**К ИСТОРИИ МУЗЕЕВ НАУКИ:
ВИЗУАЛИЗАЦИЕЙ ЧЕГО ЯВЛЯЮТСЯ ЭКСПОНАТЫ?
(СЛУЧАЙ АФРИКАНСКОГО ЗАЛА АМЕРИКАНСКОГО МУЗЕЯ
ЕСТЕСТВЕННОЙ ИСТОРИИ)**

А. А. Писарев

Институт философии РАН, Россия
topisarev@gmail.com.

Статья посвящена проблематике визуальности экспонатов в музеях науки. Кратко очерчивается специфика музеев науки и указываются два блока проблем, сопряженных с репрезентацией экспонатами рабочих объектов науки. Некоторые из них разбираются на материале экспозиции Африканского зала Американского музея естественной истории.

Показывается, что ключевым принципом создания диорам экспозиции была научная точность воспроизводства природы. Анализируются две несовместимые интерпретации этого принципа, принадлежащие основателю Зала, таксидермисту К. И. Эйкли, Д. П. Уилсону, ведущему художнику экспозиции на позднем этапе ее производства. В терминах Л. Дастон и П. Галисона установка первого была близка к истине-по-природе, установка второго – к механической объективности.

Социально-политическое содержание экспозиции Африканского зала анализируется на материале исследования Д. Харауэй. Показывается, что экспозиция функционирует как экран для собственных морально-политических (патриархальных и органицистских) представлений К. Эйкли. В центре этих представлений – противостояние исчезновению африканской природы путем ее консервации в Зале и противостояние распаду социальных связей в современном промышленном городе.

Ключевые слова: музей науки, экспонат, визуальность, репрезентация, природа, органицизм, эпистемическая добродетель, социальная философия.

**ON THE HISTORY OF SCIENCE MUSEUMS:
WHAT DO EXHIBITS VISUALIZE?
(A CASE OF THE HALL OF AFRICAN PEOPLES
IN THE AMERICAN MUSEUM OF NATURAL HISTORY)**

Alexander Pisarev

Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, Russia
topisarev@gmail.com

The paper is devoted to the visibility of exhibits in science museums. The author begins by briefly outlining the specificity of science museums as places

of epistemological accumulation and collective empiricism, and a range of problems associated with the museum representation of working objects of science. Problems are divided into two blocks.

A case study of the exposition of the Hall of African Peoples of the American Museum of Natural History shows the multidimensionality of the content that could be broadcast by the exhibits. Firstly, it is shown that the scientific accuracy in the reproduction of nature was the key principle in the creation of the dioramas in the Hall. However, this principle was interpreted by the key participants of the production in different ways. There were two incompatible interpretations. According to one, belonging to the founder of the Hall, taxidermist C. E. Akeley, following nature meant recreating its harmony and perfection. This meant that not specific individuals were represented, but a perfect archetype, under which the animals that best met criteria of perfection were carefully selected. This epistemic orientation is close to what L. Daston and P. Galison called truth-to-nature. The other interpretation belongs to James Perry Wilson, the leading artist of the exposition at a late stage of its production. He strictly followed the materials accumulated during the African expeditions, meticulously reproducing each landscape. This required the suppression of subjective interpretation in order to give the word to nature itself. Such an orientation is closer to mechanical objectivity. The contradiction between these interpretations, however, was rather virtual since they direct different elements of the dioramas. Moreover, the entire exhibition as a whole implements Akeley's idea.

D. Haraway discovers the dual nature of his idea. Analyzing the entrance group of the museum, the design of the exposition of the Hall of African Peoples, as well as the peculiarities of the dioramas and their creation, she shows that although Akeley sought to reveal the virgin world of Africa, he turned the exposition into a screen for his own moral and political notions. The central motive of these ideas is the resistance to the decline of nature by way of its conservation in the Hall and the resistance to the decadence and the disintegration of social ties in a modern industrial city. At the same time, the selection of animals for dioramas and their representation beyond any scientific neutrality expressed patriarchal and organicist ideas about the structure of the social world.

The analysis shows that the expositions and exhibits of science museums require a comprehensive analysis that takes into account not only the representation of scientific content, but also a broader context, including ideas about the role and place of science and scientific knowledge and the moral and political conditions of production and functioning of exhibits.

Keywords: science museum, exhibit, visibility, representation, nature, moral, organicism, epistemic virtue, social philosophy.

DOI 10.23951/2312-7899-2018-4-202-221

Исторически музеи науки менялись вместе с самой наукой и ее социально-политическим положением и прошли долгий путь от частных коллекций до современных центров науки и технологий. Эволюция выражалась помимо прочего в изменении базовых функций от преимущественно внутринаучных задач (коллекционирование и хранение объектов, обучение научных кадров и научное исследование) к концентрации исключительно на задачах общественного образования и просвещения [Friedman 2010]. В совокупности с изменением сложности и режимов доступности рабочих объектов науки [Дастон, Галисон 2018, 60] это означало изменение характера экспонатов: от изъятых из природы предметов через образчики технологий к инсталляциям (аудио-, видеоматериалам), объясняющим или иллюстрирующим свойства изучаемых наукой объектов и процессов, научные идеи и модели. Ориентация музеев науки на трансляцию основ научного знания широкой аудитории появилась уже на раннем этапе их истории и обусловила возникновение музеев естественной истории. Когда в конце XVIII века после Французской революции общественное просвещение стало особенно актуальной проблемой, к частным коллекциям произведений искусство, природных диковинок, предметов роскоши и исторических артефактов был применен рациональный подход энциклопедистов. Так появились музеи искусства, музеи естественной истории и исторические музеи. Поэтому обращенность к внешней аудитории является важной чертой музеев науки, влияющей на то, что и, главное, как они транслируют при помощи экспонатов. Эти «что» и «как» зависели не только от диктата науки, но и от факторов и обстоятельств более широкого контекста существования этих музеев, о чем и пойдет речь далее.

