

**НАЦИОНАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ
РЕСПУБЛИКИ КОМИ**



Визуальный текст в историко-культурном ландшафте

Сборник статей по итогам межрегиональной
научно-практической конференции с международным участием
(Сыктывкар, 23 – 25 сентября 2021 г.)

Министерство культуры, туризма и архивного дела Республики Коми
Национальный музей Республики Коми

К 110-летию Национального музея Республики Коми



Визуальный текст в историко-культурном ландшафте

Сборник статей по итогам межрегиональной
научно-практической конференции с международным участием
(Сыктывкар, 23 – 25 сентября 2021 г.)

Сыктывкар, 2021

УДК 930.2:069.5(063)
ББК 63.3(2)ю
В42

*Печатается по решению Ученого совета
Национального музея Республики Коми от 12.11 2021 г.*

Редакционная коллегия:

к.и.н. С. В. Бандура, к.и.н. В. Э. Шарапов, к.филол.н. Ю. А. Крашенинникова, Н. В. Краева,
В. А. Сова

Тексты статей печатаются в авторской редакции.

При перепечатке материалов ссылка на сборник обязательна.

В42 ВИЗУАЛЬНЫЙ ТЕКСТ В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ ЛАНДШАФТЕ:

Сборник статей по итогам межрегиональной научно-практической конференции с международным участием (Сыктывкар, 23–25 сентября 2021 г.). – Сыктывкар: Коми республиканская типография, 2021. – 268 с.

ISBN 978-5-7934-0992-6

В сборнике опубликованы материалы межрегиональной научно-практической конференции с международным участием «Визуальный текст в историко-культурном ландшафте», посвящённой 110-летию Национального музея Республики Коми.

Авторы статей обращаются к проблемам рассмотрения визуальных источников в качестве самостоятельных объектов исследований, неофициальных свидетельств исторических событий, повседневной жизни людей.

Значительное внимание уделено фотографиям в составе музейных и частных коллекций, произведениям народного и профессионального декоративно-прикладного и изобразительного искусства.

Несколько статей посвящено теме визуальной антропологии и этнографического документального кино и видеоматериалов этнографических полевых исследований.

Объединяет разные направления проблема выбора методов работы с визуальными источниками, создания и сохранения визуальных источников в музеях и научных центрах.

Информацией о визуальных источниках, методиками работы с кино и фотодокументами, а также опытом их использования в исследованиях делятся специалисты в области хранения и атрибуции фотоисточников, произведений искусства, изучения повседневной истории, этнографии, визуальной антропологии.

Материалы конференции показывают богатый спектр коллекций визуальных источников по разным темам в музейных собраниях, расширяют информационное поле и источниковую базу гуманитарных исследований.

Сборник адресован музейным специалистам, ученым, преподавателям и студентам гуманитарных факультетов высших и средних учебных заведений.

Дизайн, вёрстка – Д. В. Черницын

УДК 930.2:069.5(063)
ББК 63.3(2)ю

Научное издание

ВИЗУАЛЬНЫЙ ТЕКСТ В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ ЛАНДШАФТЕ

Сборник статей

Подписано в печать 29.11.2021 г. Формат 60×84/8. Усл. печ. л. 31,16. Тираж 160 экз.

Заказ № № 21-8877.

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленных материалов в ООО «Коми республиканская типография». 167982, Республика Коми, г. Сыктывкар, ул. Савина, д. 81. Тел.: (8212) 28-46-71. E-mail: knigikomi@komitip.ru.

ISBN 978-5-7934-0992-6

© Национальный музей Республики Коми, 2021

ОРГКОМИТЕТ КОНФЕРЕНЦИИ

Председатель – *Балмастова Мария Алексеевна*, министр культуры, туризма и архивного дела Республики Коми

Сопредседатель – *Бандура Светлана Владимировна*, к.и.н., и.о. директора Национального музея Республики Коми

ЧЛЕНЫ ОРГКОМИТЕТА

Раевская Наталия Арсеновна, начальник библиотечного, музейного и архивного дела отдела Министерства культуры, туризма и архивного дела Республики Коми

Жеребцов Игорь Любомирович, д.и.н., директор Института языка, литературы и истории ФИЦ Коми НЦ УрО РАН, председатель Учёного совета Национального музея Республики Коми

Крашенинникова Юлия Андреевна, к.филол.н., зав. сектором фольклора Института языка, литературы и истории ФИЦ Коми НЦ УрО РАН

Кириченко Марина Николаевна, главный хранитель музейных предметов Национального музея Республики Коми

Леэте Арт, доктор философии (PhD), профессор Тартуского университета

Мельникова Анна Сергеевна, зав. отделом истории Национального музея Республики Коми

Пасынкова Ирина Александровна, зав. научно-методическим отделом Национального музея Республики Коми

Сова Валентина Алексеевна, учёный секретарь Национального музея Республики Коми

Хозяинова Наталья Алексеевна, зав. отделом культурно-образовательных программ Национального музея Республики Коми

Штремова Оксана Александровна, заместитель директора по информационным технологиям Национального музея Республики Коми



СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	6	Морозова Е.И. Опыт и проблемы создания гербов и эмблем Республики Коми	78
Доклады экспертов конференции	7	Орлова О.В. Пейзажная картина в творчестве художников Республики Коми в разделе «Образ Севера» экспозиции «КОМИ: Человек. Ландшафт. Миф»	83
Головнев И.А. Киноатлас СССР: Область Коми	7	Филимонов М.А. Неофициальные урбанимы Сыктывкара в контексте городской культуры	91
Головнева Е.В. Советская антирелигиозная фильма. «Сектанты» Владимира Королевича (1930)	12	Хисамова Д.Д. «Старая» и «новая» жизнь марийцев 1920-1930-х годов в произведениях казанского художника В.К. Тимофеева	97
Колчина Е.В. Опыт включения визуальных источников в контекст монографической экспозиции «Народы Поволжья и Приуралья XIX – начало XX века» в Российском этнографическом музее	18	Хозяинова Н.А. Музейная коммуникация. Выставочные проекты «Полотно мира» и «Войдёр. Когда-то» в Национальном музее Республики Коми	104
Толмачёва Е.Б. Аналоговая и цифровая фотография в музее. Вопросы оцифровки, архивации и хранения	22	Эйхельберг Е.А. Визуализация истории российских немцев Республики Коми (на примере публикаций землячества российских немцев в Германии)	110
Раздел I. Визуальные источники как средство социокультурной коммуникации. Опыт репрезентаций «визуального» в музейном и немuseumном пространстве	28	Юркина Д.Б. Этнофутуризм через призму культурных традиций	112
Бандура С.В., Карм С. Визуализация промысловой охоты в музейном пространстве. Опыт международного выставочного проекта	28	Раздел II. Визуальные источники в музее. Вопросы атрибуции и сохранения коллекций	118
Бандура С.В. Эпистолярное наследие Сергея Довлатова в проекте «Пишите письма»: между текстом и ландшафтом	39	Арсланова Е.А. Весомо, грубо, зримо: визуальные и текстовые элементы в контексте атрибуции музейных коллекций (на примере продукции Усть-Усинского консервного завода из собрания НМРК)	118
Беляева Н.Ж. Тема освоения Севера в экспозиции Национальной галереи Республики Коми	48	Бызова В.В. Полозова Александра Александровна: жизнь и судьба театрального художника	123
Голованова Т.В., Пешкина С.М. Технологии показа естественнонаучных коллекций в музеях Республики Коми	53	Дурнева Л.А. Визуальные источники по истории хоккея с мячом в Республике Коми (на основе собрания Национального музея Республики Коми)	126
Залужский А.С. Таксидермические объекты как визуальные источники на экспозиции «Природные ресурсы Республики Коми» Национального музея Республики Коми	57	Ерофеева Л.А., Сова В.А. Вся жизнь как кинолента. Судьба коми писателя Н.П. Попова	131
Земцова Т.А. Визуализация образа места в проекте «Клюква»	60	Кириченко М.Н. Уравнение из прошлого: визуальная информация «руки вруцелетия»	136
Ковалёва О.Д. По обе стороны визуального: источники и репрезентация в культурно-образовательной программе «Зырянский котильон»	66	Коноплева О.М. Визуальные источники: вопросы атрибуции	142
Мельникова А.С. Репрезентативность коллекции по теме политических репрессий в контексте работы над новой экспозицией отдела истории Национального музея Республики Коми	71		

