

RAR

УДК 069.5

ББК 71

DOI 10.34685/HI.2026.62.94.011

ПРИРОДНОЕ НАСЛЕДИЕ В КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ: СЦЕНАРНАЯ КОНЦЕПЦИЯ ВЫСТАВОЧНОЙ ЭКСПОЗИЦИИ «ЛОШАДИ, ИЛИ ПУТЕШЕСТВИЕ В СТРАНЕ ГУИНГМОВ»

Поляков Тарас Пантелеймонович,

кандидат исторических наук,
ведущий научный сотрудник – руководитель Центра
экспозиционно-выставочной деятельности музеев,
ФГБНИУ «Российский научно-исследовательский институт
культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва»,
polyakov_t@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена одной из проблем плановой НИР «Природное наследие в культурном контексте: оригинальные проекты музейных и парковых экспозиций с природной тематикой в современной России и проблемы их реализации», проводимой Центром экспозиционно-выставочной деятельности музеев (Институт Наследия). На примере сценария экспозиции «Лошади, или путешествие в стране гуингмов», автор рассматривает перспективные возможности музейных экспозиций, соединяющих в своём сюжете темы и экспонаты естественно-научных и гуманитарных музеев.

Ключевые слова

Музейная экспозиция, природное наследие, культурный контекст, сценарий экспозиции, драматический сюжет, естественно-научный музей, страна гуингмов, год Лошади.

Лет пятнадцать назад дирекция Государственного Дарвиновского музея попросила автора данной статьи помочь в создании оригинальной экспозиции под условным названием «Лошади». Дело в том, что незадолго до этого в пространстве музея успешно работала выставка «Обезьяны», созданная при участии Государственного музея А. С. Пушкина. Здесь, наряду с естественно-научными предметами, демонстрировались артефакты на тему известного прозвища великого русского поэта, на которое, кстати, он никогда не обижался. В общем, руководство музея решило продолжить эксперимент и создать теперь уже «лошадиную» экспозицию, используя

свои палеонтологические и естественно-научные коллекции, а также уникальные картины и скульптуры из Музей коневодства¹, объявленного основным партнёром в данном проекте.

В результате был разработан сценарий экспозиции на тему «Лошади, или Путешествие в страну Гуингмов»², развивающую мотив известного поэ-

1 В настоящее время – Научно-художественный музей коневодства (Москва).

2 Личный архив Т. П. Полякова. Поляков Т. П. «Лошади, или Путешествие в страну Гуингмов»: Сценарий выставочной экспозиции в Государственном Дарвиновском музее. М., 2010. Рукопись.

тического образа «все мы немножко лошади...»³. В его основе лежали принципиальные характеристики образно-сюжетного метода, часто называемого «художественно-мифологическим»⁴. То есть — осуществляющим познание метафизической и трансцендентной реальности через земные или, точнее, физические реалии (предметы, объекты), превращающиеся в художественные символы⁵. В данном контексте физическая реальность — это музейные предметы, напрямую или косвенно связанные с земными проблемами Лошади. Например, портреты или чучела известных и неизвестных лошадей, атрибуты коневодства, конного спорта и военной конницы, мелкая пластика на лошадиную тему и т.п. Под метафизической реальностью подразумевается та сторона человеческой Души, которая была описана, например, Л. Н. Толстым в повести «Холстомер». Под трансцендентной реальностью — высшая жизненная сила, называемая то Природой, то Богом, то Гиперструктурой, которая в традиционных мифологиях довольно часто воплощалась в образе Коня или его Всадника.

Напомним читателю, что в традиционной символике Лошадь — символ циклического развития мира явлений. В «Упанишадах» конь олицетворяет Космос. В скандинавской мифологии Иггдрасиль или, иначе, «Конь Одина» воплощает Мировое Древо. В мифе о Близнецах часто встречается изображение пары коней — белого и чёрного, олицетворение Жизни и Смерти. В «Апокалипсисе» эта тема получает новое, трагическое развитие, касающееся будущего Человечества. Философ К. Юнг попытался сгладить трагические ассоциации и доказать, что Конь выражает всего лишь магическую сторону человека, «мать внутри нас», т.е. интуитивное познание Мира. Но наибольший контакт между миром коней и миром людей обнаружили китайские философы, создав легендарный «восточный календарь»⁶.

Согласно этому календарю и простейшим исследованиям, проведённым автором статьи, люди, родившиеся, умершие или совершившие нечто творческое в год Лошади, почти всегда как-то связаны в своей жизни и деятельности с миром Коней. Человек-Лошадь, как правило, участлив и капризен, талантлив и прагматичен, трудолюбив и недобросовестен, щедр и корыстен. В любви и в политике он склонен к авантюрам. В науке — к открытиям, а в искусстве — к созданию шедевров. Словом, чтобы понять творческого Человека, необходимо изучать Лошадей и наоборот. Эти идеи лежали в основе поэтической концепции будущей экспозиции, а её сюжет строился на творческом синтезе известных произведений на тему Лошади.