Углубление в перипетии истории музеев науки не является задачей данной статьи. Отметим лишь, что независимо от этапа развития музеи науки подобно научным атласам, учебникам и иным компендиумам научных образов являются систематическими компиляциями рабочих объектов науки. Это точки собирания удаленных мест и объектов, их синтеза и синоптического представления. В одном ли экспонате или в целой экспозиции музеев сводит многое в одно и перед одним взглядом. Даже если эти собрания призваны репрезентировать природу как таковую, то с помощью чего они ее репрезентируют, является продуктом длинной цепочки отбора, регистрации, упорядочивания и исследования. В этом смысле они являются одним из мест эпистемологического накопления, питаемым машинами научного производства, в разные эпохи разными.

Одновременно это места второпорядкового наблюдения, поскольку репрезентируются, по сути, инструменты и акты познания природы. Даже если выставить здесь кусок скальной породы или любой изъятый из природной среды объект, он будет репрезентантом некоторого порядка мироздания, описанного в научной теории. Экземпляры и образцы становятся экземплярами и образцами в рамках определенной научной теории, отводящей им место в общем строе природы и так или иначе решающей проблему репрезентативности экземпляра или образца¹. Это касается как репрезентации эмпирического многообразия в музеях естественной истории, так и репрезентации научных представлений об устройстве мира в современных музеях науки (в данном случае отбор осуществляется на многообразии научных объектов и идей). При этом музей претендует на объективистскую оптику (показывать природу как таковую) и едва ли объективирует «сделанность» репрезентируемого знания.

Музей науки – в той мере, в какой он транслирует научную картину мира – не просто знакомит с ней как с одной из возможных картин (в этом смысле он больше, чем музей, – по крайней мере, не в одном ряду с музеями религий, древних культур и др.). Он действует от имени науки и сообщает ее истины, которые являются таковыми в западной секулярной и рациональной культуре. Можно предположить, что это у этой трансляции две задачи – минимальная и максимальная: сообщить о чем-то и сформировать на дорефлексивном уровне оптику для восприятия явления мира. Эта оптика носит коллективный характер. Музеи науки, как и многие другие институты Просвещения, призваны культивировать своего рода коллективный эмпиризм и коллективную осведомленность: приучать глаз к тому, чтобы различать определенные виды объектов в качестве образцовых для разных порядков природы. Иными словами – задавать единство переживания «расколдованного» мира. (Разумеется, для ученых и для посетителей это переживание и форматирование оптики имели разную строгость и интенсивность.)

Визуальность экспонатов научных музеев, рассчитанных на широкую аудиторию, не обремененную вышколенной оптикой и мышлением ученых, ставит ряд нетривиальных проблем и задач. Одни из них являются следствиями изначально противоречивых

¹ Можно предположить, что концентрация на регулярностях и типологических единицах устройства природы, описываемых научной теорией, отличает музеи науки в современном смысле слова от предшествовавших им «кабинетов редкостей» (*Wunderkammer*) и кунсткамер конца XVI–XVII вв., сосредоточенных на аномалиях и «чудесах» [Daston 2000; Daston, Park 1998].

отношений образов и научного мышления² и связаны, например, с репрезентируемостью теоретических конструкторов, напряжением между универсальностью знаний и конкретностью образов, педагогическими возможностями образов. Другие связаны с необходимостью сложных переводов между специальным научным языком, зачастую сильно формализованным, обыденным языком и визуальным языком, неоднозначной ролью метафор в науке и буквальностью их понимания при трансляции широкой аудитории, особенно усиливающейся при визуализации, а также принципиальной нерепрезентируемостью, контринтуитивностью и несоразмерностью чувственному опыту некоторых рабочих объектов науки (например, объектов квантового мира). Иными словами, экспонаты выступают интерфейсами, упрощающими до чаемой сути сложность, заключенную как в объектах научного познания, так и в его инструментах.

Этот комплекс проблем дополняется большим спектром проблем, связанных с тем, что музей науки работает в конкретных социальных, культурных и политических условиях. Этот контекст влияет на позиционирование самой науки и ее результатов, а также навязывает собственные содержания, контрабандой протаскиваемые в транслируемое широкой аудитории за счет постоянно декларируемой нейтральности научного познания. Эта нейтральность относительно контекста (ведь познается природа как таковая, не зависящая от культурных диспозиций), являющаяся частью научной идеологии, отстраняет подозрение от транслируемого, поскольку предполагается, что оно репрезентирует саму природу. Как будет показано далее на примере кейса, анализ функционирования экспозиций музеев науки не полон, если не учитывается этот более широкий контекст.

