых понятий современности является понятие «Ударности»: как в фокусе, как в призме, отразились в нем размах и ритм нашей жизни, нашего строительства. «Ударность» — это устремление к высшим темпам творческой, активной жизни, концентрированность разума и воли на определенной, четко понятой задаче, выполнение ее в кратчайший срок и в наивысшей мере. Не случайно современная эпоха обратилась к этому сухому металлическому слову. Сочетая четкость мысли и практической организации, жизнь, как система действия, как **нормативная** система, выдвинула это слово, как руководящий лозунг и как боевой призыв.

И в этом смысле концентрированной четкой идеологической системы, именуемой Марксизмом, соответствует «ударность», как один из методов его практического претворения.

И в этом смысле представляется уместным предложить вниманию нашего Съезда нижеследующий доклад на тему: «Об Ударных Методах Музейной Экспозиции для Массовых Музеев».

Мы начнем с конца: «Для массовых музеев» и для «массового посетителя».. добавим — для «организованного». Не случайное скопление людей, не внешний их агломерат, но **коллектив**, объединенный по какому-либо признаку, будь-то образовательный, профессиональный или социальный признак.

И, поскольку современная вся наша жизнь ориентирована не на индивиды, а на коллективы, в такой мере в центре нашего внимания, нас, как политпросветчиков и музеологов, предметом наших возрастающих **очередных** забот является не одинокий посетитель нашего Музея, но **организованная масса**.

Оставляя до последующего обоснование этого ответственного положения, обратимся к основному содержанию доклада.

Мы будем говорить о «методах», о формах выявления вещного содержания какого ни на есть музея, независимо от его типа, или содержания. Говоря иначе: тема моего доклада одинаково касается музеев краеведческих, естественно-научных, исторических, педагогических, художественных и политехнических. При всем разнообразии задач и содержания они, эти музеи, все объединяются единством **Метода**.

Музей есть форма, мысль, проецированная во вне, на вещи, на предметы чувственного познания и, каковы бы ни были эти предметы: чучела, картины, статуи, скелеты, спиртовые банки, образцы одежды, утвари и быта, но перенесенные под своды, заключенные в стенах музея, в его выставочных залах, все эти предметы внутренне и внешне, и пространственно и мысленно, объединяются единым обобщающим началом и принципом творческого претворения.

Мы называем его методом показа, или **экспозицией**.

Музей — есть форма, мысль, скристаллизованная в ней. И более, чем где-либо удачность формы предreshает ценность содержания.

Не то, **что** предъясняется вниманию зрителя, а то, **как?** и с какими **целями?** — вот, что определяет всего прежде тип Музея и формально-внешнее его достоинство и совершенство.

Эта связь между предметным, вещным содержанием и методом показа данного Музея и взаимная их обусловленность особенно наглядно выступают там, где речь заходит об «Ударном Методе».

Под этим термином мы разумеем **Метод концентрированной экспозиции, направленной на овладение предметом наименее подготовленными зрителями и при том в кратчайший срок и с наивысшей эффективностью**.

Понятно, почему.

«Ударность метода» необходимо требует предельно четкой целевой «ударной» установки. Как нельзя ударить четко по песку, так невозможно применить «ударный» метод в тех музеях, содержание которых идеологически расплывчато, диффузно и аморфно.

Вспомним прежние Кунст-камеры или кунсткамерного типа честные собрания бывших любителей и меценатов: никакими методами не внесешь порядка или плана в их сумбурные собрания, не вдохнешь идеи в их фетишные конгломераты.

Столь же трудно провести «ударность» метода в музеях современного нам типа, но страдающих недугом, именуемым «Гигантизмом».

Мы имеем здесь ввиду музеи-«Левиафаны». Как нельзя ударить эффективно по Уральскому хребту, также нельзя «ударно» провести осмотр Венского или Британского Музея: самое обилие предметов, километры полок и витрин препятствуют такому начинанию.

Но допустим, что и эти затруднения отсутствуют, что и объем Музея не чрезмерный, что и содержание его актуально, целевая установка — четкая. И там не менее, эти достоинства нередко разбиваются о неумелость методического претворения.

В известном смысле Метод, — это инструмент, и как талантливейший композитор, не владеющий вполне клавиатурой, не сумеет передать, доверить струнам, а тем самым посторонним людям, музыкальные свои идеи, так и величайшие ученые, новаторы в науке, оступались часто в роли музеологов.

Из множества примеров приведу только один.

Имелся некогда в Германии, в Тюрингии, именно в Иене, интересный по заданиям и по происхождению Музей: я разумею «Филетический Музей», основанный по мысли Эрнста **Геккеля**, устроенный его преемником по Университету, выдающимся ортодоксальным дарвинистом (но — увы! реакционнейшим профессором) Людвигом **Плате**.

Создан был Музей на средства, собранные международной подпиской и считался он когда-то гордостью и славой города. Задание Музея — ознакомить посетителей с учением Дарвина об эволюции живой природы.

Таким образом, казалось, на лицо все предпосылки для удачного решения задачи.

Четкая идея, руководство выдающимся ученым, полная поддержка обществом. А в результате? Образец того, **как не должно** устраивать музеи названного типа. А причина неудачи? Только та, что видные ученые и популяризаторы, **Геккель** и **Плате**, оказались бесконечно слабыми как музеологи, вернее, обнаружили полнейшее отсутствие элементарных знаний в области музейных методов.

Из сказанного явствует, что существует некая особая музейная методика, незнание которой мстит жестоко даже выдающимся ученым и крупнейшим учреждениям.

И в самом деле. Если величайшие организаторы науки стиля **Геккеля** и мастера научной популяризации, как Людвиг **Плате**, не смогли использовать свои познания при организации Музея, если их ресурсов оказалось недостаточно, — то что сказать о рядовом ученом и организаторе, впервые призванном к музейному строительству? Не ясно ли, что каждый новоявленный такой музейщик, будь он инженер, искусствовед, зоолог, педагог, историк, или врач, — обязан всего прежде охватить, учесть своеобразие музейных методов, как средства просвещения широких масс.

В чем же важнейшие и специфические особенности музейных методов? В чем их отличие от прочих методов работы в области культуры, — от театра, лекции, кино и книги? Так ли уже непохожи методы музейщиков от методики последних двух, от лекции и книги? Если — нет, то не удастся ли использовать более давний опыт их для уяснения причины трудности методики музейщиков а, быть может, и улучшить методы музейной экспозиции?

Общеизвестно давнее сравнение Музея с Книгой, — книгой, проецированной на предметы, вещные объекты чувственного познания.

Само сравнение — банальное, забытое, заезженное. Но попробуем обратное сравнение. Прделаем элементарный мыслимый эксперимент!