Прежде всего, речь идёт о четвёртой части легендарной эпопеи Дж. Свифта о Гулливере, названной «Путешествие в страну Гуингнмов». Слово «гуингнм», которое мы для простоты произношения сократим до «гуингма», в буквальном переводе с местного языка означает «совершенство природы». Таково название Лошадей, не только обладающих разумом, но и способных управлять местными человекообразными дикарями, называемыми «йеху». Нетрудно заметить, кого имел в виду Свифт, растворившийся в своём герое. Кстати, его герой хоть и похож внешне на «йеху», но обладал всеми данными, чтобы эволюционировать и превратиться в добропорядочного гуингма: Гулливер путешествовал по чудесной стране, набираясь лошадиного разума и меняя свои представления о жизни и человеческих ценностях.

В этой связи сложное экспозиционное пространство, выделенное для выставки в центральном здании музея, было условно разделено сценаристом на две части. Нижняя часть представляющая, собой двусветный зал-партер, было отведено для основного сюжетного рассказа. Здесь, развивая традиции «Путешествий Гулливера» Дж. Свифта, а также используя мотивы сказки «Коняга» М. Е. Салтыкова-Щедрина, повести «Холстомер» Л. Н. Толстого и некоторых других произведений, предполагалось рассказать о лошадях и о загадочной «Стране Гуингммов». На антресолях — об известных людях, которые родились или умерли в год Лошади, создали художественные произведения на данную тему или были способны понять душу этого загадочного и таинственного феномена.

3 Строчка из известного стихотворения В. В. Маяковского «Хорошее отношение к лошадям» (1918).

4 См. Поляков Т. П. Музейная экспозиция: методы и технологии актуализации культурного наследия. М.: Институт Наследия, 2019. С. 47–58.

5 Там же. С. 49.

6 Данные и все ниже приведенные цитаты взяты из указанного сценария «Лошади, или Путешествие в страну Гуингммов».

Оставалось только обозначить «мировую ось», соединяющую два мира, или, иначе, два экспозиционных зала, решив, тем самым, архитектурно-пространственную задачу.

В основе этой «мировой оси», объединяющей мир Людей и мир Лошадей, предполагалось использовать образ легендарного «Коня Одина» или, иначе, «Иггдрасиля». Как известно, главный скандинавский бог, уже имевший восьминогую Коня, озабочился гносеологическими проблемами, пригвоздил сам себя копьём к сакральному Древу и девять ночей висел меж ветвей того дерева, постигая мир. В какой-то момент «ужасный» Один увидел на земле руны — магические знаки для передачи тайного знания. Он потянулся за ними и упал с Дерева-Коня, обретя, тем самым, это знание. То есть «Конь Одина», в данном случае, это — посредник для перехода, для «скачка» в иной, сакральный мир, и, одновременно, образ, воплощение этого мира. Недаром у многих народов Сибири, ведущих свою родословную от «лошади», на шаманских бубнах, являвшихся, по сути, аналогом скандинавского «коня», изображалось Мировое Древо, открывающее путь к познанию Вселенной. Нечто подобное мы найдём в древних «Упанишадах». Наконец, в башкирской мифологии, где сакрализация Лошади была доведена до максимального уровня, конь мог превращаться в священное родовое дерево, ветви которого поднимали героя наверх и спасали от врага. Кроме того, сценарист предполагал, что если добавить к этому «Мировому Древу» внешний облик деревянной лошади в стиле «Троянского коня», наполненный, например, музейной электроникой, то планируемый образ приобретёт нужный постмодернистский характер, органично соединяя трагическое и ироническое в экспозиционно-художественном исследовании на обозначенную тему⁷.

Итак, в нижнем зале предстояло развернуть серию экспозиционно-художественных образов или, иначе, музейных инсталляций, связанных с сюжетными мотивами из произведений Дж. Свифта, М. Е. Салтыкова-Щедрина и Л. Н. Толстого, скреплённых драматическим сюжетом о трансформациях Лошади, начиная с её прародителей и заканчивая биологическими раз-

новидностями лошадиных пород. Центральный образ мирового «Коня», точнее — «Троянского Иггдрасиля» порождал два направления движения или действия, состоящие из локальных экспозиционных сцен. В основе этих двух направлений лежали как мифопоэтические, так и естественно-исторические прообразы, известные науке. Например, в сказке М. Е. Салтыкова-Щедрина «Коняга» рассказывалось о том, как в доисторические времена Старый Конь родил двух сыновей — Пустопляса и Конягу: один был изящный и чувствительный, другой — коренастый, неотёсанный и, на первый взгляд, бесчувственный, одному сыну светила, казалось бы, лёгкая, весёлая жизнь, тёплое стойло, овёс и пшено, а другому сыну — вечная, почти каторжная работа, хлев и прелея солома.

Теперь обратимся к научным источникам. Как предполагают некоторые исследователи, от доисторического Эквуса тянутся нити к двум предшественникам современной лошади. Один предок — изящный, резвый и смелый Тарпан, населявший когда-то европейские и скифские степи. Другой предок — малоподвижная, тяжелая и медлительная Лесная Лошадь, обитавшая в североевропейских болотах. От Тарпана, по версии ряда учёных-иппологов, пошли в большей степени «европейские породы», от Лесной Лошади — современные породы «рабочих лошадей». Кроме того, в сценарии также косвенно учитывался образ «Лошади Пржевальского», считавшейся сначала прародительницей всех современных лошадей, но позже, в связи с обнаружением у этого реликта 66, а не 64 хромосом, какие были и есть у двух старших «сыновей», попавшей в разряд тупикового пути развития.