С первым блоком проблем могут работать дисциплины эпистемологического круга – от эпистемологии науки до исторической эпистемологии. Например, может быть использована рамка, предложенная для анализа научной визуальности в работе Лоррейн Дастон и Питера Галисона «Объективность»³. В этом историческом исследовании научных образов из атласов, учебников и иных компендиумов, условий и идеологии их производства и чтения показывается, что функционирование образов варьируется в зависимости от исторически изменчивых эпистемических добродетелей самих

² Подробнее см., например [Galison 2002].

³ Подробнее см.: [Дастон, Галисон 2018, гл. 1, 3; Вархотов, Гавриленко, Иванов, Писарев 2018, 20–30].

ученых. Например, иллюстрации из *Hortus Cliffortianus* (1748) Карла Линнея репрезентируют не конкретные экземпляры растений определенного вида, а совершенный архетип, воплощенный во всех представителях этого вида. Такая репрезентация предполагает активную роль ученого, способного благодаря способности синтезирующего восприятия усмотреть общее в длинном ряду отличающихся друг от друга случайными частностями экземпляров, тем самым дополнив природу, которая, в свою очередь, не способна выразить себя сама. Л. Дастон и П. Галисон называют соответствующую такому эпистемическому режиму добродетель *истиной-по-природе*. Совсем иначе функционируют, например, изображения из *Sneekrystalle: Beobachtung und Studien* (1893), атласа снежинок Густава Хеллмана. Здесь при помощи фотографии голос предоставлен самой природе, и каждая снежинка запечатлена со всеми своими асимметричностью и дефектами. Влияние субъективности ученого минимизировано, в соответствии с добродетелью *механической объективности* от него требуется скромность и послушное следование природе и протоколам процедур. Изображения же репрезентируют не совершенный архетип, а конкретные экземпляры снежинок.

Можно предположить, что опора на рамку, заимствованную у Л. Дастон и П. Галисона, позволит проанализировать экспонаты музеев науки разных поколений с точки зрения их связи с эпистемическими добродетелями ученых (и косвенно посетителей) и сложным отношением между онтологией научной теории и ее визуальностью. Далее в статье краткому анализу в этой рамке будет подвергнут Африканский зал Американского музея естественной истории, созданный в 1920–1940-е гг. Будет показано, что специалисты, вовлеченные в производство диорам этого Зала, следовали разным эпистемическим добродетелям. Далее я обращусь к анализу того же Зала Донной Харауэй, выполненному в середине 80-х гг. Ее подход, захватывающий широкие политико-этические контексты, дает доступ к зонам, выпадающим из оптики Л. Дастон и П. Галисона. Для работы с ними подходят дисциплины из цикла социальных наук и социальная философия.

Зал африканских млекопитающих, или Африканский зал, был задуман художником, ученым, охотником и таксидермистом Карлом Итаном Эйкли в 1909 году как часть Американского музея естественной истории (Нью-Йорк), а открыт в 1936 году спустя десять лет после его смерти. Он был призван сохранить природу Африки, стремительно беднеющую и исчезающую в ходе интенсивной колонизации континента.

При входе в музей со стороны Центрального парка посетителя встречает конная статуя 26-го президента США Теодора Рузвельта. По обе стороны его сопровождают пешие индеец и африканец, представители коренных народов колонизированных западной цивилизацией континентов. На стене здания высечено посвящение Т. Рузвельту и девиз «ИСТИНА. ЗНАНИЕ. ВИДЕНИЕ». Чтобы попасть в Африканский зал, необходимо войти в здание и подняться по одной из лестниц Мемориального зала Т. Рузвельта на второй этаж. Здесь, за ротондой Т. Рузвельта, и располагается двухсветный зал. Фигура 26-го президента США неслучайно столь интенсивно присутствует в пространстве Музея: он сыграл важную роль в его истории. Известный своей страстью к путешествиям, охоте и коллекционированию, Т. Рузвельт участвовал в одной из организованных музеем африканских экспедиций и позднее передал в дар свою коллекцию.

Центральный экспонат Зала – композиция из 8 чучел африканских слонов (два из которых переданы как раз Т. Рузвельтом) – окружен 28 масштабными диорамами, расположившимися на двух этажах. Диорама состоит из чучел животных (львов, черных носорогов, горилл, страусов, жирафов и других животных), бутафорских объектов и живописных фонов и воспроизводит основные ландшафты Африки от вулканических гор цепи Вирунга (эта диорама стала своеобразным кенотафом К. Эйкли, так как он погиб именно здесь) до равнин Серенгети и Нила. В центре большинства диорам – группа разновозрастных животных, состоящая, как правило, из взрослых самца, самки и детенышей.

Ил. 1. Африканский зал Американского музея естественной истории.
Сайт American museum of natural history

Ил. 2. Диорама «Равнины».
Автор фото NComparato

Ил. 3. Диорама «Гориллы».
Сайт American museum of natural history

В ходе создания Зала с 1909-го до конца 1930-х годов был предпринят ряд экспедиций в Африку. В задачи экспедиций входила добыча экземпляров животных для создания чучел, зарисовка, фото- и киносъемка местности и животных, а также сбор необходимых для диорам предметов. В экспедициях участвовали сам К. Эйкли, его бывший помощник, таксидермист Джеймс Кларк, руководивший созданием Зала после смерти его основателя, художник Уильям Лей и несколько десятков других специалистов (операторы, анатомы, зоологи) и рабочих⁴. Также в путешествиях принимали участие меценаты и богатые охотники, спонсировавшие создание экспозиции.