Возьмем любой музей и проецируем его коллекции, точнее, экспонаты, на страницы книги. Даже более того. Возьмем одну какую-либо залу и попробуем все относящиеся к ней экспонаты мысленно распределить по главам и страницам книги, и при том без всяких пропусков, не изменяя плана и порядка их музейного фактического размещения. Короче: опишите кратко, но идейно-связанно все-все без исключения предметы, выставленные в данной зале в той последовательности, которую они имеют в данной экспозиции. Полученный таким манером текст дайте прочесть неискушенному, но любознательному человеку.

Можно с полной уверенностью предсказать, что для громаднейшего большинства музеев получилось бы нечто весьма неудобоваримое: полученное описание случайностью, бессвязностью содержания способно будет отпугнуть любого вдумчивого человека.

В чем же причина этой неудачи? Почему мало заметные в стенах Музея экспозиционные дефекты вырастают на бумаге, при замене зрителя — читателем? Одно из двух: либо сравнение музея с Книгой неуместно, либо практика музеев упустила методически- ценнейший опыт книги.

Выяснению этой дилеммы посвящается значительная часть последующего изложения.

«Книга и Музей»! Едва срываются два эти слова и готово возражение. Нам скажут: Два различных инструмента приобщения к культуре. Смешивать музеи с книгой не приходится. Не все, доступное Музею применимо в книге и наоборот.

Да, разумеется: музей — музеем, книга — книгой! Но как часто именно со стороны неопытных музейцев допускаются именно здесь грубейшие и механические их смешения...

Последнее особенно обычно при устройстве новых, «тематических» музеев типа все того же «Филетического» Иенского музея.

Устроители таких музеев рассуждают в высшей степени упрощенно. Потребовалось показать в музее тот или иной раздел Теории Эволюции — Изменчивость, Наследственность, Происхождение Человека... Разрешение простое! Выбираем тот или иной учебник и заменим: иллюстрации, рисунки — экспонатами, а текст — этикетажем. И «музей» — готов!

Но так ли это есть на самом деле?

Поступая так и заменяя механически рисунки, иллюстрации — вещно-объемными экспонатами, мы получаем «хаос» и при том двойной: хаос в выставочных залах, хаос в мыслях массового зрителя. Понятны и причины этого двойного хаоса, причины внешние и внутренние.

Здесь на первом месте следует отметить специфические психологические свойства рядового зрителя, его «любовь к деталям» и к «сенсации». И во-вторых — несоответствие между вещной заметностью объекта и его идейной ценностью.

Берем пример. Допустим перед нами 81-я страница книги **Плате** «Эволюционное Учение», выпущенное в свое время ГИЗОм, в частности глава, трактующая о «Рудиментарных органах». Один из трех рисунков названной страницы представляет нам скелет Гренландского Кита с его зачаточными косточками таза и отчасти задних ног. Затасканный, но поучительный рисунок превосходно выполняет свою роль: показ зачаточного органа.

Теперь вообразите сходный же объект не на рисунке, но в натуре.

Предположим, что Вам повезло, вернее говоря, не повезло, достать скелет огромного кита и Вы поставили его в Музей.

Я опасуюсь, я уверен даже, что произойдет трагедия: захватывая грандиозными размерами, **кит** уготовит Вам и вашей аудитории судьбу библейского пророка Ионы. Кит захватит, поглотит ее психически и тщетны будут Ваши уговоры и мольбы перевести внимание зрителей на смежные объекты.

Более того. Воздавши должное любви к сенсации, Ваш слушатель поддастся и второй из своих слабостей: любви к деталям, и забросит Вас вопросами: А сколько весит кит? А можно его есть? А долго ли киты живут? А где поймали этого кита? И кто поймал? И как? И при каких условиях? Как привезли в Москву? И сколько заплатили? и т.д. и т.д. — вопросы, глубоко естественные и понятные, но не имеющие никакого

отношения ни к Вашей теме, ни к заданиям Музея Дарвинизма, ни к научному мировоззрению, т.е. типичные «культурнические» вопросы, никогда не возникающие при рассматривании рисунка.

И, конечно, лишь незнанием элементарнейшей музейной практики и горькая нужда доселе побуждает крупные музеи помещать во входных залах остовы таких гигантов, подавляющих и заглушающих все остальное содержание зал для рядового массового зрителя.

Но вытекает ли отсюда, что китам нет места вообще в музеях? Нет, конечно! И в музеях, выявляющих природу Севера и его промыслы спокойно помещайте Вашего кита, но не пытайтесь у его подножья беседовать об эволюции, о Дарвинизме, о рудиментарных органах.. Психологически кит поглотит и Вас, и дарвинизм...

Вытекает ли отсюда, что в музеях непромышленных нет места для китов? Конечно, нет! Но для чего же брать **грнландского** кита и его крупных родичей? Самое ценное, что есть в этом объекте, можно показать и на любом, более мелком представителе китообразных, без опасности отвлечь внимание зрителей на несущественные признаки.

На крайний случай, — если уже нельзя иначе — поместите в экспозицию один лишь **череп** Вашего «Левиафана», но не помещайте целого скелета, если Вас не привлекает роль библейского пророка!

Сказанное о ките относится и вообще к «китам», китам в кавычках, как сигнал и предостережение против объектов, внешний, зазывательный, сенсационный вид которых подавляет внутреннее содержание, не соответствует таковому.

В целях иллюстрации — один пример!

Совсем недавно получаю я письмо от одного провинциального товарища с вопросом: «Не интересуемся ли мы фотографическими снимками с различных видоизменений у животных?» Есть — так продолжает автор этого письма — «есть в их музее чучела уродливых баранов, два ягненка при одной лишь голове, баран без головы..»

Я поспешил ответить этому товарищу, что ни в самих уродах, ни в их фотографиях Музей наш не нуждается: имеются у нас не меньшие уроды, безголовые телята и безмозглые бараны, но мы прячем их от публики, стараемся им ходу не давать, из опасения, что в противном случае они испортят нам музейную работу, породят недоброй памяти «кунсткамеры» и отведут внимание масс от боевых, ударных и очередных вопросов Дарвинизма и культурного строительства.

Из сказанного явствует, что столь бесспорное, казалось, преимущество музеев, именно **наглядность** содержания, может оказаться иногда во вред: там, где сенсационность формы диспропорциональна внутреннему содержанию. Именно в этом «пародировании» диковинными редкостями без идейного их оправдания и заключалась, как известно, характерная особенность былых кунсткамер. Эту же слабость страдают и поныне величайшие музеи Запада.

Первейшая обязанность «ударной» экспозиции в Музее — избегать такие грубые, заведомые промахи.