Котылева И.Н. Многообещающий треугольник: В.П. Налимов – «Калевала» – К. Крон. Из истории изучения коллекции В.П. Налимова в собрании Национального музея Республики Коми	147	Пьянкова Т.А. Новые формы работы с посетителями: музейные мультфильмы ..	199
Кочерган Л.И. Коллекция В.Г. Игнатова в собрании Национальной галереи Республики Коми: к вопросу комплектования, изучения и популяризации	153	Раздрогова О.И. Общая характеристика фондовой коллекции «Редкая книга» воркутинского музейно-выставочного центра	206
Краева Н.В. Инскрипты и владельческие знаки на изданиях одного из основоположников коми языкознания П.И. Савvaitова	159	Рафикова Ж.В. Принадлежности для письма как визуальные источники отражения эпохи	210
Куликова М.Д. Индустриальный пейзаж в работах коми художников из собрания Национального музея Республики Коми	163	Родов С.А., Волокитина Н.А. «Экспедиционная повседневность» в фотографиях из фондов Национального музея Республики Коми	215
Мамонтова И.В. Видеохроника печального события: документальные кадры церемонии похорон первого секретаря Коми обкома КПСС из фондов Национального музея Республики Коми	168	Савельева Г.С. Видеоматериалы прилузской коллекции Фольклорного фонда Института языка, литературы и истории Коми научного центра УрО РАН	220
Никитина А.А. Коллекции фотографа А.Ф. Боровикова в собрании Воркутинского музейно-выставочного центра	171	Сова В.А. Фотографии периода Великой Отечественной войны в собрании Национального музея Республики Коми: проблемы описания и репрезентации	225
Пантелеева М.П. Живописные работы Р.Н. Ермолина, созданные в дни VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве	175	Третьякова Е.В. Видеозарисовка как способ визуализации народных традиций в мультимедийном пространстве Национального музея Республики Коми	234
Плаксина Н.Е. Резные Голгофы пижемского старообрядческого центра в музейных собраниях России	180	Фефилова Н.В. Коллекция руководителя струнного оркестра Б.В. Васьянова в собрании Национального музея Республики Коми	240
Поздеев В.А. Фотографии Сергея Лобовикова как источник этнографических сведений о полевых работах крестьян (конец XIX – начало XX вв.)	184	Холопова Д.Г. Их дружбу скрепила блокадная симфония. Народный поэт Республики Коми С.А. Попов и Л.В. Жакова	247
Прокуратова Е.В. Рукописные синодики и помянники в книжной культуре староверов Печоры XVIII-XX вв.	190	Худин Е.А. Фотографии С. И. Сергеля как исторический источник в изучении домостроительства коми-зырян	253
Пьянкова Т.А. Работа с фотографиями личных фондов: комплектование и научное описание (на примере коллекции Народного мастера России В.В. Попова)	194	Шахова Л.В. «Где музыка пармы звучит...». Судьба и наследие ученого-фольклориста и композитора П.И. Чисталева	257
		Юркина Г.А. Визуальные источники по сценическим «народным» костюмам танцевально-музыкальных коллективов и исполнителей Коми АССР и Республики Коми второй половины XX – начала XXI века из фондов Национального музея Республики Коми	263



ПРЕДИСЛОВИЕ

23–25 сентября 2021 г. в Сыктывкаре при поддержке Министерства культуры, туризма и архивного дела Республики Коми состоялась конференция к 110-летию Национального музея Республики Коми.

Юбилейная музейная конференция уже во второй раз подняла, на наш взгляд, актуальные проблемы — описания, сохранения и репрезентации визуальных источников: фотографий, произведений изобразительного искусства, графики, документального кино, методы считывания визуальных текстов с окружающих нас объектов и ландшафтов, способы визуальной трансляции этнической истории в музеях, историю формирования визуальных коллекций, примеры конструирования историко-культурных концептов в музейных экспозициях, образовательных программах, ландшафтной среде малых городов и других локаций.

Тема нынешней конференции продолжила направление гуманитарных исследований, заявленное на конференции, состоявшейся в Национальном музее Республики Коми в 2016 году https://museumkomi.ru/bitrix/uploads/2017/06/Sbornik_2017_NazMuzei-20-24.-2016-1.pdf.

Визуальные источники сегодня становятся не просто иллюстративным дополнением к исследованиям, но всё чаще выполняют роль неофициальных свидетельств исторических событий, повседневной жизни людей.

Две секции конференции — «Визуальные источники как средство социокультурной коммуникации. Опыт репрезентаций «визуального» в музейном и внемузейном пространстве» и «Визуальные источники в музее. Вопросы атрибуции и сохранения коллекций», вобрали весь спектр заявленных направлений исследований: коллекции визуальных источников в музейных собраниях, кинолетопись XX века: факты и мифы, методы работы с кино-фотодокументами, визуальная антропология, каталогизация коллекций, подходы к использованию визуальных источников в музеях и за его пределами, фото-видеоматериалы, произведения изобразительного искусства в музейных экспозициях, методы показа и рассказа визуальными средствами, фото и видеоматериалы по этнографии коми и других финно-угорских народов, репрезентативные возможности визуальных источников в качестве территориальных/национальных маркеров, технологии создания визуальных контентов и методы работы с ними в социокультурном пространстве.

Выражаю благодарность экспертам конференции — Елене Валентиновне Головнёвой, Ивану Андреевичу Головнёву, Екатерине Борисовне Толмачёвой (Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера) (Санкт-Петербург), Елене Викторовне Колчиной (Российский этнографический музей, Санкт-Петербург). Арту Леэте (Тартуский университет, Эстония), Тимуру Булгакову (Государственный музей истории ГУЛАГа, Москва), сохраняющих интерес к изучению визуальных источников и находящим перспективы для развития исследований в заявленной теме.

Некоторые прозвучавшие на конференции доклады доступны в записи на ютуб канале НМРК по qr-коду.