Производство диорам от экспедиций до открытия было сложным процессом, в который были вовлечены десятки сотрудников Музея. Основным принципом, заложенным К. Эйкли в экспозицию и привитым всем сотрудникам, были документальная точность и соответствие оригиналу. Однако реализовывались они в пределах одной и той же экспозиции по-разному. Далее будут кратко рассмотрены две альтернативных интерпретации этого принципа, принадлежащие К. Эйкли, создававшему чучела животных, и Джеймсу Перри Уилсону, занимавшемуся живописными фонами диорам.

С именем К. Эйкли связаны две революции в таксидермии и музейной экспозиции чучел животных. Во-первых, он кардинально изменил технологию изготовления чучел, что позволило добиться недостижимой ранее точности в воспроизведении животного. Прежде чучело создавалось путем набивки шкуры животного соломой или иным материалом, из-за чего оно слабо походило на оригинал. Технология К. Эйкли предполагала создание манекена из папье-маше и металлической проволоки. Вкупе с рядом других изобретенных им техник это позволяло повторять мельчайшие анатомические особенности животного вплоть до мускулов и сосудов. Примечательно, что К. Эйкли не запатентовал свои таксидермические техники и позволил им свободно распространяться по миру. Во многом благодаря этой свободе его подход впоследствии изменил таксидермию во всем мире.

Во-вторых, он начал создавать композиции из чучел, воспроизводя группы животных в их естественной среде обитания (*habitat groups*). Для создания природного ландшафта использовались искусственные объекты (камни, деревья, кустарники) и живопись (ри-

⁴ Описание одной из таких экспедиций, в которой Эйкли охотился на горилл, см.: [Haraway, 1984–1985, 27].

сованные фоны). Диорамы К. Эйкли разительно отличались от других диорам и репрезентаций дикой природы Музея своей живостью, вниманием к естественной среде обитания и динамизмом. Сам К. Эйкли видел в них способ сохранить исчезающую первозданную чистоту Африки, поразившую его во время первой из его пяти экспедиций туда в 1896 году, поэтому стремился превратить таксидермию в искусство.

Благодаря этим инновациям таксидермия К. Эйкли, по выражению Д. Харауэй, была поставлена на службу «реальному», став искусством, наиболее соответствующим реализму и эпистемологически, и эстетически [Haraway 1984–1985, 34]. В чучелах К. Эйкли кропотливый труд по их изготовлению окупался стиранием их «сделанности» и своего рода трансценденцией: взгляд будто проваливался в окно в дикую природу (peer-hole into the jungle, по выражению самого К. Эйкли), а не занимал точку зрения относительно диорамы. Реалистическое искусство здесь оборачивалось открытием, непосредственным усмотрением совершенства природы. «Художественный реализм и биологическая наука – близнецы, основывающие порядок природы в Американском музее естественной истории. Оба подобно Ромулу и Рему вскормлены природой» [Haraway 1984–1985]. Этот синтез науки и искусства был стратегией К. Эйкли, и в нем кроется ключ к его пониманию верности природе.

Он стремился выразить истину природы, однако ее воссозданию предшествовал отбор животных в ходе экспедиции, формирование групп типичных представителей вида. В этой цепочке решений он не столько предоставлял природе голос, сколько высказывался от ее имени, формируя и воплощая в диораме архетип вида. Типичные особи – образцы – вида должны были отличаться совершенством. Во-первых, животное должно быть достаточно крупным, ярким, без асимметрий, дефектов и повреждений. Во-вторых, быть взрослым самцом, так как именно он, а не самка, наиболее полно репрезентирует вид. В-третьих, животные каждой диорамы должны были и в природе жить группой, поэтому Эйкли охотился на группы, а не на отдельных особей. В этом проявлялись его органицистские убеждения: индивидуальный организм должен занимать место в распределении функций внутри группы как организма, то есть гармоничного целого. Таксидермическая группа, если она составлена из животных, принадлежавших разным группам, не сможет передать совершенную гармонию природы.

При всей приверженности неукоснительному следованию природе и реализму К. Эйкли встраивал свои произведения в моральный

порядок, в котором чучела тщательно отобранных животных должны были репрезентировать идеал вида и выражать наивысшее совершенство природы. Здесь нет и не могло быть больных, поврежденных или старых животных. Такой эпистемический режим в наибольшей степени соответствует тому, что Л. Дастон и П. Галисон называли истиной-по-природе. Эйкли считал, что только личный опыт людей, побывавших в африканских экспедициях, мог гарантировать, что в создаваемых ими диорамах природа будет воспроизведена, а не фальсифицирована. Поэтому главными инструментами экспедиций стали ружье и камера. Наряду с добычей животных для создания чучел не менее важной задачей африканских экспедиций было создание разнообразных репрезентаций местности и животных: фотографии, кинохроника, стереофотографии, зарисовки, посмертные маски животных, анатомические измерения. Таксидермия в его понимании превращалась в искусство припоминания личных переживаний, и обширный визуальный материал, собранный в ходе путешествий, должен был скорее направлять таксидермистов и художников в их работе с собственным опытом и поддерживать их ненадежную память, чем служить предметом неукоснительного копирования.