Практический итог: Будем учитывать соотношение между идейным, внутренним, теоретическим значением и внешней показательностью данного объекта. В этом — первое элементарнейшее правило музейной экспозиции.

В такой же мере, как несоразмерная величина объекта и его чрезмерная демонстративность, может оказаться вредным и обратное явление: слишком **малая** демонстративность, вытекающая из миниатюрности объекта. «Пигмеизм» столь же нежелателен, как «Гигантизм» и обычно столь же часто игнорируется в музейной практике.

Действительно, как часто можно видеть, что вниманию массового посетителя музея предлагают экспонаты, рассмотреть которые возможно только с помощью бинокля. В том же «Филетическом музее», нами избранном «Козлом» музейного искупления, можно было видеть препараты раковин величиною в пару миллиметров, требующих лупы. Я не говорю уже о множестве жучков и бабочек, заметных только при рассматривании их в упор. — «Но что же делать, раз величина объектов такова!?» Не опускать же их из-за миниатюрности! Конечно, нет! Но сохраните их для «камерного» изучения, для одиночного и подготовлен-

ного, любящего взора... В крайнем случае и там, где это представляется возможным, малую заметность одиночного объекта мы пытаемся спарировать посредством массовой их экспозиции... Но выключайте, по возможности, миниатюрные объекты из ударных тем для массового зрителя!

Практический итог: Под сводами Музея тематического типа и для массового зрителя не будем пользоваться ни «китами», ни «жучками»!

Здесь легко предвидеть возражение. Нам скажут: Существует же простой общеизвестный способ выхода из затруднения — «мал объект — представим увеличенный его рисунок»!

И действительно, заведомо неприменимый для художественного Музея этот способ замещения оригинальных экспонатов их изображением весьма обычен в практике естественно-научных экспозиций. И, однако, это прибегание к таблицам или копиям рисунков для музейных целей представляется глубоко спорным. Хорошо известно, что так именно и поступают многие музеи, испещряя стены и витрины помощью рисунков, схем и диаграмм, заимствованных из книг-учебников и руководств.

Нельзя не согласиться, что подобный метод устройства «Музея» отличается большою простотой: в короткий срок и по любой научной отрасли Вы можете создать «Музей»! Потребуется только: книжка-руководство с иллюстрациями, ножницы, стенная площадь, пачка Ватманской бумаги и коробка кнопок... И «Музей» — готов.

Но так ли это? Не походит ли такой «Музей» на выставку таблиц для классного преподавания, для обязательной «Учебы»? На былые доброй и недоброй памяти «Учебно-вспомогательные Кабинеты» и на аудитории естественно-научных или медицинских Институты, сплошь увешанные сотнями таблиц, внушительных по виду, импонирующих массе, но — увы! — довольно бесполезных даже для студентов.

Нужные, необходимые на своем месте схемы и рисунки, претворенные в таблицы и развешанные по стенам аудитории, являются, — как я уверен, опираясь на свой долгий университетский опыт, — устаревшим методом показа даже для студентов и для классного преподавания... Насколько неуместнее они в музеях и при том в тройном отношении:

I. **психологически**, — давя неспециально образованного зрителя своим сухим и скучным, назидательным, «учебным» видом.

II. **методически**, — полнейшей недоступностью для усвоения массовыми зрителями.

III. **эстетически**, — отсутствием эмоционального момента, столь необходимого для усвоения чуждого предмета массовым музейным посетителем.

Из сказанного, разумеется, не следует, что надо вообще отказываться от таблиц, рисунков, схем и диаграмм. Но ценные на своем месте, на страницах руководств, учебников, отчетов и отчетных выставок, рисунки, схемы, диаграммы все же не относятся к «музейным экспонатам». Под понятием «Музея» мы привыкли разуметь идейно-связанное собрание предметов, представляющих каждый в отдельности известную научную, художественную, или, по меньшей мере, «показательную» ценность, содержа момент новаторства музейной, экспозиционной техники.

Именно в этом смысле «книжная картинка» — не музейный экспонат. Такие копии рисунков или книжные картинки могут быть полезны в классе, или аудитории, как грустный суррогат других приемов обучения, но воздержитесь там, где можно, от развешивания их в музеях. Самый незатейливый, но самобытный и основанный на личном опыте показ ценнее для музейной практики, чем помещение хороших «книжных иллюстраций». Первое таит исследовательский элемент в музейной, экспозиционной технике, второе — ее полное забвение.

Практический итог: При планировке массово-музейной экспозиции не будем забывать различия между «Музеем» и «Учебным, школьным Кабинетом» или «Выставкой Учебно-вспомогательных пособий»

Говоря о неадекватности схем и диаграмм в стенах музея массового типа, мы, помимо прочего, отметили их недостаточную эстетичность.

И уже слышатся протесты: «Там, где речь идет о приобщении широких масс к полезным знаниям, там можно пренебречь суждением Чеховского прокурора, будто Истина должна быть обязательно красива!»

Положитесь на здоровое живое чувство правды, свойственное массам! Нужное им знание усвоится и без особой эстетической оправы!»

Но легко воображимое, такое возражение нетрудно отвести.

Под «эстетичностью» музейных экспонатов должно разуметь такое внешнее их оформление, при котором познавательная сущность вещи оттеняется эмоциональным восприятием. Понятно, почему.

Рассудочно воспринимаются (и то — лишь с оговоркой!) лишь математические истины. Но не в пример наукам «беспространственным», «вневременным», науки исторические и биологические, и музеи, претворяющие их, не преломленные сквозь чувство, не усвоятся и разумом.

Только не знающие жизни доктринеры и педанты могут тешиться надеждой приобщить людей к познаниям при помощи одних рассудочных аргументаций. Продиктованные миром чувств, не менее, чем разумом, воззрения большинства людей не поддаются так легко и просто доводам рассудка, ибо действительно воспринимается лишь преломившееся через чувство.

А теперь взгляните, как жестоко и как будто преднамеренно грешат именно в этом отношении даже столичные музеи, выставляя для показа массовому зрителю то чучела животных, словно вынутых из «Ноева Ковчега», то скелеты, словно вырытые из могилы, то сушеных рыб, напоминающих запасы «воблы», то бесчисленные банки с мутной влагой и со смутным содержанием.

«За неимением лучшего!» — так скажут нам. Но так ли это? И уместная в житейской практике эта замена «рыбы» — «раком» может оказаться губительной в музейной практике, отваживая посетителей Музея и по миновении «безрыбья».

Так хотелось бы не повторять ошибок старых и недоброй памяти академических авгуров, убежденных, что даваемое ими знание настолько самоценно, что усвоится во всякой форме и при всякой «сервировке»..

Станем на реальную фактическую почву. Перед нами группа экскурсантов, утомленных после посещения других музеев, или после трудового дня. Большая часть их, а, быть может, все они в Музее Вашем в первый и последний раз...