*Светлана Бандура,
кандидат исторических наук,
и.о. директора Национального музея
Республики Коми*



Головнёв Иван Андреевич

Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера)
РАН (Россия, Санкт-Петербург), старший научный сотрудник

Кандидат исторических наук

golovnev.ivan@gmail.com

КИНОАТЛАС СССР: АВТОНОМНАЯ ОБЛАСТЬ КОМИ**Аннотация:*

В статье на материалах беспрецедентного в истории страны научно-кинематографического проекта «Киноатлас СССР», инициированного ЦК партии, описывается конкретный опыт конструирования визуальных образов территорий этнически-многообразного Советского Союза. Сопоставляя архивные данные и свидетельства современников, автор исследования анализирует работу советских киноэкспедиций в Коми 1920–1930-х гг. — опыты кинематографистов (С. А. Бендерский, Н. К. Юдин, Г. А. Донец) и исследователей (Л. Л. Капица, В. А. Воротилов) — проходившие в контексте создания советского киноатласа. Делается вывод о том, что серии «Киноатласа СССР», созданные по единой сценарной матрице, отражали силуэты эволюции политики, науки и культуры изучаемого периода, и концентрировали внимание зрителей на прогрессивных явлениях, происходивших при советизации территорий Союза.

Ключевые слова: киноатлас СССР, автономная область Коми, визуальная антропология.

**Большой советский киноатлас:
«за кадром»**

В 1920–1930-х гг. в СССР произошла синхронная актуализация самой науки о народах и средств визуализации этих знаний в форме этнографического кино. Квинтэссенцией научно-исследовательских и фильмо-производственных подходов стал не имеющий аналогов в мировой истории проект, запущенный по инициативе ЦК партии — «Киноатлас СССР», предполагавший создание 150-серийного киноальманаха о народностях и регионах страны. Этнографическая основательность, кинематографическая поэзия и марксистская философия оказались слиты в этом уникальном явлении, природа и свойства которого до сих пор в полной мере не осмыслены.

Считается, что визуальная антропология — направление молодое, сформировавшееся сначала в североамериканской науке (в середине XX века), а в последующем — в российской (на рубеже 1980–1990-х гг.). Однако значительные примеры теоретического осмысления роли визуальных (кино- и фото-) технологий и их практического применения в отечественной науке о народах имеют вековую историю. С одной стороны, кинематографический потенциал в научных целях осваивали ученые (В. Г. Богораз, Л. Л. Капица, Н. М. Маторин, Б. М. Соколов, Н. Ф. Яковлев и др.). С другой — на экзотическом этнографическом поле экспериментировали кинематографисты (А. И. Бек-Назаров, Дзига Вертов, М. К. Калатозов, Б. М. Небылицкий, А. М. Роом, Е. И. Свилова, М. Я. Слуцкий, В. Л. Степанов и др.). Складывались и эффективные научно-творческие тандемы (М. С. Андреев — В. А. Ерофеев, В. К. Арсеньев — А. А. Литвинов, Х. Д. Ошаев — Н. А. Лебедев, О. Ю. Шмидт — В. А. Шнейдеров, Н. Ф. Яковлев — А. Н. Терской). Была у этого явления также политическая подоплека — курс национальной политики «коренизации», отвечающий позиции большевистской революционной повестки «о праве наций на самоопределение» — и кинематограф использовался советской властью как эффективное средство для конструирования экранного образа многонациональной, разноукладной, и прогрессивно развивающейся при социализме страны. Восходящий рисунок этого развития пришелся на пятилетку культурной революции (1928–1932), когда и был официально пущен проект «Киноатлас СССР», став сильнейшим импульсом, мобилизовавшим научно-кинематографическое сообщество на совместную деятельность.

«Киноатлас СССР» — это не только конкретный проект с одноименным названием, и не столько результат, сколько процесс. Растянувшийся на десятилетия, параллельный с переустройством Советского Союза, процесс экранного освоения «Шестой части мира» и визуальной перекройки ее карты: нанесения на нее новых

* Исследование выполнено за счет гранта РНФ № 21-18-00518, <https://rscf.ru/project/21-18-00518/>

наименований, границ и территорий. Идея кино-картографирования родилась в России еще в дореволюционное время, но в связи с масштабностью задач, она обрела реалии только в СССР — как государственный проект, где кинопроизводство и научные исследования направлялись волей соответствующих партийных ведомств.

Ведущие советские киностудии и исследовательские институты развернули соцсоревнование по дальности и длительности киноэкспедиций в различные уголки Союза ССР. Где бы ни рождалась новая национальная республика или область, где бы ни справлялся юбилей таковых — там немедленно возникала научно-кинематографическая группа для создания новой серии киноатласа. Серии, снятые в территориально отдаленных и культурно самобытных районах — на Дальнем Востоке, Кавказе, в том числе, конечно, и на Севере — становились буквальным открытием окраин огромной разнородной страны для населения столиц и центральных областей, и также наоборот — кинопутешествие являлось для многих жителей регионов единственной возможностью увидеть «большую землю». Живые экранные образы поддерживали идеологическое вдохновение, и создавали ощущение сопричастности граждан страны единому делу построения новой жизни по всему Союзу.

«В кадре»: кинозарисовки Леонида Капицы

Самыми ранними из известных на сегодня кинодокументов, снимавшихся в Коми крае были съемки Леонида Капицы (1892–1938). Леонид Леонидович являлся уникальным специалистом, объединявшим в своей профессиональной деятельности этнографические и кинематографические компетенции — в начале 1920-х гг. он совмещал работу в этнографическом отделе Русского музея и в научном отделе студии «Севзапкино» (Санкт-Петербург). Научные и кинематографические линии в его творчестве регулярно пересекались и взаимно дополняли друг друга, став особенностью его метода, который можно назвать «кино-этнографией» [1].

Известно, что уже в 1925–1926 гг. в экспедициях по области Коми, он с оператором В. А. Воротиловым снимал краткие этнографические кинозарисовки для Русского музея. Обе экспедиции были летними, из них нам более известна разъездная исследовательская работа Л. Капицы, продолжавшаяся с начала июня по сентябрь 1926 г. Задачей поездки было экономико-этнографическое обследование территорий в бассейне Верхней Пе-



Рис. 1.
Леонид Капица.

чоры. Начальным пунктом собственно экспедиции был Усть-Сысольск, куда Л. Капица прибыл на пароходе из Архангельска 6 июня 1926 г. Из Усть-Сысольска он по тракту через с. Помоздино 24 июня 1926 г. проехал до с. Троицко-Печорск. Далее его путь пролегал вверх по Печоре и Ильчу. И затем Л. Капица на лодке спускался вниз по Печоре, планомерно обследуя селения в верхнем и среднем течении реки — Покчу, Савинобор, Дутово, Усть-Щугор. Как раз на этом финальном этапе экспедиции к нему присоединился кинооператор В. А. Воротилов. В письме к матери из с. Усть-Щугор Л. Капица написал: «Последнюю неделю со мной работал вместе Воротилов и пока мне удалось около 150 метров снять этнографических сюжетов» (Архив Мемориального кабинета-музея академика П. Л. Капицы при Институте физических проблем РАН. Письмо от 5 августа 1926 г.). И в письме к брату также сообщал: «У нас в экспедиции работает прошлогодний кинооператор, и удалось заснять немного кинематографических сюжетов. Мне это очень приятно, т.к. все же моя душа по-прежнему сильно тянет в сторону кино, и при первой возможности снова вернуться к этой работе» (Архив Мемориального кабинета-музея академика П. Л. Капицы при Институте физических проблем РАН. Письмо от 9 августа 1926 г.). Известно в частности, что 2 августа проводились фото- и киносъемки церковного праздника Ильин день в деревне Дутово, а 9 августа — праздник Святого великомученика Пантелеймона в селении Щугор.