В общем, объединив поэтическую мифологию и популярное естествознание, мы получаем исходный образ или, точнее исходную сцену для дальнейшего развития экспозиционного сюжета, названную «Дикие Лошади». Героями данного образа, основной пафос которого нужно искать в интонациях и стилистике рассказа Э. Сетона-Томпсона «Мустанг-иноходец», становятся два диких предка современной Лошади и один её не состоявшийся прародитель. Предполагалось создать условный образ девственной Природы, чередующей вольную степь или прерию с таинственным лесом или зовущими горами. Здесь, в свободном от человека пространстве, обитали предки домашней Лошади, известные по картинам К. К. Флёрова

7 Поляков Т. П. «Лошади, или Путешествие в страну Гунгмов»...

«Тарпаны» и др., а также полотну А. Н. Комарова «Охота неандертальцев на лошадей» и другим экспонатам. Словом, два сородича «пржевальской» лошади — Тарпан и Лесная Лошадь, точнее — их потомки были готовы шагать, бежать или галопировать в нашей экспозиции по двум параллельным направлениям⁸.

Начнём с первого направления — с потомков Тарпана, с четырёх сцен под общим названием «История Пустопляса», создаваемых на основе природных и историко-культурных экспонатов по мотивам повести Л. Н. Толстого «Холстомер», рассказу А. И. Куприна «Изумруд», а также ряда аналогичных произведений, посвящённых нелёгкой судьбе рысистых и скаковых лошадей.

В первой сцене, названной «Птица-тройка» и опирающейся на известный гоголевский образ, предстояло показать его причинно-следственную связь с предыдущей «природной» инсталляцией: потомки диких лошадей, ещё не забывшие свободный полёт в пространстве степей, полей и прерий, получают упряжку, созданную и удерживаемую чей-то могучей рукой. На первый взгляд, это рука Бога или Пророка, не важно, античного Посейдона, славянского Перуна или библейского Ильи-пророка, несущего свою колесницу в пространстве и времени мировой культуры. Напомним, что колесницу Посейдона возили кони с медными копытами и золотыми гривами, а колесницы Перуна и Ильи-пророка бороздили небесное пространство, сопровождаемые громом и молниями.

Но уж больно необычна наша упряжка, да и количество резвых коней иное: не квадрига, не двойка, а именно тройка. Три несущихся в даль коня. Центральный конь или, иначе, коренник, запряжённый в оглобли, бежит под дугой резвой рысью. Две другие лошади, пристёгнутые по бокам, скачут галопом, как бы «неся на себе» этого вечного рысака. Здесь предстояло рассказать об особенностях хода легендарной орловской породы, ведь после появления орловцев с их уникальной рысью, они прочно заняли место коренника, по-другому ездить в тройках уже не мыслили. Напомним, как идентифицировал себя пегий рысак Холстомер в контексте собратьев, ведущих свой род «от знаменитого Сметанки»: «По проис-

хождению нет в мире лошади выше меня по крови». Здесь же планировался рассказ и о русских пристяжных, в которых отбирали лошадей верховых пород — стрелецких, донских и так называемых «чистокровных верховых». Чем быстрее несётся тройка, тем ниже стелются к земле пристяжные лошади — «едят снег», по выражению лошадиников. Как пишут последние, «тут уж только держись, коренной, милый, да успевай представлять ноги».

В экспозиции предстояло подчеркнуть, что, хотя на тройках развозили почту и ездили курьеры, в русской традиции тройка — это, прежде всего, символ праздника, который всегда с тобой, и зимой в санях, и летом в коляске. Подчеркнём — праздника со звоном почтовых и курьерских поддужных колокольчиков или подшейных бубенцов для народных упряжек. Перед посетителем возникал образ «птицы-тройки», вбирающий в себя мифопоэтические мотивы, но строящийся на основе реальных предметов — произведений искусства на данную тему, а также элементов упряжи — оглобель, расписных дуг, хомутов, уздечек, колокольчиков и бубенчиков, работающих по принципам «живого музея». Словом, всё по Гоголю: «Русь, куда ж несёшься ты? Дай ответ. Не даёт ответа...».

Во второй сцене «Под Всадником», драматически развивающей основной пафос предыдущего образа, предстояло показать, что за кажущейся лошадиной свободой просматривалось неизбежное насилие. Сначала человек запряг Лошадь в колесницу, а затем сел на неё верхом. У древних греков появился образ человека-коня Кентавра, затем — Пегаса и Беллерофонта, летящего к Олимпу, а у скандинавов появился Слейпнир, т.е. «скользящий» — восьминогий жеребец Одина, воплощённая мечта любого всадника. Управляемый божеством, он состязался в скачке с великанами, неизменно одерживая победу на земле, на волнах и в воздухе.

Отметим, что, планируя обобщённый образ верховой Лошади, проходящей сквозь классическую выездку, конногвардейские парады, спортивные скачки, конкуры и троеборье, сценарист не затрагивал здесь тему войны в её страшных реальностях. Всё это — дальше, в другом рассказе. Здесь же, говоря о коннице, предполагалось не пересекать границы её декоративной, мирной, торжественно-парадной и спортивной жизни. Примером для сценариста служили древние викинги.