Так облегчите же им новое и непривычное дотоле дело приобщения к познанию природы или человеческого творчества, подав его в художественных образах...

Ведь и картины **Репина** Вы не дадите на подрамниках, но окружаете их позолотой. То же и в естественно-научной экспозиции. Скелет зверька Вы оттените темным и глубоким (но не черным!) фоном, яркую окраску птицы — ярким дополнительным.. Но уберите Ваши «рыбные гербарии», примите Ваши спиртовые банки с их «зоологическими маринадами», не конкурируйте с аптекарскими складами, продмагами и кооперативами!

Изложенное до сих пор касалось только общего сравнения Музея с книгой. Переходим к более глубокому сравнению обоих.

Как ни хорошо известны требования к хорошей книге, или лекции, попробуем прикинуть их к методике музейной экспозиции.

Первейшее условие: Подобно хорошо продуманной, структурно совершенной книге или лекции Музей есть, или должен представлять собою «**организм**», части которого, согласно хорошо известному определению, относятся друг к другу и как средства и как цель.

Иначе говоря, как невозможно удалить по произволу ту или иную часть нашего тела, вырвать главы и страницы книги, — так же невозможно механически урезывать музейный организм. Если все же эта операция возможна, то уместно усомниться в ценности такого устранившегося Отдела. Безболезненность подобной операции свидетельствовала бы лишь о том, что имели дело с инородным телом, или с непомерным разрастанием какой-то части и ее гипертрофией.. Удаление такого органа («подобия» шестого пальца!) — лишь на пользу целого. Такие экспозиционные «саркомы» хорошо известны каждому музейцу, как и трудности, стоящие обычно на пути их удаления. Как бы то ни было, вопрос о должном, гармоническом соподчинении и подчинении частей музея и его отделов, зал и стен — есть первое, элементарнейшее требование удачной экспозиции.

Иначе говоря: структура данного Музея, его остов, расчленение, идейная архитектоника должны быть хорошо понятны посетителю, хотя бы в самых общих линиях. Как приступающий к прочтению книги всего прежде обратится к оглавлению, и как усвоить книгу невозможно, не усвоив внутренней ее структуры, — так и не усвоивший структуры, не охватит и предмета, ею выявляемого.

Небольшой пример. В заведуемом мною **Дарвиновском Музее**, посвященном иллюстрации основы эволюционного учения и служащем той лабораторией, на опыте которой в продолжении десятков лет формировались проводимые в моем докладе мысли, — вся экспонатура распадается на основные **два** отряда: «**доказательства**» и «**объяснения**» эволюции живых существ. — Но не смотря на простоту такого разделения, встречаются биологи-преподаватели, повторно побывавшие в Музее, но не разбирающиеся в этом плане. Можно быть уверенным, что эти лица, путая проблемы «факторов» и «фактов» эволюции, не понимают азбуки, основы эволюционного учения, и что итогом этого элементарного смещения является (как доказали долголетние и планомерные проверки проводившиеся автором в самом музее) — полнейший хаос в представлениях самих учащихся по основным вопросам Дарвинизма.

И, однако, если случаи такого рода наблюдаются в стенах музея, план, тематика и методы которого слагались, как единое и целое, — то что сказать о множестве других музеев, более громоздких, сложных по своей структуре и дисгармоничных по возникновению.

Можно уверенно сказать, что многие, впервые попадающие в них и проходящие из зала в зал, подобно героине «**Синей Бороды**», все время пребывают в ожидании «сюрпризов», до конца не зная, сколько зал еще осталось впереди и каково их содержание? Как если бы Вам дали книгу, скрыв не только оглавление, но и объем ее, предоставляя самому читателю догадываться о ее размерах, быть готовым и на десять, и на сотню, и на тысячу страниц!

Практическое правило: необходимо ясное, простое расчленение Музея на слагающие его Отделы и пространственное четкое их выявление.

Там, где возможно, основные, главные отделы «томы книги» — лучше разнести по разным этажам; — в пределах каждого из них — отдельные «подглавы» — по различным залам, стенам и простенкам. Идеологическая подчиненность и соподчиненность «глав» Музея выражается топографически различными объемами и площадями, занимаемыми экспонатами.

Но даже там, где теснота и скромность помещения препятствует такому вынесению отдельных глав по разным этажам и залам, существует много типов «экспозиционных вех» для маркировки и отграничения идейно-разных комплексов предметов, но при непеременившем условии, чтобы различные отделы не сливались, совершенно также, как и при наборе книги с той же целью применяются различные приемы: разный шрифт, заставки, красные строки, абзацы, звездочки, черты и проч.

Но возвратимся к книге, этой нашей «Нити Ариадны» при анализе методики экспонатуры в массовом музее.

Каково второе требование к книге, кроме ясности руководящей мысли и структурной четкости типажа?

Мы ответим: План, порядок, внутренняя связанность, логичность изложения, при которой содержание отдельных глав, страниц, абзацев, фраз взаимно обусловлены.

Бывают, правда, книги, вообще печатные издания, которые равно успешно можно перелистывать с начала, и с конца: собрания афоризмов, или атласы таблиц и фотографий с кратким поясняющим их текстом.

Содержание отдельных мыслей, или иллюстраций может быть весьма значительным, но план-порядок размещения их в «Сборнике», или альбоме — совершенно безразличны.

И, однако, извинительный, оправданный в Альбоме или Альманахе сходный же «афористический» характер размещения нетерпим в музейной экспозиции.

Вот — перед Вами зала, или часть ее, стена, сплошь сверху донизу уставленная экспонатами. Но как рассматривать ее? В каком порядке? По какому направлению двигаться ногами и скользить глазами: слева ли направо, или же наоборот? **Преимственность и связь отдельных экспонатов или комплексов — в этом второе и элементарнейшее требование музейной экспозиции.**

Является вопрос: Как обеспечить наиболее желательный и эффективный путь, или порядок изучения последней?

Хорошо известно, что в больших зоологических садах путь-направление обхода Сада отмечается особо — вымощенной «магистралью», следуя которой посетитель не рискует упустить достойное внимания.

Допустим, сходную «дорожку» удалось бы провести и в помещении Музея. Предположим, далее, что, следуя моторному психологическому навыку, музейный зритель будет двигаться в обычном направлении, т.е. слева-направо... Тем уместнее спросить: Каким путем оформить, закрепить порядок-план осмотра экспонатов, расположенных «по вертикали»?

Обитателей Зоосадов, живых зверей, за правило, не принято располагать подобным образом, и, как ни ограничена бывает иногда их территория, мы не рискуем увидеть верблюда, помещенного **над** бегемотом и слоном!