Искусство К. Эйкли располагалось между скульптурой, уходившей в прошлое, и фотографией, которая постепенно становилась основным способом репрезентации и познания природы, а также ключевым инструментом другой эпистемической добродетели – механической объективности. Парадоксальным образом в производстве диорам Африканского зала не меньшую роль, чем истина-по-природе, сыграла именно эта, несовместимая с ней эпистемическая добродетель.

Совместив в диораме таксидермическую репрезентацию животных и живописную репрезентацию их естественной среды, К. Эйкли привлек к работе над экспозицией Африканского зала художников. Спустя годы после его смерти ведущим художником Африканского зала при содействии его преемника Д. Кларка стал Джеймс Перри Уилсон⁵. Точность соответствия многих диорам экспедиционным материалам, как и воспроизводство в них цвета, является именно его заслугой.

⁵ Далее я в основном опираюсь на работу Майкла Андерсона, посвященную вкладу Джеймса Перри Уилсона в искусство создания диорам. Андерсон сам долгое время проработал в Американском музее естественной истории в качестве таксидермиста, а также реставратора и исследователя диорам, в том числе созданных Уилсоном [Anderson].

Д. П. Уилсон пришел в Американский музей естественной истории в 1934 году из архитектуры, а не профессиональной станковой живописи. Его выучка значительно отличалась от той, что получили его коллеги по музею, воспитанные в духе американских живописных традиций. Он получил первоклассное образование в области точных и инженерных наук, а как художник в основном был самоучкой.

Во-первых, его методы были необычны в глазах коллег. Он активно использовал различные техники, перспективу и другие вспомогательные геометрические конструкции, математические формулы и расчеты. Во многом благодаря этому он сумел адаптировать живопись к особенностям «африканских» диорам (архитектурные особенности самого зала, переход от трехмерности объектов на переднем плане к двухмерности фона, сложное освещение, необходимость следования экспедиционным материалам и учет точки обзора посетителя) и впоследствии стать одним из наиболее влиятельных американских музейных художников. Во-вторых, Д. П. Уилсон неукоснительно следовал тому, что было запечатлено в накопленном в ходе экспедиций материале. Все это в совокупности позволило ему добиться разительного превосходства в качестве работы над своими коллегами.

В тот период между ним, тогда еще новым для музейного мира художником, и другими, уже состоявшимися, профессиональными художниками, развернулось противостояние. К последним относились и его ближайшие коллеги, например, Фрэнсис Ли Жак, работавший над фонами некоторых из диорам Зала, и уже упоминавшийся У. Лей. Противостояние касалось понимания принципов создания изображений в экспозициях научного музея. В противовес научному реалистическому подходу Уилсона его коллеги настаивали на том, что техники, перспектива, расчеты и математические формулы убивают «дух» живописи. Они состоялись как художники в американской живописной традиции и впитали в себя все ее ценности. Например, в «Путеводителе по ландшафтной живописи» (1932) известного американского художника и преподавателя Джона Карлсона утверждалось, что изобразительной корректности недостаточно для того, чтобы произведение искусства состоялось: эмоции и вдохновение художника важнее, чем строгое следование запечатленному на фотографиях и полевых зарисовках.

«Природа редко бывает права [...] [художник] манипулирует природными физическими истинами в соответствии со своими художественными "потребностями". Будь эта жизненная истина

неверна, человек, рабски копирующий или имитирующий природу “такой, какой он ее видит”, был бы величайшим художником – но в действительности он никогда бы им не стал».

«Лучше всего, впрочем, не становиться слишком научным, и после прочтения этого рудиментарного трактата я рекомендую вам полагаться на собственные чувства, а не на правила».

«Истинной будет та картина, в которой так называемые природные элементы служат идее. Идея без природы, как и природа без идеи одинаково ничтожны» (Цит. по [Anderson, Ch. 6]).

Этот взгляд в большей мере соответствовал идеям К. Эйкли: полагаться на личный опыт и подчинить репрезентацию природы идее ее совершенства. Для Д. П. Уилсона этот путь был закрыт отчасти еще и потому, что в Африканском зале он появился сравнительно поздно и в отличие от других художников не имел опыта африканских экспедиций (это обстоятельство, вероятно, не допустило бы его до работы здесь, будь жив сам К. Эйкли). Его иногда подозревали в том, что он неуверенно чувствует себя, если не опирается на собранный материал. Уилсон действительно избегал давать волю воображению и предпочитал прикрывать внешними объектами, например деревьями или кустарниками, зоны, по поводу которых у него не было надежной информации. Однако связано это было вовсе не с неуверенностью, а со строгим следованием идее соответствия оригиналу.

Уилсон стремился избавить репрезентацию природы в диорамах от вмешательства собственной воли и субъективной интерпретации. Природа не нуждалась в глашатае или представителе и была способна высказываться от своего имени. Задачей художника было не превратить экспонат в *экран*, на который бы проецировались собственные представления и эстетические вкусы. Такая установка близка тому, что Л. Дастон и П. Галисон называют механической объективностью. Это эпистемическая добродетель, несовместимая с истиной-по-природе, к которой были близки К. Эйкли и его сотрудники.