Возможно, что В. А. Воротилов был вызван в экспедицию именно для запечатления колоритных праздничных сюжетов, и параллельно — бытовых этнографических материалов. Конечным пунктом экспедиции Л. Капицы 1926 года было село Усть-Воя, откуда он пароходом добрался до низовьев Печоры и затем морем — до Архангельска. В своей статье «Культурфильма и научные экспедиции» Л. Капица сообщал, что «Печорской лесо-экономической экспедицией НКЗ (Наркомата земледелия — И.Г.) была организована кино-съемка с привлечением профессионального оператора В. А. Воротилова, заснято около 1700 метр. в Печорском крае. Помимо того, что эта фильма является иллюстрацией к отчету о работах экспедиции, она может быть широко использована для культурно-просветительной работы. В частности, весь охотничий промысел заснят с тем расчетом, что будет демонстрироваться во время занятий со студентами при кафедре охотоведения при Ленинградском Лесном Институте» [2]. Известно также, что апробирование в работах в области Коми сотрудничество Л. Капицы с оператором В. А. Воротиловым было продолжено и в Карельской экспедиции 1927 г. [3].

От трехмесячной экспедиции Л. Капицы на Печору 1926 года в Этнографическом музее сохранилась разнообразная по составу коллекция предметов материальной культуры, а также порядка 50 фотографий (сделано их было 140), ярких документальных свидетельств жизни и быта

местного населения в 1920-е годы. К сожалению, на сегодня нам пока не удалось обнаружить киноплёнки, и мы можем судить о содержании и времени создававшихся кинодокументов по смежным источникам — изданным воспоминаниям, письмам и фотографиям. В целом, сам Л. Капица характеризовал эту экспедицию как этнографо-экономическое обследование региона, объединявшее изучение «старого» (традиционного) и «нового» (революционного) быта края, что соответствовало задачам времени в целом, и задачам программ «Киноатласа СССР» в частности.

Творческое наследие Л. Л. Капицы, связанное с кинематографом, многогранно. Будучи одним из первых профессиональных ученых, целенаправленно практиковавших киносъемки в научных экспедициях — он стал создателем уникальных этнографических кинодокументов об эволюции культур северных народностей. Его теоретические изыскания заложили фундамент последующего осмысления роли визуальных технологий в полевой работе, кабинетных исследованиях и процессах популяризации научных знаний — деятельности, которая сегодня именуется «визуальной антропологией». А общественная активность в части институционализации научного кино как самостоятельного направления, внесла существенную лепту в развитие соответствующих межведомственных программ, ставших значительными вехами в истории научного кино в СССР.



Рис. 2. Л. Капица. Фото из экспедиции по области Коми 1926 г.

«Охота и оленеводство в области Коми»

Материалы, составившие основу фильма «Охота и оленеводство в области Коми», рассмотрению которого посвящена следующая часть статьи, снимались для беспрецедентно масштабного кинопроекта «Шестая часть мира» (1926) под режиссерским руководством титульной персоны в советской кинодокументалистике — Дзиги Вертова. Первоначально фильм, заказанный «Госторгом», задумывался как рекламное повествование о системе государственной торговли в СССР (как бы сейчас сказали «корпоративный фильм») — для презентаций внутри страны и за ее пределами. В рамках кинопроекта предполагались лишь эпизодические съемки этнографического содержания: «Тайга, звери, охота за разными зверьями у разных народностей (зима и лето одновременно)» [4, с. 105]. В дальнейшем замысел существенно скорректировался — в направлении расширения демонстрации этнографической и региональной специфики территорий в будущем фильме — ведущие операторы советского кино были направлены в киноэкспедиции в различные труднодоступные уголки Советского Союза с задачей снять максимально подробные киноматериалы, характеризующие полноценный годовой хозяйственный цикл в том или ином этническом сообществе. Вполне возможно, что концепция фильма поменяла масштаб и целевые установки из-за из параллельной разработки на фабрике «Культкино» «Записки в ЦИК» от Ученого совета студии, в которой утверждалась необходимость и актуальность запуска серии этнографических лент. Не случайно в фильме «Шестая часть мира» одним из начальных титров был «Выпуск первый», что свидетельствует о планировавшейся серийности, что получило воплощение в концепции «Киноатласа СССР», а итоговый фильм вошел в список фильмов атласа [5]. Но и без того, в результате рекордного для советского кино географического охвата работ, было снято столь объемное количество этнографических сюжетов, что их оказалось вполне достаточно для создания самостоятельной киноработы по каждой из выбранных народностей. Так, из материалов, снятых операторами С. А. Бендерским и Н. К. Юдиным, режиссером С. Лямыным был смонтирован этнофильм «Охота и оленеводство в области Коми» [6].

Фильм открывался кадром географической карты СССР с обозначением на ней территории Автономной области Коми — подобную заставку можно назвать вариацией «шаблона» советских

этно-географических киноработ, включая серии «Киноатласа СССР». И уже следующие эпизоды погружали зрителя в традиционные виды хозяйствования коми. Так, первый блок материалов подробно демонстрировал различные виды зимней охоты: на белку, горностаю, куропатку, песца, рябчика, тетерева. Причем эти сцены демонстрировались весьма подробно: от домашних сборов через показ процесса (зарядка кремниевого ружья, установки силка, ночевка в лесной избе, первичной обработки добычи) до возвращения с трофеями в селение. Другой тематический блок представлял собой рассказ о быте оленеводов: установка чума, хозяйственные работы на стойбище и в жилище, ловля оленей для упряжки, оленьи бега. Все эти сюжеты, посвященные традиционному хозяйствованию, очевидно были необходимы авторам фильма для создания образа так называемого «первобытного коммунизма» среди коми, что также можно считать характерным приемом в советском этнографическом кино изучаемого периода в целом. И отдельным блоком в фильме стояли материалы, связанные с так называемым «новым» бытом: движение красного обоза, работа заготовительных организаций, пунктов «Госторга», празднование годовщины Революции, работа школы (в селе Турье) и т.п. Такое сюжетное развитие киноповествования — от образов традиционного прошлого к образам советского настоящего — было общей матрицей построения этно-географических фильмов в СССР в 1920–1930-х гг., представляя собой экранное воплощение известной большевистской теории о возможности перескока традиционных этнокультурных сообществ из «общинного строя» в «социализм», минуя капиталистическую стадию развития.