Картины, графика, скульптуры, чучела, образчики одежды, утвари нередко помещают друг над другом, часто в несколько рядов. Как обеспечить здесь желательный порядок восприятия, а этим самым эффективность усвоения Музея?

Мы подходим к самому предательскому пункту нашего сравнения.

Как обеспечить должный план, маршрут обхода и порядок изучения Музея посетителем? Нельзя **читателем** заставить проштудировать без пропусков врученную им книгу. Также невозможно вынудить музейных **одиночных** зрителей вести осмотр по определенному маршруту. Можно дать практические указания в Путеводителе, в плакатах, надписях, в этикетаже.. Но **настаивать** на выполнении этих директив — не в нашей власти.

Даже более того. Чем разработаннее, чем детальнее этикетаж — тем меньше шансов на его прочтение массовыми одиночками.

Из множества примеров, подтверждающих мой пессимизм, приведу один.

Крупнейший из музеев Западной Европы, именно **Британский**, может почитаться образцовым по научно-му этикетажу. Дважды и подолгу жил я в Лондоне (1905, 1913), ради этого Музея. Ранним утром, чуть не первым я входил в него, едва ли не последним покидал его по окончании работ. Но в продолжении долгих месяцев я смог бы указать лишь двух людей, которые систематически и планомерно прорабатывали зал за залом, изучая их этикетаж. Помимо этой пары лиц (меня с женой..) Вы за все время никого бы не увидели за сходным изучением выставочных зал. Ученые-зоологи работали по специальным кабинетам, публика, как и во всех музеях, циркулировала в залах, не считаясь ни с какими планами, руководясь лишь внешней занимательностью экспонатов. Общая картина одиночных посетителей музеев была всюду одинакова: — в Париже, Лондоне, Берлине, Амстердаме, Брюсселе, или Антверпене: бредут и тыркаются люди по различным залам. Постоят, посмотрят, почитают надпись, перейдут к соседним экспонатам — кто куда, кто — вправо, а кто — влево, обводя глазами стены, кто от пола, кто от потолка, сознательно, или случайно пропуская многие десятки надписей и сотни экспонатов.

Называя вещи собственными именами, следует со всей определенностью сказать: громаднейшее большинство обычных одиночных посетителей музеев за границей и у нас, за правило, **не** пользуется надписями, цель которых указание **порядка** изучения экспонатуры и фактически передвижение в музейных залах происходит самотеком. Лишь желающие быть обманутыми могут говорить, что «плановость» осмотров можно обеспечить помощью «этикетажа». «Направляющие» надписи не регулируют движения зрителей по залам, не определяют «экспозиционного фарватера». Но этим самым понижается значение тематических музеев, как сомнительна полезность книги, перелистываемой из разных мест.

Но еще менее реален, эффективен «Объясняющий этикетаж» и по причинам, еще более понятным.

В самом деле. Возвратимся к нашему сравнению Музея с книгой.

Выбирая книгу, покупатель, рядовой и массовый ее читатель, руководится не только содержанием, но и объемом, формой, стилем изложения. Смотри по уровню образования, знакомству с излагаемым предметом, временем, досугом, силами и средствами, задачами и интересами каждое данное лицо конкретно производит выбор. Книги, сходные по содержанию, ориентируясь на разные читательские кадры, пишутся по

разному. И одинаковый сюжет по Зоологии трактуется по разному у **Дарвина**, у **Брэма** и у **Кипплинга**. Но не было еще писателя, — не исключая автора известных «Джунглей», — которому бы удалось облечь серьезную идею в форму, одинаково приемлемую для детей и академиков, ученых и безграмотных.

Но ведь как раз такую именно задачу вынуждены разрешить музеи.

Люди, самые несходные по возрасту, по знаниям, по темпераменту, по навыкам к культурной, умственной работе, циркулируют в музейных залах, и для всех одна и та же «книга»: те же экспонаты, тот же одинаковый для всех «этикетаж»!

Не удивительно, что только небольшая часть музейных одиночек (из числа «любителей» и «знатоков») проходит «планово» музей, а большинство блуждает по нему то вдоль, то поперек и совершенно не оправдывает труд, затраченный на составление «этикетажа» с романтической (на деле: платонической!) надеждой на его прочтение «потребителем».

Является вопрос: А где же массовый и рядовой музейный зритель-одиночка, для потребностей которого приспособляются музеи, для которого вводилась эта сложная система надписей, этикетажа разных видов, пишутся «Путеводители» с надеждами на их прочтение? Куда девался этот «образцовый» зритель-одиночка? Да, куда девался он?

Рискуя заслужить упрек в дешевом парадоксе, я скажу: Он никогда фактически и не существовал! Этот держащийся определенного маршрута и читающий **все** надписи и этикетки и усваивающий их рядовой музейный зритель существует лишь.. в воображении музейной канцелярии.

Невольно вспоминается, как в пору ранних детских лет был ненавидим мною образ некоего идеального создания, того примерного «пай-мальчика», поступки, поведение которого мне неустанно ставились в образец. Менялись няньки, бонны, гувернантки — а «примерный», «книжный» мальчик оставался неизменным деспотом, источником непрекращающихся назиданий... Своим детским сердцем я тогда же чувствовал всю фальшь, всю книжность этого надуманного образа.

Но вот прошло без малого полвека и забытый, ненавистный образ идеального «пай-мальчика» мне снова чудится порою в отвлеченном облике суммарного, «примерного», воображаемого зрителя Музея.

Аналогия — далеко не случайная. Как у неопытного педагога штампы заменяют недостаток жизненного опыта, так и для малоопытных музейцев штампы, схемы заменяют жизнь и живого зрителя.

От книжного «пай-мальчика» давно уже отказались в педагогике. Пора, так думается, отказаться и от идеальных, но воображаемых музейных зрителей!

Но где же и когда образовался этот неожиданный разрыв между музейным зрителем и нынешним музеем? Эта неувязка между требованием Музея к зрителю и зрителя к Музею? Ведь была же некогда пора их внутренней гармонии и связи?

Да, была в музеях старого «кунсткамерного типа», частью и поныне, но в музеях старого «культурнического» уклона, лозунг и девиз которых «Всякое познание — на пользу всякому!». В каком порядке и в каком объеме освоюется Музей их зрителем — ни мало не заботит устроителей **таких** музеев. Существуют надписи на экспонатах. Хочешь — можешь их использовать: читай! Не хочешь — твое дело. Никакого плана и порядка рассмотрения не предлагается по той причине, что порядок размещения объектов несуществен для таких музеев.