8 Поляков Т. П. «Лошади, или Путешествие в страну Гунгмов» ...

Эти поклонники Одина были не прочь покрасоваться на конях, но в бой на них они не ходили никогда (!). Наоборот, воины прибывали к месту сражения верхом, спешивались, привязывали коней и начинали битву в пешем строю⁹.

Проектируя многоплановую инсталляцию «Под Всадником», сценарист предлагал разместить в центральной витрине, созданной по технологиям «витрины-образа»¹⁰, скульптурную пластику, изображающую верховых лошадей. Здесь и сказочные лошади, несущие сказочных героев. Здесь и толстовские «фру-фру», оседланные бравыми офицерами. Здесь и спортивные лошадки, терпящие скачки и стипль-чезы, конкуры и троеборье, пробеги и конную охоту. Кони фарфоровые, бронзовые, чугунные и деревянные, на любой вкус. Рядом — кубки и иные награды за достижения в спорте. Но особое место в этой образной витрине должны были занять средства, с помощью которых достигалась грациозность выездки и обеспечивались спортивные победы. Речь идёт о насильственном «лошадином железе», воплощённом в различных вариантах уздечек, а также о хлыстах, шпорах, стремянах и разных видах сёдел, причинявших невероятные страдания верховым лошадам.

Тем самым основная идея будущей инсталляции выражалась в коллизии внешней красоты и внутренней боли. Этот конфликт в мифопоэтической форме, как известно, разрешался в определённой истории Пегаса и античного героя Беллерофонта. Напомним, что «герой» поймал Пегаса с помощью золотой уздечки, подаренной Афиной. Оседлав крылатого коня, всадник совершил с его помощью много подвигов. Но в какой-то момент возгордился и решил верхом подняться на Олимп. Разгневанные боги послали овода, ужалившего Пегаса, который сбросил героя на землю. Покалеченный всадник блуждал и надеялся, что крылатый конь вернётся к нему...

В третьей сцене «Бега», являвшейся кульминацией данного сюжетного направления, предстояло раскрыть внутренний конфликт коня и наездника, точнее — трагедию коренника-одиночки, лошади рысистой породы в целом и орловских рысаков в частности. В основе инсталляции предполагалось использовать образ легендарного Холстомера, трагическая история которого была связана с судьбой многих представителей этой породы. Наш, экспозиционный «Холстомер» — это гармонично сложенная упряжная лошадь, с небольшой сухой головой, высоко поставленной шеей с лебединым изгибом, крепкой мускулистой спиной и прочными ногами. Словом, это, одновременно, темпераментный и добронравный конь, в одиночестве несущий упряжку.

Отметим, что сюжетная связь с предыдущей сценой заключается в том, что, согласно мифологии древних ирландцев, «настоящему герою» не пристало скакать верхом — он должен был ездить только на колеснице. По их мнению, сесть верхом — значит расписаться в отсутствии смелости. Ибо считалось, что на лошадь садятся только трусы, потерявшие колесницу на поле брани. Как бы там ни было, перед посетителем должен был возникнуть аттрактивный образ обобщённого Холстомера: «Я был пегий, я был мерин, и люди вообразили себе обо мне, что я принадлежал не Богу и себе, как это свойственно всему живому, а что я принадлежал конюшему... Они скрячили мне губу. Они обвинили меня верёвками, заводя в оглобли; они надели мне на спину широкий ремённый крест и привязали его к оглоблям <...> Сани были камышовые, плетёные, бархатные, сбруя с маленькими серебряными пряжечками, вожжи шёлковые. <...> Запряжка была такая, что, когда все поводки, ремешки были прилажены и застёгнуты, нельзя было разобрать, где кончается запряжка и начинается лошадь...».

Образ хрестоматийного «пегого мерина» предполагалось наполнить не только рисунками, но и мелкой скульптурной пластикой, изображающей реальных и выдуманных беговых лошадей. В том числе — легендарного и неповторимого Барса I, признанного одним из родоначальников орловской рысистой породы, а также его знаменитых потомков — Горностая, Кролика, Бычка, Булата и Богача, отмеченных кистью художника Н. Е. Сверчкова, и других, более поздних представителей данной породы.

9 Зато уходить в мир иной, в Обитель Богов, они должны были на коне. Согласно мифам, за наиболее отличившимися воителями Один присылал своего восьминогго Слейпнира.

10 О технологии «витрины-образа» см.: Экспозиционная деятельность музеев в контексте реализации «Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года» / Т. П. Поляков, Т. А. Зотова, Ю. В. Пустовойт, О. Ю. Нельзина, А. А. Корнеева. М.: Институт Наследия, 2021. С. 216–260.