Из этих эпистемических добродетелей вытекают разные онтологические обязательства. К. Эйкли типизировал природу и, рисуя ее, изображал идеалы, архетипы. Близкий к механической объективности Уилсон описывал конкретные объекты во всем их несовершенстве и, более того, изображал их такими, какими они были в моменты их запечатления в ходе экспедиции. В одном случае – реалистическая онтология в схоластическом смысле этого слова, в другом – номиналистическая. Это противоречие заключено в большин-

стве диорам Африканского зала, но оно, скорее, виртуально, поскольку эти онтологии реализованы в разных элементах диорам.

Какая из этих онтологий играет ведущую роль в трансляции смыслов диорам и формировании опыта посетителя? Как будет показано далее, нейтрально-объективистская тональность Д. П. Уилсона в итоге оказалась скорее подавлена, поскольку дизайн экспозиции, отбор и расположение животных, а также задаваемый входной группой Музея контекст почти целиком соответствовали задумке Эйки. Это становится ясно из анализа экспозиции Африканского зала, проведенного Д. Харауэй, антропологом, исследовательницей науки и философом [Haraway 1984–1985]. Однако прежде чем перейти к нему, сделаем небольшое отступление, чтобы обрисовать место животного в мире современного К. Эйки западного человека.

Стремление К. Эйки сохранить исчезающую первозданную природу Африки не было чем-то уникальным или новым – дикая природа, начиная с XVIII века, была фигурой ускользания и ностальгии [Берджер 2017], усиливающейся на фоне все большего сведения животных к их коммерческому и сырьевому использованию. В этот период животные подвергаются не только физической, но и культурной маргинализации. Из самостоятельной категории «животных» они перемещаются в категории «семьи» и «зрелищ». Одновременно эта ностальгия по животным была ностальгией по идеализируемой «дикарской» жизни на лоне природы, оставшейся в воображаемом прошлом человека.

Невозможность встречи с дикими животным усиливалась зоопарками, ставшими, по замечанию Д. Берджера, символами невозможности такой встречи. Публичные зоопарки начали появляться в XIX веке (парижский «Сад растений» в 1793 году, Лондонский зоопарк в 1828 году, Берлинский зоопарк в 1844 году). Само устройство этих мест таково, что превращает все в символы, благодаря решеткам и прозрачным стеклам, размечающим пространство наблюдения. Клетки с животными – не только картины, предлагаемые для осмотра праздной публике, но и таксономические единицы, выключенные из межвидовых и практически всех естественных взаимодействий – из естественной среды обитания. В отсутствие всех естественных предметов интереса, кроме пищи и изредка партнера для спаривания, животные впадают в пассивное ожидание корма, смены дня и ночи и т. д. или, напротив, гиперактивность. События вокруг них становятся иллюзорными, нерелевантными для естественных реакций. Поэтому зоопарки едва ли могли служить

местом присутствия оригиналов, к которым бы отсылали экспонаты К. Эйки. Неизменно подавленные и вялые животные в клетках и загонах резко контрастировали с динамизмом и осмысленностью поз африканских чучел.

Таким образом, к моменту открытия Африканского зала животные, вероятно, уже исчезли из жизни людей в качестве самостоятельной, иной жизни, которая бы допускала встречу с собой. Они были чем угодно – ресурсами, символами, персонажами, игрушками – их инаковость удерживалась как недоступная, ускользающая фигура ностальгии. Поэтому экспонаты Африканского зала, репрезентировавшие животных в непривычном для посетителя контексте, были окружены для него своеобразной аурой в беньяминовском смысле слова: «уникальное ощущение дали, как бы близок при этом предмет ни был».

В своем тщательном исследовании Д. Харауэй опирается на обширный историко-научный материал и раскрывает богатую смысловую палитру Зала. Главный тезис Д. Харауэй подрывает то, к чему стремился Д. П. Уилсон: экспозиция функционирует как экран, на который были спроецированы социально-политические представления их создателя. Эйки вовсе не был биографом Африки, несмотря на страстное желание запечатлеть природу континента во всем ее совершенстве. Напротив, он невольно оказался биографом Северной Америки, и экспозиция Африканского зала повествует о ключевых темах американского XX века: расе, поле и классе. Это «сказка о торговле властью и знанием в капитализме под монопольной властью белых мужчин, любовно названной патриархатом Медвежонка Тедди⁶» [Haraway 1984–1985, 21].

Контекст восприятия экспозиции Африканского музея доопределяется тем, что встречает посетителя на входе в Музей: это входная скульптурная группа (Т. Рузвельт на коне в окружении индейца и африканца), посвящение Т. Рузвельту около входа, а также его цитаты, сцены из его жизни и скульптурная группа охотящихся африканцев в атриуме здания. Вот одна из цитат, расположенная под титулом «Природа» в атриуме:

⁶ Д. Харауэй обыгрывает связь Музея с его чучелами с Теодором Рузвельтом, разделившим свое прозвище – Teddy Bear с еще одним набивным животным, на этот раз мягкой игрушкой. В ноябре 1902 года во время охотничьего состязания в штате Миссисипи Т. Рузвельт отказался стрелять в загнанного, раненого и связанного своими спутниками медведя, сочтя это неспортивным. Немного позднее на это событие отреагировала карикатурой газета The Washington Post. Карикатура стала популярной и неоднократно публиковалась, причем медведь становился все меньше, пока не стал медвежонком. Медвежонка назвали прозвищем самого Т. Рузвельта – Teddy Bear, а уже в 1903 году появились одноименные мягкие игрушки в форме медведя.