Предположим, Вы знакомитесь с коллекцией животных. Начинать ли Вам осмотр с птиц, или зверей — довольно безразлично. А в пределах птиц — начнете ли Вы с Хищных, или Зерноядных — тоже безразлично. Ни к каким определенным выводам осмотр не приводит, никаких глубоких убеждений не касается. Это — Музеи «Ассертивного» порядка, мало требующие от зрителей, но и дающие немного. И вот, пока музеи пребывали в положении «культурнических» учреждений, их организаторы и посетители объединялись в общем взгляде на элементарную их цель: как место поучительного развлечения. И полезный «коэффициент» таких музеев исчислялся цифрой посещений.

Об учете актуальной пользы, эффективности последних не было и речи. Молчаливо полагалось, что любой из посетителей Музея получает в меру пребывания в его стенах и по принципу: «Больше кушал — больше сыт, меньше кушал — меньше сыт!».

Но это идиллическое отношение строителей и посетителей музеев радикально с превращением музеев «асертивных» в «нормативные», служащие для проведения определенной, четко обрисованной задачи: приобщить музейных зрителей к идейно-целостному восприятию определенной истины для действенного усвоения.

Там — «повествующие», «асертивные» музеи, говорящие о том, что **есть**, здесь — «нормативные» музеи, говорящие о том, что **должно!**

Этот переход музеев асертивных в нормативные — лишь кое-где частично проводящийся на западе, стремительно и бурно наблюдается у нас.

Гигантские по замыслу и выполнению проблемы Соцстроительства поставили перед музеями ряд новых боевых, ударных тем. Решительно и властно требуют они решительного, коренного изменения всех методов и содержания работы. Из хранилища «почтенных», или «любопытных» сведений для всех и каждого они становятся глашатаями лишь определенных целевых идей, порою чуждых, или даже спорных и мало-приемлемых для многих лиц.

Итак, меняются музеи. Но в такой ли мере изменяются их зрители?

Ответим коротко: в размере, явно недостаточном.

И в самом деле. Рядовой музейный зритель-одиночка и доселе обращается в музей, движимый всего прежде чувством любопытства и желанием культурно и приятно провести досуг. Почтенное и поощряемое чувство! И, однако же, это совсем не то же, что готовность проработать сложные вопросы жизни и мировоззрения!

Что же удивительного, если рядовой музейный зритель, увидав десятки, сотни метров объяснительного текста, мало склонен пользоваться ими и порой отшатывается от них... Как если бы зовущему «такси» мы подали аэроплан..

Короче: рядовой музейный зритель-одиночка ныне, как и полстолетия тому назад, — искатель поучительных, полезных знаний, а не ломки своего мировоззрения, своих житейских навыков.

Винить его за это не приходится: Виною этого — былые, прежние музеи примитивного, «кунсткамерного» типа, недостаточность серьезного научного образования среди широких масс...

Вот почему с реформой существующих музеев выдвигается вопрос о «реформировании» музейных зрителей. И все мы знаем, каким образом реформа эта всего проще производится: заменой или дополнением печатных надписей — живою речью лектора-экскурсовода, замещением одиночных и случайных зрителей — организованной их группой.

Это групповое устное обслуживание музейных зрителей — явление новое в музейной практике и до последних лет мало известное на Западе. По крайней мере, оживляя в памяти повторные мои знакомства с величайшими музеями главнейших зарубежных стран Европы, я с трудом припоминаю сцены, столь знакомые нам всем: организованную группу экскурсантов с лектором-руководителем.

Насколько чуждо практике музеев Западной Европы это групповое руководство явствует из характерного рисунка, помещенного когда-то в Лондонском иллюстрированном журнале («Илл. Лонд. Ньюс») осенью 1913 года. Как последнюю новинку, номер этого журнала преподносит зарисовку, представляющую уголок Британского Музея с группой экскурсантов, слушающих объяснения музейского руководителя.

Введенный только осенью 13-ого года этот институт экскурсоводов был настолько нов, что информируя о нем читателей, редакция Журнала ставит иронический вопрос: «Не сводится ли польза этого „перипатетического“ изучения Музея к доставлению иностранцам практики в английском языке?»

Не бывши за границей с 1913 года, я не знаю, в какой мере групповые объяснения и осмотры получили там распространение. Сейчас они являются основой нашей плановой культмассовой работы, ибо как ни относиться к **одиночкам**-посетителям наших музеев, — подлинная эффективность **этих** посещений за пределами учета и квалификации.

Тем интереснее отметить тот глубокий методический прорыв, который до сих пор остался незамеченным музеями у нас и за границей.

В самом деле. Нарастающая «тематичность» большинства музеев и несклонность одиночек-посетителей усваивать ее в идейно-целостном и завершенном виде, побудило большинство наших музеев перейти к замене чтения этикетаж — слушанием объяснений лектора-экскурсовода.

Но прошедшее так незаметно на глазах у нас такое изменение методики на деле означает **полную капитуляцию исконных методологических принципов и введение совершенно нового начала: демонстрационной лекции.**

Единым взмахом разрешается этим введением живого слова ряд дотоле непреодолимых трудностей: и должное соотношение теории и фактов, и гарантия идейно-целостного восприятия, и обеспечение плана проведения осмотров и борьба с влечением зрителей к деталям и к «сенсационному».

Но все эти бесспорные победы или достижения купились дорогой ценой: отказом от свободы инициативы зрителя и подчинения его задачам лектора-руководителя. И многие, дотоле неизвестные вопросы возникают по введению этого принципа, в корне изменившего музейную методику.

И в самом деле. В дополнение к дотоле монополю властвовавшим восприятиям **зрительным** явились **слуховые**, в замещение печатных **мертвых** надписей — **живое** слово, дикция, эмоция и мимика экскурсовода- лектора...

Как сочетать все эти новые слагаемые? Как согласовать и примирить работу зрения и слуха, звука и печати, лектора и аудиторию?

Является глубоко очевидным, что как чуждое исконной, подлинной музейной практике, вопросы эти и не могут быть решаемы только в музейных залах, что необходимо обратиться к учреждениям иного рода, к тем, где зародились эти лишь вторично и недавно занесенные в музеи методы-приемы демонстрационной лекции: мы разумею аудитории и лекторов естественно-научных демонстрационных курсов, как мы их встречаем, или ранее встречали при университетских кафедрах.

Простимся же поэтому на время и с музеем, и с музейным зрителем и обратимся к аудиторным слушателям демонстрационных лекций.

Кто из нас, людей моего возраста, естественников и питомцев Университета не запомнил прежних аудиторий в Институтах Зоологии у нас и за границей? Этих высоченных стен, увешанных таблицами из «Лейкарта», безжизненных, как спиртовые банки, заполнявшие столы и кафедры.. Особыми приспособлениями, системой блоков и бечевки, рей и мачт спускались, поднимались эти паруса таблиц, напоминая сложную систему такелажа парусных судов. Развешанные в несколько рядов, сплошным ковром, таблицы прикрывали стены и рука профессора, вооруженная саженной палочкой-указкой, тыкала в различные места этих «зоологических обоев».