33-минутный фильм «Охота и оленеводство в области Коми» был закончен в 1927 году, он активно показывался на различных экранах страны, в частности, его премьера в Коми (Усть-Сысольске), состоялась 13 февраля 1929 года. Фильм сохранился до наших дней, его эталонная копия хранится в Российском государственном архиве кинофотодокументов (РГАКФД. Фонд кинодокументов. Учетный № 2729).

В заключение, хотелось бы отметить, что экранные образы «Киноатласа СССР», как контекст создания образов регионов Союза в течение 1920–1930-х гг. эволюционировали в общеполитическом русле. С установлением в стране курса на индустриализацию изменились и тематические планы государственного заказа в кинематографии. Экран заняли новые заказные герои — удар-



Фото 3. Кадр из фильма «Охота и оленеводство в области Коми».



Фото 4. Григорий Донец.

ники социалистических строек, торителы новых путей, открыватели природных богатств — персонажи очередного советского мифа, в котором так нуждалось партийное руководство. Эта линия получила свое отражение и в кинокартинах области Коми. Характерными примерами в плане отображения освоения природных богатств края и упомянутого советского строительства в регионе могут служить киноработы, в которых в том или ином качестве принимал участие Григорий Донец: «Нефть в тайге» (1929), «Штурм Ухты» (1935) (совм. с Эдуардом Волком) и «Цветущий край» (1936), созданные на ленинградском отделении студии «Совкино»/ «Союзкино» — одной из баз создания советского Киноатласа.

Как видно, при рассмотрении этно-географических фильмов, снятых в Области Коми, следует все время держать в виду особенности общего социально-политического контекста, в котором происходило их создание. Ведь советский экран прямо или косвенно отражал си-

луэты идеологии и культуры своего времени. В этой проекции, и рассмотренное в статье кинонаследие представляет собой комплексный визуально-антропологический источник. С одной стороны, эти киноработы являются вкладом в науку, будучи одними из самых ранних кинодокументов по этнографии народностей края. С другой стороны, в них выпукло просматриваются и свидетельства государственной национальной политики, выразившиеся в запечатленных на пленке мероприятиях, проводимых организациями советской власти в изучаемый период (создание областных советов, кооперативов, школ, медпунктов и т.д.). Кроме того, на примере данных фильмов отчетливо видна отработка советским кинематографом государственной задачи создания привлекательного образа того или иного региона для использования в рамках мероприятий переселенческой политики СССР, что являлось одной из ключевых функций всего советского «Киноатласа».

Список источников и литературы:

Архив Мемориального кабинета-музея академика П. Л. Капицы при Институте физических проблем РАН. Письма Л. Л. Капицы П. Л. Капице.

Российский государственный архив кинофотодокументов (РГАКФД). Фонд кинодокументов. Учетный № 2729.

1. Вертов Д. Из наследия. Т. 1. М.: Эйзенштейн-центр, 2004. С. 105.

2. Головнев И. А. Карельские киноэкспедиции Леонида Капицы 1927–1928 гг. // Вестник угроведения. 2021. Т. 11. № 2. С. 378–387.

3. Головнев И. А. Киноэтнография Леонида Капицы (на примере фильма «По берегам и островам Баренцева моря») // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2019. № 6 (183). С. 100–106.

4. Головнев И. А. Традиционные этнокультурные сообщества в советском кино: «Охота и оленеводство в области Коми» // Финно-угорский мир. 2019. № 2. С. 23–31.

5. Капица Л. Л. Культурфильма и научные экспедиции // Кино-фронт. 1927. № 4. С. 2–3.

6. Коробков Н. Киноатлас СССР // Советское краеведение. 1933. № 2. С. 15–20.

Головнёва Елена Валентиновна

Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера) РАН (Россия, Санкт-Петербург), старший научный сотрудник Центра Арктических исследований

Уральский федеральный университет (Екатеринбург), профессор кафедры культурологии и дизайна

Доктор философских наук

golovneva.elena@gmail.com

ФЕНОМЕН СОВЕТСКОГО АНТИРЕЛИГИОЗНОГО ФИЛЬМА 1920-1930-Х ГГ. (по материалам журнала «Антирелигиозник»)*

Аннотация:

В статье рассматривается уникальный феномен советского кинематографа – антирелигиозный фильм 1920–1930-х гг. Являясь органичной частью «культурной революции», с одной стороны, антирелигиозные фильмы этого периода выступали эффективным инструментом пропаганды молодого советского государства в борьбе как с официальной церковью, так и с проявлениями бытовой религиозности. С другой стороны, их создание сопровождалось подробными теоретическими и методическими рекомендациями по формам взаимодействия партийных пропагандистов со зрителем, и по форматам презентации антирелигиозных установок.

Ключевые слова: антирелигиозное движение в СССР, антирелигиозный фильм, культурная политика, идеология, пропаганда, сектантство, В. Королевич, А. Терской.

В 1920-е гг. кинематограф начинает рассматриваться большевиками как эффективный инструмент «культурной революции», в том числе, антирелигиозной пропаганды в борьбе как с официальной церковью, так и с проявлениями бытовой религиозности. Согласно резолюции Первого всесоюзного партсовещания по кино (1928), в структуре советского кинопроизводства, «наряду с культурфильмами, научно-популярной, этнографической, школьной, учебной, ... хроникальной фильмой, дающей наиболее полное и разностороннее освещение

событий политической, хозяйственной и культурной жизни СССР», необходимо было создать особый жанр «идейно выдержанной антирелигиозной картины» [9, с. 3]. Кино, по эмоциональному выражению организатора антирелигиозных сеансов Н. Я. Шагурина, должно было стать «отточенным оружием воинствующего безбожия» [14, с. 11].

Цель антирелигиозной картины – не только убедить зрителя в исторической справедливости свершившейся революции и неизбежности победы социализма, но и уничтожить сами основания религиозного сознания в советском обществе. Как отмечал глава «Совкино» И. П. Трайнин, «антирелигиозная пропаганда, ограничивающаяся показом традиционного попики – пьяненького, отплясывающего и гонящегося в пьяном виде за девками, – ничего не дала и дать не может, поскольку уж и крестьянин понимает, что и попу свойственны человеческие слабости. Нам нужно бить в самую основу: не столько по клиру, сколько по самой религии. Тут одними лобными ударами не обойдешься – нужны удары маневренные, обходные. Убедительная, например, картина – научно-популярная – будет более острым оружием против проповедей и учений, нежели высмеивание в художественных фильмах» [12, с. 66].

Эта установка получила производственное развитие, и уже к 1930 г. в СССР было выпущено около трех десятков фильмов антирелигиозного содержания («Опиум», «Иуда», «Сектанты», «Кровавое воскресенье» («Девятое января»), «Мать», «Хозяин черных скал», «Отец Серафим»,

* Исследование поддержано грантом РФФ, проект № 21-18-00518

«За монастырской стеной», «Старец Василий Грязнов», «Крест и маузер», «Тайна святого Йоргена», «Во имя бога», «Из-под сводов мечети», «Разбитые боги», «О купце, нынче братце во Христе» и др.) [5, 132]. Они стали частью создания «Киноатласа СССР» [3] — крупного просветительского проекта, разворачивавшегося в русле реализации смежных, масштабных проектов и ставивших своей целью энциклопедический охват/описание культурных различий жителей огромной страны.