«Нет слов, способных выразить скрытый дух дикой природы, открыть ее тайну [...] нация поступает правильно, если относится к своим природным ресурсам как к активам, которые она должна передать следующему поколению, не уронив их стоимость» (Цит. по [Haraaway 1984–1985, 22]).

Природа здесь являет себя одновременно как ресурс и как тайна. Другие высказывания – под титулами Молодость, Мужество, Настрой (State) – призывают мальчиков («game boys») к упорному труду, самоконтролю и храбрости ради успешной жизни, превозносят мужество перед смертью и баланс между радостью жизни и долгом жизни, а также решительной борьбе за правоту как благороднейшему из видов спорта.

Кроме того, в атриуме посетитель встречает воплощение образа мужчины-охотника: выполненную К. Эйкли скульптурную композицию мужчин западно-африканской народности нанди, с копьями, охотящихся на льва. Как отмечает Д. Харауэй, К. Эйкли всегда говорил о взрослых африканцах как о «мальчиках» (boys), и только в случае этой скульптуры называл их «мужчинами». По ее мнению, для него этих охотящихся нанди и Т. Рузвельта объединял дух мужественности, которым грезил Эйкли. Эту идею хорошо иллюстрирует одна из запечатленных в атриуме сцен из жизни Т. Рузвельта. После поражения на выборах 1912 года он отправился экспедицию в долину Амазонки. В ходе нее группа едва не погибла, но именно поэтому путешествие и удалось: необходим был риск смерти. Свое возвращение в дикую природу бывший президент мировой промышленной державы позднее комментировал так: «Я должен был отправиться туда. Это был мой последний шанс побыть мальчишкой» (sic!).

Таким образом, посетителю еще до залов с экспонатами предлагается весьма насыщенный контекст для их восприятия. Более того, предполагается один тип посетителя: мальчик, которому предстоит стать мужчиной. Здание оказывается одновременно храмом природы, научно-исследовательской институцией, народным музеем, банком и неоклассическим театром. Все эти ипостаси собраны под шапкой чествования мужественности, западной демократии, патерналистской опеки западного человека над «примитивными» народами, протестантизма, торговли, науки и духа приключений. Иными словами, музей науки не просто репрезентирует научные представления о природе: эти представления призваны что-то изменить в текущем положении западного человека, поэтому подаются под соусом вполне конкретных моральных

и политических ценностей. Наука познает природу на благо сообщества граждан и нации, и музей науки неизбежно обращается к молодому человеку, гражданину *par excellence*, а не абстрактному посетителю с неопределенным полом и гендером. Американский музей естественной истории предстает машиной трансформации сознания и морального состояния гражданина. Здесь он не только устанавливает индивидуальную эмоциональную связь с природой, но и испытывает связь с сообществом граждан.

Центральная моральная истина, сообщаемая Музеем, по мнению Д. Харауэй, – *соединение жизни и смерти*. Оно присутствует в высказывании Рузвельта о мужестве и изображении его смертельно опасного путешествия в долину Амазонки, в сцене охоты нанди и в таксидермических чучелах, которыми наполнен Музей. Но оно есть и по ту сторону экспозиции, в многочисленных африканских экспедициях, в ходе которых животных убивали не только впрок, чтобы было из чего отбирать образцы, но и из охотничьего азарта, а иногда и ради фото- и киносъемки. При этом сами охотники постоянно находились в зоне риска, так как им угрожали как животные, так и лихорадка. Мужчина – это пол, который рискует жизнью и тем самым поддерживает свое существование, – повторяет Д. Харауэй вслед за Симоной де Бовуар. *Жизнь* в Африканском зале конституируется на стыке жизни и смерти, через убийство и трансценденцию тела, а не в событии личного, телесного рождения. Такова перевернутая иерархия патриархата Медвежонка Тедди [Haraway 1984–1985, 23], символ которой – фигура Т. Рузвельта как образцового в этой картине мира представителя человеческого рода.

В интерпретации Д. Харауэй диорамы Африканского зала подобно машине времени воссоздают родную для человека среду. Зал возвращает посетителя (неизбежно западного человека) к его истоку, в «райский сад» африканского континента, где когда-то начался путь его далеких предков по планете. Здесь благодаря таксидермическому гению К. Эйкли и его учеников происходит встреча человека с животным, в которой природа и культура, сакральное и профанное смешиваются. Эта встреча, будучи, как отмечал Д. Берджер, невозможной, происходит лишь в опыте *ауры*, окружающей диорамы как произведения таксидермического и живописного искусства, – единичные плоды тщательного ручного труда художников и таксидермистов. Аура – это «уникальное ощущение дали, как бы близок при этом предмет ни был» [Беньямин 2012, 198]; животное остается далеким и недоступным, несмотря на физическую близость. Диорамы вызывают ауратическое переживание,

сообщая зрителю опыт уникального бытия здесь и сейчас. С аурой сопряжено переживание подлинности запечатленного («созерцая эту диораму, я созерцаю то, что видели путешественники, передо мной те самые животные, что еще недавно ходили по земле этого континента»)⁷, ассоциируемой помимо прочего с его возрастом: как бы нова ни была диорама, благодаря этому эффекту она раз-верзает перед посетителем несоразмерную человеческой жизни пропасть веков. Так понятая аура тесно связана с культовым исто-ком произведения искусства и хранит в себе эту связь [Беньямин 2012, 199–200].