Было ясно, что в основе этого бессмысленного метода лежала фантастическая вера в «идеального» и «образцового» студента, обладающего абсолютным слухом, абсолютной памятью и абсолютным зрением, абсолютным рвением, вниманием и интересом, т.е. представление о нам уже знакомом идеальном «Хомо Сапиенс», которого на свете никогда и не было... Полнейшее забвение элементарных фактов Психологии, той тривиальной истины, что существуют же границы для объема нашего внимания и нашей памяти!

Не трудно видеть, что описанная только что система лекций перешла автоматически в систему объяснений лектора-экскурсовода современного Музея, перенявшего все отрицательные стороны этой методики. Отсюда явствует, что устранить, или ослабить эти недостатки можно только на основе улучшения лекционной аудиторной практики, вполне возможного, а частью и фактически осуществленного.

Вы входите в пустые стены аудитории. Не видно ни одной таблицы, лишь большая черная доска. Коробочка цветных мелков. Перед глазами слушателей лектор выполняет на доске все нужные рисунки, либо от руки свободно, либо по контурам, незаметно нанесенным до начала лекции.

Слово и штрих, взаимно дополняясь, одновременно захватывают аудиторию, все время стимулируют ее активность, неослабное ее внимание, облегчая этим самым усвоение предмета.

Основная выгода этой системы: постепенное развертывание зрительного образа и описание его по мере выявления. В этой динамике показа, **в этой синхронности работы зрения, слуха и ума**, мы склонны

видеть главное, необходимое условие успеха разбираемого метода показа или демонстрационной лекции, как в университетской аудитории, так и в музейном зале при работе лектора-экскурсовода.

Возвращаясь к этому последнему, посмотрим, в какой степени возможно применить к нему принцип одновременности восприятия зрительного и слухового.

Формулируем вопрос психологически: Как фокусировать сознание зрителей на данном именно объекте? Или, идя от обратного: Как отвести внимание зрителей от «краевых» объектов, расположенных **вне** поля, или фокуса сознания?

Тот же вопрос в музейном зале при работе с группой.

Каким образом нам заострить внимание зрителя на объясняемом объекте-экспонате?

Отвечая на вопрос, позвольте привести одно известное сравнение.

Перефразируя слова известного психолога и педагога, можно было бы сказать: Дух посетителя Музея с той же настойчивостью старается парализовать Ваши усилия, с какою дух вражеского военачальника старается уничтожить план ученого стратега. И, как на войне надо поставить неприятеля в такое положение, из которого он вследствие естественных препятствий не сумел бы выйти, — так и, находясь в Музее и работая с музейной группой, нужно всего прежде позаботиться о том, чтобы при объяснении данного объекта никакой другой предмет не привлекал ее внимание.

А предметы эти окружают Ваших зрителей со всех сторон: и экспонаты, и шкафы, и стены, и другие посетители, и надписи, этикетаж.. И все они — за вычетом единственного экспоната, поясняемого в данную минуту, — все они Ваши «враги», враги Вас лектора-руководителя.

Невидимыми нитями влекут они к себе внимание участников экскурсии, рассеивая, отвлекая их внимание, парализуя Ваши силы, Ваши устремления...

А теперь посмотрим, в какой мере можно было бы ослабить, или обезвредить этого «музейного врага», более скрытого, неуловимого, чем кожееды, моль и прочие музейные вредители.

Начнем со стен. Какую вопиющую нелепость представляют те музеи, стены, потолки которые изукрашены орнаментами или фресками, хотя бы и на «экспозиционные» сюжеты.

Терракотовые барельефы на стенах Британского Музея и цветистые узоры на плафоне в Филетическом Музее в **Иене**. И хотя бы соответствовало содержание зал и украшений.. Но и этого не видно! Взять хотя бы залы Палеонтологии и Птиц Британского Музея: Терракотовые раки окружают мастодонтов, рыбы — птиц! И то же в Филетическом Музее: по шкафам красуются фазаны, мыши, а с плафона смотрят стилизованные Медузы!

Полный и решительный отказ от всякой специфической орнаментовки стен Музея, опущение всего, что может предоставить лишний повод к отвлечению внимания зрителей, — в этом элементарнейшее требование музейной практики. Пусть в экспозиционных залах линии музейных стен будут спокойно-строги и просты, как стены операционной!

Переходим к мебелировке. Очень часто и у нас, и за границей эту мебель принято окрашивать в «больничный», белый цвет. Не говоря уже о вызываемых этой окраской нежелательных ассоциациях, — полезно помнить школьное психологическое правило, согласно коему предметы **белые** нам кажутся крупнее **черных**. Но ведь основная наша цель — свернуть до минимума весь витраж!

Отсюда ясно, что окраску мебели и стен мы постараемся выдерживать в спокойных, темных и не слишком контрастирующих тонах.

На очереди сами экспонаты, но сначала пару слов о привходящей обстановочной их части: о подставках или постаментах.

Общая задача: сделать их как можно менее заметными, свести их до возможно меньшего объема. Столь употребительные полированные грузные подставки или круглые точеные противоречат именно этой задаче.

Не входя в детали, ограничимся лишь общим положением: в такой же мере, как шкафы- витрины было бы желательно не выделять чрезмерно от окраски стен, так и подставки, постаменты, вообще весь приводящий реквизит желательно возможно меньше выделять от окружающего фона.

Переходим к основной, фундаментальной трудности — к «борьбе» с самими экспонатами. Необходимо помнить: «Друг» в момент показа, тот же экспонат становится «врагом» при переходе к объяснению сменного объекта. Или, возвращаясь к прежней формуле:

«Все экспонаты, расположенные в поле зрения Вашей аудитории, за единичным исключением объекта, объясняемого Вами, — суть Ваши „враги“ и первая Ваша задача — обезвредить их!»

Как это сделать?

Ограничиваясь сферой личной специальности (естественно-научными объектами) и личным опытом, я сформулирую ответы следующим образом.

Первейшее практическое правило: ограничение материала, сжатость и компактность такового. Изобилие объектов, повторяемость, дублирование (— кроме случаев, где такое специально предусмотрено! —) — обычная ошибка большинства музеев. Столь распространенная манера направлять внимание зрителей лишь на отдельные, немногие предметы, зрительно выхватывая их из группы смежных (оставляемых без объяснений..) — крайне нежелательна. За правило **все** экспонаты данного отдела объясняются, или хотя бы лишь затрагиваются осмотром. Все малопонятное и слишком специальное для массового зрителя всецело исключается из экспозиции. Исключения касаются объектов, поучительных своим количеством и однородностью их внутреннего смысла.