В целом до посетителя предполагалось донести, что бега — это не только противоречивое царство лошадиной грации и боли, человеческих страстей и денежных купюр, но и, в конечном итоге, царство обоюдных, лошадиных и человеческих страданий. Ведь на ипподроме, на бегах было загублено не только масса лошадиных тел, но и человеческих душ. Об этом, например, размышлял в итоге яснополянский писатель, переселившийся, на время, свою беспокойную душу в лошадиное тело:

«Я задумывался над свойствами той странной породы животных, с которыми мы так тесно связаны и которых мы называем людьми... Мы стоим в лестнице живых существ выше, чем люди: деятельность людей — по крайней мере тех, с которыми я был в сношениях, руководима словами, наша же делом». Напомним, что после смерти Холстомера его останки, от кожи до костей, все пошли в дело. После смерти хозяина-седока, загнавшего когда-то уникального рысака, не осталось даже души... Перейдём к заключительной сцене печальной «Истории Пустопляса».

Это — четвёртая сцена, названная «Лошадиный Цирк». Начнём с того, что сам цирк был порождён лошадиным жанром, в частности — конной акробатикой. Планируя экспозиционно-художественную инсталляцию на заданную тему, сценарист учитывал, что человеческая и лошадиная жизнь изначально подчинены кругу. Что солнце — круг, что земля — круг, что колесо — круг. Что цирк и круг — понятия, слитые в один неразрывный образ. Наконец, что ширина круглого манежа, напоминающего блюдце, соответствовала оптимальному числу метров, необходимых для акробатических номеров. Ведь именно тринадцатиметровая окружность под воздействием центробежной силы сообщала корпусу лошади необходимый наклон к центру, наиболее благоприятный для равновесия акробата, стоящего на её крупе. Более того. Барьер манежа также имел постоянную высоту около полуметра. То есть был рассчитан так, чтобы лошадь могла встать на него передними ногами, а задними свободно передвигаться по манежу. Наконец, на «блюдце», образ которого несомненно должен присутствовать в экспозиции, манеж похож потому, что «пегим» артистам, скачущим по закрутлённому барьеру тяжёлыми копытами, необходим был определённый упор.

Проектируя в экспозиции условную модель циркового круга, выполняющего функции об-

разной витрины, сценарист предполагал показать особенности лошадиной дрессуры, не похожей ни на какую другую. Как утверждают специалисты, дрессировщику хищников никогда не справиться с лошадами. Правда, достигается цирковая гармония самыми изощрёнными средствами. Посетитель увидел бы наиболее популярные — шамбольшер и фарпайч, длинный и короткий хлысты, заставляющие лошадей выполнять все установки дрессировщика. Наконец, в структуре экспозиционного образа особое место должен был занять стальной трос с крючком на конце, на котором висят цирковые трензеля, позволяющие поставить лошадку на псаду или, по-русски, на свечку, особо ценимую зрителями, её цепляют длинным тросом за «железо» во рту, затем перекидывают трос через купольный блок, а дальше начинают тянуть трос на себя, до полной «победы». Драматическая коллизия данной «сцены» понятна: за внешним блеском и цирковым чудом скрывается боль и унижение цирковых лошадей. Посетителю предлагалось посмотреть на цирковую арену глазами её обитателя. Ведь чтобы понять цирк, цирковых лошадей и их дрессировщиков, нужно пройти некое перевоплощение, стать частью цирка, по крайней мере — частью создаваемого экспозиционного образа. Ну а дальше — финальная сцена для двух историй, которую сценарист обозначил как «Лошадиный Дом».

Прежде чем перейти к этому Дому, опишем второе направление сюжета, названное «История Коняги» и интерпретирующее экспозиционные приключения потомков Лесной лошади¹¹. На первый взгляд, эта история, согласно концепции Н. Е. Салтыкова-Щедрина, должна быть более драматичной. Если в «Истории Пустопляса» довлеет внешняя мишура и праздничный пафос от несущейся «птицы-тройки», от спортивного азарта скаковых и беговых лошадей, наконец, от ярких цирковых огней, то в «Истории Коняги» либо всё предельно буднично, либо всё откровенно кроваво. Но вот в чём парадокс. Изображая основные ипостаси жизни рабочей или военной лошади, мы видим в сей будничной откровенности гораздо больше смысла, чем в предыдущих образах. В этой адской жизни нет латентного издевательства и лицемерия. Здесь всё открыто —

11 Поляков Т. П. «Лошади, или Путешествие в страну Гуйнгов» ...

и боль, и пот, и кровь. Здесь Человек и Лошадь пополам делят тяжесть мирского и воинского труда. Они оба на равных служат какой-то таинственной силе, от которой зародилась эта странная Жизнь. Она кормит, поддерживает и, смеём надеяться, ещё долгие годы позволит идти рядом двум её главным феноменам.

В «Истории Коняги» необходимо было найти своеобразные «рифмы», ассоциативные параллели с предыдущими сценами. Сценарист пытался создать своего рода контрастные пары на тему «Праздник» и «Работа». Например, праздничная дуга «птицы-тройки» и brutальная упряжка «лошади на пашне», гармония лошади «под всадником» и смешение их тел «на войне», внешняя лёгкость спортивного «бега» и тяжёлая ноша «тяжеловозов», волшебный круг «цирка» и будничные круги «строительной лошади».