Создание антирелигиозных фильмов осуществлялось в ходе деятельности экспедиций, организованных Институтом по изучению народов СССР (образован в 1929 г.), задачей которых, помимо прочего, стало изучение состояния быта религиозных групп и его трансформации в национальных регионах. В подготовке программ исследования религиозности принимали активное участие видные «антирелигиозники» того времени — В. Д. Бонч-Бруевич, П. А. Красиков, Ф. М. Путинцев и др. партийные и научные деятели. Активную роль в организации экспедиций по изучению религиозных течений в это время играл также Н. М. Маторин (1898–1936) — историк религии, который вел научно-педагогическую деятельность в Ленинградском государственном университете, был одним из организаторов Музея истории религии АН СССР и директором МАЭ РАН.

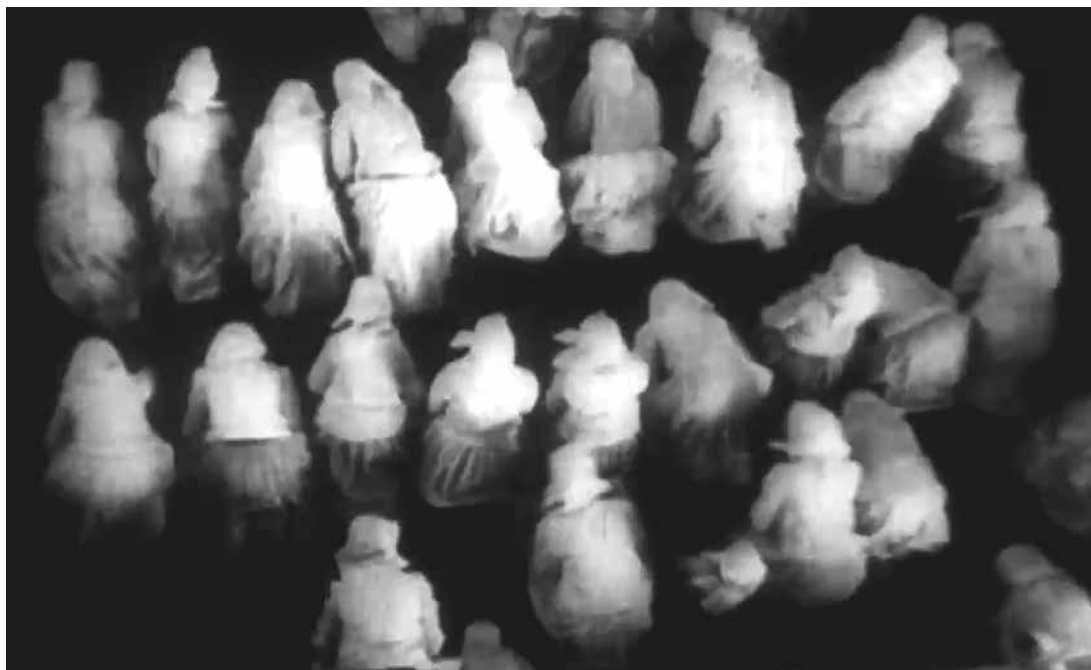
Организованные Всесоюзной Академией наук, Главнаукой и Союзом воинствующих безбожников экспедиции к представителям различ-

ных религиозных течений в 1920–1930-е гг. занимались как сбором этнографического и фольклорного материала, так и изучали состояние антирелигиозной работы «на местах», проводили разъяснительную работу. Для осуществления этой исследовательской работы составлялись специальные методические указания по изучению бытового православия [51, с. 9], велась активная деятельность по созданию атласов, карт, справочников, библиографических пособий. Руководство страны рассчитывало, что благодаря научному изучению религиозных групп, можно будет получить достоверные, документальные, отражающие действительность данные, которые вместе с тем покажут, каких огромных побед добился СССР в деле пропаганды атеизма.

Орудием популяризации антирелигиозной пропаганды являлась, в первую очередь, пресса. На рубеже 1920–1930-х гг. Центральным, республиканским и областными советами СВБ издавалось около 40 антирелигиозных журналов и газет, их тиражи постоянно росли. В частности, результаты работы экспедиций по изучению различных религиозных групп СССР освещались в журнале «Антирелигиозник», который с 1926 г. стал теоретическим и методическим центром антирелигиозного движения. Журнал издавался до 1941 г. и бессменным его редактором был Е. Ярославский. В журнале помещались статьи по вопросам истории религии и атеизма, печатались стенограммы научных совещаний при центральном Совете СВБ. Факты «религиозных пережитков» подкреплялись фотографическими снимками «разоблачительно-



Кадр из фильма
«Сектанты»
В. Королевича
(1930).
РГАКФД.
Фонд кино-
документов.



Кадр из
фильма
«Сектанты»
В. Королевича
(1930).
РГАКФД.
Фонд кино-
документов.

го характера» (снимки часто не подписывались). ЦС СВБ публиковал в «Антирелигиознике» также методические разработки (конспекты) к научным кинофильмам антирелигиозного содержания. На страницах «Антирелигиозника» систематически помещались и рецензии на все выпущенные картины, могущие быть использованными в антирелигиозной пропаганде.

В настоящее время информация о создании антирелигиозных кинокартин, получившая отражение в журнале «Антирелигиозник», представляет особый интерес для исследователя раннесоветского кинематографа. В структуре кинопроизводства антирелигиозных фильмов при этом особо выделяются фильмы о сектантах. Обратимся далее к наиболее показательным примерам раннесоветского антисектантского документального кино.

Согласно резолюции состоявшегося в 1929 году II съезда всесоюзной общественной организации «Союза безбожников», сектантские организации, в лице вершущих, проповедников, активистов, объявлялись «политической агентурой и политическим аппаратом не только кулака и нэпмана, но и прямой политической агентурой и военно-шпионскими организациями международной буржуазии» [8]. Первая безбожная литература, в том числе антирелигиозные журналы, открыто признали «сектантство» идеологическим конкурентом новой власти, прежде всего, в деревне, а также — чуждым, мелкобуржуазным явлением. На повестку дня ставился вопрос о его

нейтрализации. В том числе, с помощью средств кинематографии планировалось создать на экране яркий негативный образ сектантов для его общественного развенчания.

На страницах журнала «Антирелигиозник» в 1920–30-х, в частности, обсуждались экспедиции к баптистам, евангелистам, молоканам, хлыстам, шашковцам, еноховцам, а также «непротивленцам»-толстовцам. Публикации собранных материалов сопровождались фотодокументами и кинокадрами из фильмов А. Терского «У сектантов» (1930) и В. Королевича «Сектанты» (1930), полученными в ходе работы экспедиций, организованных научными центрами.