В применение к музеям разбираемого типа (т.е. массового назначения) приложимы два общеизвестных правила для молодых писателей и начинающих преподавателей и лекторов:

«Да будет Вашим мыслям широко, а слову — тесно!»

«Черкайте и снова, и опять, и снова черкайте, пока Вы не добьетесь должной сжатости, компактности, насыщенности изложения (материала)».

Основное правило: «В сомнении — воздержись!» (от помещения в экспонатуру!) — приложимо полностью и для музея массового типа.

Следующее практическое правило: «Пошире интервалы!» Где возможно, — помещать объекты под отдельными витринами, с глухим незастекленным тылом. Ведь и книжные рисунки мы стараемся не издавать на тонкой и просвечивающей бумаге...

Мы подходим к крайне сложному вопросу — об **этикетаже**.

Абсолютно и заведомо необходимый в принципе, теоретически, этикетаж практически является одним из самых спорных и предательских моментов всей музейной экспозиции. И в самом деле. Кроме «обязательных» клиентов-посетителей, «студентов», понимая этот термин в широчайшем смысле слова, обнимая им всех вообще «учащихся», **обязанных** усвоить экспозицию Музея, подавляющая масса одиночных зрителей, за правило, лишь бегло и несовершенно пользуется им, этикетажем.

Но и признавая это, следует сказать, что без него Музей для одиночного и рядового зрителя есть «книга за семью печатями», по крайней мере для естественно-научного Музея массового типа.

Но теперь вопрос: В такой ли мере требуется объясняющий этикетаж при групповых осмотрах с лектором-руководителем?

Вообразим конкретно: группа экскурсантов, группа экспонатов. В качестве посредника обоих — лектор и.. подробный, яркий, зазывательный этикетаж. Участники экскурсии внимают одновременно и лектору, и надписям.

Нетрудно видеть, что возможны здесь два следующих положения:

Одно, — когда руководитель строго следует этикетажу, оглашая вслух его печатное содержание. В итоге — ситуация, напоминающая таковую в католическом костеле: ксендз читает вслух тот самый текст, который

прихожане одновременно читают про себя. Заимствовать эту методику для музеев — вряд ли представляется уместным.

Но возможно и другое положение, когда экскурсовод не афиширует, что сам он — грамотный, а аудитория — неграмотна, но излагает тему, не придерживаясь близко содержания этикетаж. В результате — ситуация, когда стоящий перед Вами человек Вам говорит одно, и в то же время через его голову, с боков и за спиной говорящего назойливо, настойчиво и неотвязно Вам суются книги, излагающие сходную же тему, но в отличном изложении. Приходится воспринимать одновременно и зрением, и слухом **две** различные редакции одной и той же темы.

Рациональность этого приема или метода также способна возбудить сомнения.

Но как же быть? Не уничтожить же этикетаж? Конечно, нет, поскольку неспециалисту-одиночке-посетителю Музея **без** этикетажа делать нечего...

Испробуем паллиатив. Не уничтожим, но погасим, приглушим этикетаж! Не будем облеплять шкафы и стены лентами бумаги, засыпать их лоскутами с жирным и контрастным шрифтом, зазывающим издали...

Рассчитанные на прочтение в упор и одиночным зрителем, все эти надписи и этикетки выполняют свою неувловимую реально роль и при издании их мелким шрифтом на невыделяющемся фоне. И чем менее они «маячить» будут издали, тем меньше они будут отвлекать внимание группового зрителя, тем больше обеспечат результат работы лектора-экскурсовода.

Каковы конечные итоги нашего анализа?

Признание особой специфичности структуры и работы нормативного Музея и особых трудностей, стоящих на пути его «ударной» экспозиции.

Мы видели, что эти трудности двоякого порядка: **внешние и внутренние**.

Внешние, технические трудности сравнительно легко доступны устранению при доброй воле и наличию реальных материальных средств для их преодоления.

Важнее внутренние затруднения, **психологического** свойства, обусловленные сложным, комбинационным методом обслуживания групповых музейных зрителей: **Музейной Экспозицией** в союзе с **Демонстрационной лекцией**.

Нужны реформы. Но пути и методы их будут разными в музеях разных типов.

Есть Музеи и музеи, от гигантов стиля **Эрмитажа** и до мемориальных Пантеонов, посвященных памяти наших великих гениев. И там, и здесь потребности реформы всего менее реальны: необъятность первых и бытующая близость, яркость, значимость вторых делает их, эти реформы, невозможными или излишними.

Не то в музеях меньшего диапазона и в особенности — краеведных, открывающих широкие просторы для реформ и улучшений разбираемого типа в направлении «ударности» показа, или экспозиции.

Как бы то ни было, конечный вывод моего доклада ясен: в разработке и осуществлении принципов нормативного «ударного» показа, только в общих линиях затронутых в моем докладе, — я усматриваю неотложную задачу нашей музеологической работы, памятуя, что Музей «ударный» может быть и не марксистским, но Музей марксистский должен и обязан быть «ударным».

Я кончаю. Говоря на тему, сопряченную к вопросам самого различного порядка, нелегко порою удержаться в рамках темы, в гранях, отделяющих теорию от практики. Но я просил бы все же центр моего доклада видеть именно в практической, музейной стороне его.

Именно здесь, как практик-музеолог, опираясь на почти сорокалетний стаж и опыт, я почел своей обязанностью поделиться этим своим опытом.

Возможно, даже вероятно, что не мало положений, лишь затронутых в моем докладе, встретит возражения по отдельным пунктам в каждом частном случае, в условиях работы тех или иных музеев.

В убеждении тысяч, сотен тысяч посетителей нашего **Дарвиновского Музея** основные положения моего доклада оправдались полностью и совершенно.

Долгие годы изучали мы в нашем музее не одну лишь практику музейной экспозиции, но и самих музейных зрителей, из года в год анализируя и обрабатывая тысячи анкет и сотни отзывов, записанные в наших музейных книгах. Но как в мертвых показаниях Статистики, так и в живых и трепетных приветных откликах в музейной книге, мы находим самые горячие признания изложенных в моем докладе методов, и это не смотря на многие несовершенства нашего Музея, далеко не образцового во многих отношениях.

И если, тем не менее, Музей наш оправдал свое призвание во мнении сотен тысяч посетителей, то только потому, что основной руководящий тип подхода к экспозиции и к зрителю был верен в своей общей установке.

Выросшие целиком из практики, проверенные практикой, они эти практические правила, изложены для практики и практиком. И в этом именно практическом разрезе я приветствовал бы критику и замечания, памятуя изречение великого властителя Советской мысли и Советского строительства, — суждение **Маркса**, что

«Критерий Истины есть Практика!»