Предполагалось, что первая сцена — «На пашне» — должна рифмоваться с аналогичной сценой из «Истории Пустопляса»: праздничная «Птица-Тройка», радостно несущаяся по жизни, становится контрастным символом для метафорического образа пахаря и его коня. Подобная коллизия известна в народной мифологии, достаточно вспомнить былину о Вольге и Микуле Селяниновиче. Причём легендарный образ богатырского Пахаря и его могучего Коня мог бы стать художественной основой для планируемой инсталляции. Как отмечали культурологи, перед нами — тот же языческий Бог, только не грозный и решительный, а свой, крестьянский, лошадиный. Ведь в образе Микулы и его Коня, скрывалось божество, заправляющего земледельческим бытом. По задумке сценариста в экспозиции важно было подчеркнуть, что у Салтыкова-Щедрина подобный образ Коня-Пахаря получает новое звучание, создающее контраст для параллельной «Птицы-Тройки», мчащейся по полям России: «Для всех поле — раздолье, поэзия, простор, для Коняги оно — кабала. Поле давит его, отнимает у него последние силы и всё-таки не признаёт себя сытым. Ходит Коняга от зари до зари, а впереди его идёт колышущееся чёрное пятно и тянет, и тянет за собой. Вот теперь оно колышется перед ним, и теперь ему, сквозь дремоту, слышится окрик: «Ну, милый! Ну, каторжный! Ну...».

Предполагалось, что в экспозиции из мифобилинных, приукрашенных образов, из мистического «чёрного пятна», воплощающего собственную тень, возникают реальные атрибуты

мучительной пахоты — камни, корни, оглобельная упряжка, вечный хомут, соха и плуг. Причём фоном для потенциальной предметной композиции должно было послужить легендарное и ненасытное «русское поле». Как в реальной «сказке»: «Из века в век цепенеет грозная, неподвижная громада полей, словно силу сказочную в плену у себя сторожит. Кто освободит эту силу из плена? Кто вызовет ее на свет? Двум существам выпала на долю эта задача: мужику да Коняге. И оба от рождения до могилы над этой задачей бьются, пот проливают кровавый, а поле и поднесь своей сказочной силы не выдало, — той силы, которая разрешила бы узы мужику, а Коняге бы исцелила наболевшие плечи».

В итоге сценаристу важно было вызвать у посетителя один риторический вопрос и тут же дать на него спорный ответ: в чём же заключается тайная сила Коняги, импульсивно бредущего за собственной тенью? Процитируем ещё раз Салтыкова-Щедрина: не здравый смысл «поддерживает в Коняге несокрушимость, а то, что он в себе жизнь духа и дух жизни носит!». От духа жизни перейдём к духу войны.

Во второй сцене — «На войне» — предполагалось использовать два взаимосвязанных и контрастных художественных архетипа. Первый — хрестоматийная картина «Богатыри», которых трудно назвать «всадниками», поскольку кони и витязи предстают в васнецовской интерпретации как единое целое, как мощный инструмент защиты от любого врага: ещё мгновение, и он, этот мифический враг будет замечен, настигнут и растоптан копытами богатырских «сивок-бурок». Второй, менее известный архетип — картина художника П. Учелло «Битва при Сан-Романо», где гениально воплощён батальный образ «смешались в кучу кони, люди...»¹². Интерпретируя этот образ в контексте экспозиционной «Страны Гуингмов», сценарист предполагал использовать сцену воображаемого боя, который описал Дж. Свифт: «Представьте себе двадцать тысяч гуингмов, врезавшихся в середину европейской армии, смешавших строй, опрокинувших обозы, превращающих в котлету лица солдат страшными ударами своих задних копыт». Однако, в проектировании данной сцены можно пойти ещё дальше

12 «Смешались в кучу кони, люди...» — строчка из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Бородино» (1837 г.).

и представить себе, что могло бы произойти, если по этой двадцатитысячной массе коней ударит артиллерия из сотни пушечных стволов. Напомним читателю, что нечто подобное случилось с кавалерией Мюрата в битве под Лейпцигом и битве при Ватерлоо: поле было усеяно людскими и конскими головами, а также руками, ногами и копытами вперемешку с огромными кусками земли и осколками чугунных ядер.

Но — не будем пугать посетителя. В центре инсталляции планировалось представить образную витрину, наполненную символическими предметами, связанными с историей кавалерии. Посетитель увидел бы десятки скульптурных портретов коней и их всадников, застывших в разные моменты их боевой жизни. В экспозицию органично вошли бы фарфоровые гусары, фаянсовые драгуны, бронзовые конногвардейцы, оловянные кавалергарды и, конечно же, чугунные конармейцы-буденовцы. Причем — фигурки и скульптуры самой разной величины, ведь учёные-кавалеристы до сих пор утверждают, что именно применению на войне лошади обязаны тем, что выросли до современных размеров.