Так, в киноповествовании В. Королевича освещались разносторонние сюжеты, снятые различными методами в разных регионах СССР: постановочная реконструкция событий 1925 г. в селении Новая Калитва, связанных со столкновениями «федоровцев» и местных крестьян; хроникальная съемка религиозных обрядов и хозяйственного быта «духоборов» Кавказа; документально-постановочная съемка жизни переагитированных сектантов в советских реалиях (на приеме у врача, на собрании лесорубов, на сельскохозяйственных работах в поле, на строительстве новых домов, на празднике безбожников). Документальные материалы А. Н. Терского в фильме «У сектантов» наглядно свидетельствовали о существенной активности движения «обновленчества» в Нижневолжском крае, существовании значительного спектра

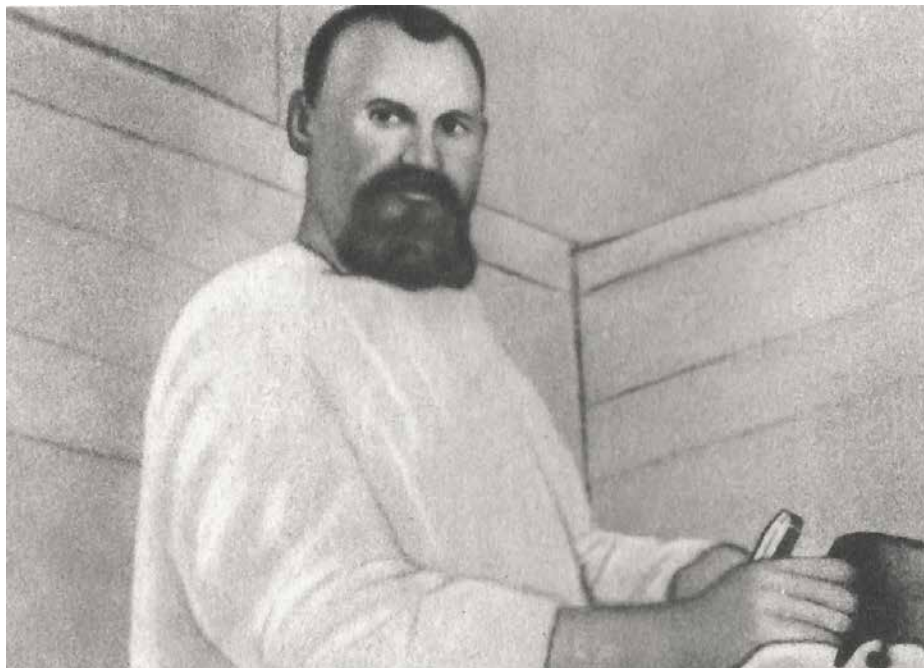


Фото сектанта Юдина
(автор – А. Терской).
Государственный музей
истории религии.

сект, которые проявляли свою независимость и обособленность не только в религиозном, но и в хозяйственном, политическом и культурном отношении. А. Терскому удалось запечатлеть на киноаппарат торжественное празднование на «городище» близ Сталинграда девятой пятницы с молебствием и крестным ходом к часовне «чудотворной» иконы Параскевы Пятницы и находящемуся при ней источнику «целебной» воды. В фильме были сняты также «еноховцы» и «летуны», веривших, что Енох, пророк Илия и Иоанн-богослов приходили на землю, а также был «коммуна», старавшихся держаться в колхозах обособленно. Среди них — малоизвестная секта «пашковцев», признававшая царскую власть, для культа которой характерно было рытье пещер и подземных ходов, а также — секта «толстовцев» — убежденных противников индустриализации, медицины и советских колхозов.

В журнале «Антирелигиозник» публиковались не только сведения о научно-исследовательских экспедициях к сектантам, в которых принимали участие киноработники, но и нашли отражение методические руководства по созданию антирелигиозных фильмов и осуществлению антирелигиозной пропаганды, которые принадлежали видным партийным деятелям А. Невскому, Ф. Путинцеву, В. Степанову, И. Элиашевичу. Они советовали сопровождать антирелигиозные фильмы репликами, пословицами, шутками, частушками, ироничными замечаниями. Кроме того, для усиления агитаци-

онного эффекта (особенно — среди деревенского населения) антирелигиозный фильм предлагалось комбинировать с лекцией, экскурсией, агитсудом, конкурсом, викториной, окружением картины лозунгами, плакатами и всеми другими видами пропаганды [10, с. 3], которые бы разъясняли смысл и пользу новых (советских) культурных форм. Особое внимание уделялось также агитационным сюжетам, «которые необходимо было сделать в фильме более выпуклыми с тем, чтобы и развлекательный материал кино организовывал мысли и чувства зрителей в нужном пролетариату направлении» [14, с. 9].

Демонстрацию итоговой картины в различных районах осуществляла «антирелигиозная кинопередвижка», целью которой была помощь «местным безбожникам дать толчок вперед, провести разъяснительную работу, организовать диспут, доклад, беседу, собрание, сплотить и укрепить безбожный актив» [13, с. 3]. Следуя ведомственным инструкциям по созданию антирелигиозной фильма, к кинопоказам в журнале «Антирелигиозник» рекомендовались следующие темы для сопроводительных лекций: «Религия и женщина», «На чем держится религия», «Религия и борьба за нового человека», «Религия — орудие классового врага» [10, с. 12]. При этом методическая разработка лекции выстраивалась согласно монтажному плану кинокартины и была оформлена в виде таблицы: характеристика предмета в одной из колонок соответствует тексту, который должен произносить лектор.

Очевидно, что для популяризации сложной антирелигиозной тематики общераспространенных вспомогательных мероприятий (лекций, диспутов, плакатов) было недостаточно. Поэтому в 1920–1930-е гг. важное внимание уделялось именно кинематографическим приемам изображения, в частности, принципам монтажа, унаследованного у авангардного искусства. Авангардистский тип монтажа предполагал неожиданные композиционные разрывы и авторски моделируемые стыки художественного произведения. По словам И. Кукулина, время и пространство при монтаже стало мыслиться как бы нарезанным на фрагменты [6, с. 8], нередко — демонстративно нарезанным. Например, изучение монтажных листов фильма «Сектанты» В. Королевича и материалов экспедиционных съемок позволяют рассмотреть те кинематографические приемы, за счет которых конструировался образ сектантов на экране.

Сюда следует отнести, прежде всего, акцент на комических эффектах, при применении коих «чудеса», в которые верят сектанты, их религиозные ритуалы и поведение лидеров должны были вызывать у зрителя стойкую ассоциацию с чрезвычайно популярным в то время цирком. Вот как описывали участники киногруппы процесс съемки: «В темной молельне с закрытыми ставнями обитает «святая Даша». Со всего округа везут ей зерно, сено, деньги. Быть святым — выгодное предприятие. Только благодаря сектантским «паролям», известным киногруппе, удалось проникнуть к Даше. Помреж выдал себя за сектанта-«федоровца», но Даша была недоверчива. «Американские документы» тоже мало помогли... Положенные помрежем с молитвою 25 рублей раскрыли уста Даши» [1, с. 3].