Ауратическому опыту посетителей Африканского зала способ-ствует характер его освещения и структура, напоминающая струк-туру храма. Общее пространство затемнено, только диорамы освещены изнутри: они словно бы одиночными островками мерцают в сумраке веков и природы. При входе посетитель оказывается на пути несущихся на него из сумрака слонов центрального экспоната, будто разъяренных его вторжением⁸. Последнему дается понять: его присутствие раскрыто, за ним наблюдают. Эти восемь слонов подобны высокому центральному алтарю храма природы, а диора-мы – боковым алтарям. Каждая не только является окном в мир ди-кой природы, но и транслирует свою добродетель, рассказывает свой фрагмент естественной истории и общей истории спасения. Мирные сцены, разыгрываемые здесь животными как актерами, но-сят моральный характер. Аура придает им особую убедительность и обращает опыт нахождения здесь в трансформативный.

В соответствии с органицистскими представлениями К. Эйкли в диорамах не только каждое животное – организм, но и каждая группа, состоящая из самца, самки и детенышей, является организ-мом. Каждая особь выполняет свою функцию в общем иерархизи-рованном и гармоничном целом – совершенной семье, в которой физиологическое и половое разделение труда четко и несомненно. Каждая особь, каждая группа занимает свое место в совершенном целом, составляя природную гармонию. Удивительным образом таксидермически восстановленный мир животных повторяет мир

⁷ Получается, что точность воспроизведения оригинала, к которой стремился Д. П. Уилсон, в итоге работала на решение задач К. Эйкли, обеспечивая трансляции искомого им совершенства природы дополнительную убедительность.

⁸ Своеобразной рифмой и антитезой к несущимся на посетителя слонам Африканского зала может служить рисунок Жана Гранвиля «Животные, входящие в паровой ковчег» (1840-е гг.), созданный за сто лет до экспозиции К. Эйкли. На нем длинная череда животных, представи-телей разных видов, спинами к зрителю, печально удаляется от него, чтобы взойти на новый ковчег, плод уже не ремесленника, но промышленности.

людской, воспроизведенный на входе в Музей: расовое и половое разделение труда и существования⁹, патриархальная иерархия с белым мужчиной во главе и однозначная и привилегированная траектория от мальчика к мужчине.

Как показывает представленный выше неизбежно краткий анализ экспозиции Зала африканских млекопитающих Американского музея естественной истории, экспозиции музеев науки это комплексные объекты. Уровни их взаимодействия с посетителями и транслируемые ими смыслы множественны. Они могут определяться не только серией переводов, с тем или иным успехом упаковывающих в них конкретное научное содержание, но и широким контекстом, в который погружаются экспонаты в восприятии посетителей, а также более общим представлением о месте и роли науки и научного знания в социальной жизни индивида и сообщества. В таком случае эти представления могут служить тем зеркальным элементом, который лишает научные содержания чаемой нейтральности и превращает экспонаты в экраны, отражающие посетителю те или иные морально-политические идеалы.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Беньямин 2012 – Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. Москва: РГГУ, 2012.
- Вархотов, Гавриленко, Иванов, Писарев 2018 – Вархотов Т., Гавриленко С., Иванов К., Писарев А. Объективность и ее история / Дастон Л., Галисон П. Объективность. Москва: Новое литературное обозрение, 2018. С. 5–42.
- Дастон, Галисон 2018 – Дастон Л., Галисон П. Объективность. Москва: Новое литературное обозрение, 2018.
- Бердджер 2017 – Бердджер Д. Зачем смотреть на животных? // Носорог. 2017. № 5. С. 11–27.
- Anderson – Anderson M. Painting Actuality. Diorama Art of James Perry Wilson. Ch. 6. URL: <http://peabody.yale.edu/james-perry-wilson> (дата обращения: 10.11.2018).
- Daston, Park 1998 – Daston L., Park K. Wonders and the Order of Nature: 1150–1750. New. York: Zone Books, 1998.

⁹ Контекстом создания самой экспозиции послужил расцвет евгеники. Ею всерьез увлекались некоторые из руководителей и спонсоров Американского музея естественной истории, а в 1921 году в нем самом прошел Второй международный конгресс евгеники [Haraway 1984–1985, 56–58].

- Daston 2000 – *Daston L.* Preternatural Philosophy // *Biographies of scientific objects* / Daston L. (Ed.). The University of Chicago Press, 2000. P. 15–41.
- Friedman 2010 – *Friedman A.* The Evolution of Science Museums // *Physics Today*. October 2010. P. 45–51.
- Galison 2002 – *Galison P.* Images scatter into data, data gather into images // *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art* / Latour B. and Weibel P. (eds.). MIT Press, 2002. P. 300–323.
- Haraway 1984–1985 – *Haraway D.* Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908–1936 // *Social Text*. Winter, 1984–1985. № 11. P. 20–64.

Материал поступил в редакцию 10.10.2018