В третьей сцене — «Ломовая лошадь», рифмующейся с параллельной сценой из истории «пустоплясов», предполагалось использовать в качестве витрины-образа уже не спортивную упряжку, а простую телегу, в которую сценарист планировал запрячь условную рабочую лошадку. Как правило, подобные «сивки-бурки» — беспородны, но в большинстве своём они были улучшены племенными тяжеловозами. Так что в экспозиции предполагалось создать обобщенный образ лошади-работяги, способной впрягаться в любую упряжку и тянуть на себе разные грузы. Нетрудно представить мифического деревенского «Конягу», на котором летом перевозят корма, осенью увозят с полей урожай, а зимой везут дрова и хворост. В целом, как у Некрасова: «Гляжу, поднимается медленно в гору...». Это — в деревне. Ну а в городе — ломовые «коняги» натружено тащат строительные грузы, телеги с барахлом, экипажи с людьми — по булыжникам или по рельсам. Всё это запечатлено в картинах, рисунках, фотографиях и литературных рассказах писателей и очевидцев. Кроме того, посетитель увидел бы в образной витрине скульптурную пластику, изображающую различные виды лошадиной упряжи и экипажей: фарфоровые телеги, бронзовые кареты, чугунные сани, а так-

же повозки, фургоны, дилижансы, омнибусы, кибитки, возки и даже экзотические арбы, предназначенные для горных дорог. Особо выделим легендарные конки — предшественников электрических трамваев.

Наконец, к образу коняги-тяжеловоза предполагалось добавить целую серию разновидностей данной породы. Посетитель увидел бы скульптурные образцы литовских тяжеловозов с мощным костяком и хорошо развитой мускулатурой, а также их русских собратьев — некрупных, широкотелых, с уравновешенным темпераментом, не уступающим небольшим тракторам и способные, порой, обходиться одной соломой. Здесь же — так называемая «советская тяжеловозная порода», представляющая крупных, сильных и выносливых «коняг», рядом — легендарные владимирские тяжеловозы, выведенные путём скрещивания местных «мамок» с английскими жеребцами, ставшие основой раннего советского хозяйства и находящиеся сегодня на грани уничтожения. В целом лейтмотив проектируемой инсталляции выражен в своеобразном гимне рабочей лошади, пропетом в знакомой сказке о Коняге: «Нет конца работе! Работой исчерпывается весь смысл его существования; для неё он зачат и рождён, и вне её он не только никому не нужен, но, как говорят расчётливые хозяева, представляет ущерб».

Заключительная, четвертая сцена — «Последний круг» — пересекается с цирковой ареной в предыдущей сюжетной истории. В основе данного образа — всё тот же круг, играющий в лошадином мире одну из ведущих ролей: как утверждают иппологи-практики, в момент наивысшей опасности, когда табуна грозит смерть от голодных хищников, взрослые лошади организуют круговое «каре». Причём в центр этого круга они ставят жеребят, а сами становятся плотно друг к другу задними ногами наружу. Подобную стойку называют «последним кругом». Это — лейтмотив планируемого образа.

В новой сцене замкнутый круг, рифмующийся с цирковой ареной и воплощённый в образе «конной мельницы», откровенно предопределяет дорогу в лошадиный «ад». Посетитель узнал бы, что конные мельницы изобретали и устанавливали везде — в Европе, в Азии, в Америке. Что жерновые камни, перетирающих лошадиную жизнь, точнее — стирающих её в пыль, являлись, на первый взгляд, безобидным атрибутом город-

ских и сельских мельниц. В экспозиции предполагалось создать многоплановую инсталляцию, вбирающую черты самых разных конных мельниц: мукомольных в средневековом Таллинне и в освоенной Сибири, золотоносных в старой Мексике и др.

Сценарист планировал выразить в однообразном движении мельничной лошади полную безысходность, показать своего рода воронку, затягивающую «Конягу» в лошадиную бездну, придуманную не лошадиным богом, а человеком. В качестве архетипа предлагалось использовать образ Коногона, понукавшего лошадиным подземельем. Посетитель узнал бы, что в этом каменном мешке рабочие лошади практически никогда не видели белого света, что до конца жизни они служили тягачами на самых взрывоопасных шахтах. Что одна такая лошадка, быстро слепшая от тотальной темноты, могла тянуть груз из восьми вагонеток весом полторы тонны каждая, что несчастные лошади узнавали хозяев по голосу, знали свою норму и часто отказывались от её перевыполнения, рвали постромки и бежали по подземной бездне, пытаясь спрятаться в холодных и мокрых, каменных «конюшнях». Наконец, что в начале нового века рядом с одной из шахт Кузбасса, в музее-заповеднике «Красная Горка» был открыт памятник коногону и его бедной лошадке.

Сценарист предполагал, что развязка экспозиционного действия произойдёт в финальной сцене — «Лошадиный Дом», объединяющей, как и стартовый образ «Дикие Лошади», два направления сюжетного развития. Уже в названии скрыт намёк на образ реальной и утопической конюшни из «страны Гуингмов», простой, конструктивной и удобной. В экспозиционной реальности — это образная витрина, способная собрать музейные «натюрморты» на данную тему. Предполагалось, что в трёхчастных конюшенных «стойлах», помимо лошадиных чучел, будут находиться художественные полотна, способные выдвигаться из стойл-ячеек с помощью роликовых механизмов. В общем, как в хранилищах изобразительного фонда, только выдвигать этих «лошадок», должны сами посетители, за условный поводок с реальной уздечкой или недоуздкой. В целом — своеобразный тактильный «интерактив» для семейных посетителей. В левой части предполагалось показать выдвижные картины и иные экспонаты, характеризующие практически все

породы «пустоплясов», в правой части — основные разновидности «коняг». Здесь же, в общем лошадином Доме посетитель увидел бы предметы для чистки героев экспозиции: волосяные щетки, металлические и резиновые скребницы, шершавые и бархатные рукавицы, деревянные гребни для челки, гривы и хвоста, а также образцы лошадиной одежды — попоны и капоры, ну и конечно же — разные виды кормёжки. Словом, не жизнь, а лошадиный рай...

Однако предполагалось, что центральный образ трёхчастной инсталляции должен был внести явный диссонанс в райские мотивы «Лошадиного Дома». Здесь планировалось разместить чучело знаменитого Улова, хранящееся ныне в фондах Дарвиновского музея и напоминающее нам о бренности всего живого. В этой печальной фигуре максимально слились судьбы когда-то резвых «пустоплясов» и работающих «коняг». Ведь, как мельком описал Л. Н. Толстой, история престарелого Холстомера пересеклась с судьбой рабочей лошади: больному рысаку пришлось и землю пахать, и тяжёлые грузы возить. В общем, «бывает старость величественная, бывает гадкая, бывает жалкая старость», но «несмотря на отвратительную старость этой лошади, знаток сразу бы сказал, что это была в своё время замечательно хорошая лошадь». «Как живая развалина, он стоял одиноко... а недалеко от него слышались топот, фырканье, молодое ржанье...».

На этом можно было бы и закончить предполагаемый экспозиционный рассказ о судьбе Лошади, но в сценарии, как уже отмечалось, его дополнял многоплановый образ Человеко-Лошади, призванный опровергнуть или хотя бы поставить под сомнение категорическое утверждение Свифта о тотальном превращении людей в отвратительных «йеху» — угнетателей лошадей. Предполагалось, что во второй части экспозиционного спектакля, на балконе, в «Стойле Пегаса» появится целая группа писателей, художников, политиков, учёных, спортсменов и просто хороших Людей, так или иначе связанных со знаком Лошади и посвятивших ей свои труды и заботы¹³. Среди них, конечно же, выделим писателей и поэтов — Дж. Свифта, А. С. Пушкина, М. Ю. Лер-

13 Поляков Т. П. Сценарий экспозиции «Лошади, или Путешествие в страну Гуингмов».

монтова, Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова, И. А. Бунина, А. И. Куприна, В. В. Маяковского, И. Э. Бабеля, С. А. Есенина, В. В. Высоцкого и многих, многих других¹⁴. Одно небольшое дополнение. В процессе работы сценарист поначалу не мог найти конкретных точек соприкосновения жизни и творчества Ф. М. Достоевского, создавшего трагический образ городской лошади в романе «Преступление и наказание», с годом Лошади. Однако в финале обнаружил, что его молодая и любимая супруга, А. Г. Сниткина — образец идеальной писательской жены — родилась и умерла в год Лошади.

Итак, основная идея проектируемой экспозиции заключалась в том, чтобы не только ввести животный объект в оригинальный культурный контекст, не только показать драматизм взаимоотношений двух уникальных феноменов нашей Жизни, но и продемонстрировать духовное и нравственное преображение Человека-Лошади. Ведь великий провокатор обозначенной темы,

ражая гуингмам, постепенно научилось бы «первоосновам чести, справедливости, воздержности, солидарности, мужества, целомудрия, дружбы, доброжелательства и верности». На том и закончим.

Список литературы и источников

1. Личный архив Т. П. Полякова. Поляков Т. П. «Лошади, или Путешествие в страну Гуингмов»: Сценарий выставочной экспозиции в Государственном Дарвиновском музее. М., 2010. Рукопись.

2. Поляков Т. П. Музейная экспозиция: методы и технологии актуализации культурного наследия. М.: Институт Наследия, 2019. 588 с.

3. Экспозиционная деятельность музеев в контексте реализации «Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года» / Т. П. Поляков, Т. А. Зотова, Ю. В. Пустовойт, О. Ю. Нельзина, А. А. Корнеева. М.: Институт Наследия, 2021. 438 с. DOI 10.34685/NI.2020.11.84.020.

Дж. Свифт, мечтал о том, чтобы человечество, под-

14 Рамки статьи, к сожалению, не позволяют нам раскрыть тесные связи жизни и творчества названных поэтов и писателей с годом Лошади, которые подробно были описаны в Сценарии данной экспозиции.

NATURAL HERITAGE IN A CULTURAL CONTEXT: SCENARIO CONCEPT OF THE EXHIBITION “HORSES, OR TRAVEL IN THE COUNTRY OF HOUYHNHNMS”

Polyakov Taras Panteleimonovich

Candidate of Historical Sciences, Leading Researcher –
Head of the Development of museum expositions,
Likhachev Russian Research Institute
for Cultural and Natural Heritage,
polyakov_t@mail.ru

Abstract

The article is devoted to one of the problems of the planned research “Natural Heritage in a Cultural Context: Original Projects of Museum and Park Expositions with Natural Themes in Modern Russia and the Problems of Their Implementation”, conducted by the Development of museum expositions (Russian Heritage Institute). Using the example of the unrealized exhibition scenario “Horses, or a journey in the country of Houyhnhnms”, the author considers the promising possibilities of museum expositions that combine themes and exhibits of natural science and humanitarian museums in their plot.

Keywords

museum exposition, museum exhibition, natural heritage, cultural context, exposition script, dramatic plot, natural science museum, country of Houyhnhnms, year of the Horse.