При совмещении различных по изобразительному содержанию планов конструировалась комичность, когда параллельно смонтированные визуальные фразы искусственно пародировались, смыслово обыгрывая друг друга. Например, кадры мирного отдыха сектантов («Парень-сектант в поле», «Суслик в поле», «Не убий») монтировались с милитаристскими по характеру кадрами («А такой же баптист, как они, бывший министр военных снабжений, Ллойд Джордж», «Ллойд Джордж с английскими буржуа выходит из подъезда здания», «Самолеты в воздухе», «Военное судно в море», «Груды изготовленных снарядов на территории иностранного военного завода», «Для будущей бойни и нападения на СССР») [11, 2760, Л. 50]. Так, сочетанием подчас не связанных между собой локаций и объектов, в картине достигался эффект создания нового смысла, что

можно отнести к экспериментальным опытам в русле популярной в изучаемый период теории Льва Кулешова, согласно которой, два соседних кадра в разных монтажных сочетаниях могут дать разные смысловые значения [7].

В фильме о сектантах также был представлен широкий методологический спектр, разрабатывавшийся в советском кинематографе того времени: метод «реконструкции» событий, сочетание приемов игрового и документального кино, а также — конструирование заданных смыслов на соединении визуальных образов и текстовых надписей. В частности, использование в фильме «Сектанты» броских титров-лозунгов («Страх создал богов» В. Ленин», «Товарищи, помните завет Ильича». «Ничто не вытравит религию». «До тех пор, пока массы сами не научатся». «Объединенно». «Планомерно». «Сознательно». «Бороться против капитализма во всех его формах») целенаправленно подчеркивало господствующее в то время представление о том, что любая религия тесно связана с интересами определенных социальных групп и классов. Тем самым создавалась прямая связь между религиозной организацией сектантов и «гнилым империализмом». Так в фильме отражался заказ власти на разоблачение сектантства как реакционных течений, основанных на манипуляции чувствами и сознанием человека

Таким образом, судя по раннесоветским антирелигиозным картинам, создававшимся при соединении научных и художественных подходов в рамках «культурной революции» [15], кинематографу отводилась роль экранного агитатора, пропагандиста, и мифотворца. Атрибуты религиозности (крест, молитва, священные книги) здесь становились составной частью кинематографического образа врага, противостоящего идеям социализма. Молитва, обряды, посещение религиозными деятелями собраний, их общение и таинства — все эти проявления религиозности использовались лишь для конструирования на экране образа прошлого мира, подлежащего уничтожению. Несмотря на то, что в резолюции XII съезда партии «О постановке антирелигиозной агитации и пропаганды» (1923) отмечалась необходимость изучать историю религии, сам феномен религиозности выступал лишь в качестве эффектного материала для пропаганды новых идей и не представлял глубокого интереса для кинематографистов. Кроме того, далеко не все приметы религиозности становились публичным достоянием и избирательно изымались цензурой из монтажных киноповествований.

Антирелигиозные фильмы 1920–1930-х гг. интересны и с другого исследовательского ракурса. Дополненные иными формами антирелигиозной пропаганды, они наглядно отражают исторический процесс замены в СССР традиционной религиозности коммунистической идеологией, акцентирует внимание на формировании новой «веры», отрицающей Бога, но признающей в качестве высшей силы партию и ее «апостолов». Кинокартины позволяют рассмотреть, в каких образах происходило то «сближение» евангельского учения и революционного движения в сотериологическом ключе, о котором писал в 1933–1937 гг. философ Н. А. Бердяев [2], и еще раньше, в 1918 г., этнограф и историк религии В. Г. Богораз (Ган). Как видно, киноязык давал возможность конструировать непередаваемые словами образы, и транслировать их на широкую аудиторию

в идеологически выверенной транскрипции. Не случайно, в своих теоретических работах о кино тот же В. Г. Богораз особо подчеркивал эффективность кинематографа как формата антирелигиозной пропаганды [3].

В целом, в антирелигиозных фильмах 1920–1930-х гг. отражен целый спектр гуманитарных позиций своего времени – взглядов кинематографистов и зрителей, партийных пропагандистов и ученых, культпросвет-работников и «колеблющихся». Антирелигиозный фильм 1920–1930-х гг. в настоящее время может быть расценен не только как ценный исторический источник, дающий представление об идеологических основаниях и законах развития кинематографа в раннесоветский период, но и как комплексное предметно-образное и дискурсивное пространство, представляющее интерес для широкого междисциплинарного осмысления.

Список источников и литературы:

1. Андреева Т. «Летуны» / Т. Андреева // Кино и жизнь. – 1930. – № 1. – С. 3.
2. Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма / Н. А. Бердяев. – М.: Наука, 1990. – 224 с.
3. Головнев И. А. «Киноатлас СССР»: история проекта // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2020. – № 38. – С. 12–23.
4. Головнев И. А. «Марксистская этно-фильма» Владимира Богораз / И. А. Головнев // Этнографическое обозрение. – 2020. – № 6. – С. 127–144.
5. Гурьянов П. С. Антирелигиозная борьба большевиков в 1920–1930-е гг. при помощи кино / П. С. Гурьянов // Общество: философия, история, культура. – 2018. № 8 (52) – С. 131–135.
6. Кукулин И. В. Машины зашумевшего времени. Как советский монтаж стал методом неофициальной культуры / И. В. Кукулин. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 536 с.
7. Кулешов Л. В. Уроки кинорежиссуры / Л. В. Кулешов. – М.: ВГИК, 1999. – 262 с.
8. Митрохин Н. Л. Баптизм: история и современность (философско-социологические очерки) / Н. Л. Митрохин. – СПб.: РХГИ, 1997. – 480 с.
9. Паушкин М. М. Кино через пять лет / М. М. Паушкин. – М.: Теакинопечать, 1930. – 123 с.
10. Полтевский А. Н. Антирелигиозная фильма: Справочно-метод. пособие по работе с антирелигиозной фильмой в клубе и избе-читальне / А. Н. Полтевский. – М: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1930. – 32 с.
11. РГАКФД. Документальный фильм «Сектанты». Фонд кинодокументов. – Учетный номер 2760.
12. Трайнин И. П. Искусство в культурном походе на Востоке СССР / И. П. Трайнин. – М.: Теакинопечать, 1930. – 80 с.
13. Шагурин Н. Я. Антирелигиозная передвижка / Н. Я. Шагурин // Кино и жизнь. – 1930. – № 8. – С. 16–17.
14. Шагурин Н. Я. Безбожное кино в деревне: Методика и практика антирелигиозной пропаганды через кино / Н. Я. Шагурин. – М.: Теакинопечать, 1930. – 80 с.
15. Шахнович М. М. Культурная революция в СССР и наука о религии / М. М. Шахнович // Религиоведение. – 2015. – № 3. – С. 127–135.

Колчина Елена Викторовна

Российский этнографический музей (Россия, Санкт-Петербург), заведующая отделом этнографии народов Поволжья и Приуралья

kolchina-e@mail.ru

ОПЫТ ВКЛЮЧЕНИЯ ВИЗУАЛЬНЫХ ИСТОЧНИКОВ В КОНТЕКСТ МОНОГРАФИЧЕСКОЙ ЭКСПОЗИЦИИ «НАРОДЫ ПОВОЛЖЬЯ И ПРИУРАЛЬЯ XIX – НАЧАЛО XX ВЕКА» В РОССИЙСКОМ ЭТНОГРАФИЧЕСКОМ МУЗЕЕ (РЭМ)

Аннотация:

В статье рассказывается о формах презентации фотоматериалов в контексте научного и художественного решения экспозиции «Народы Поволжья и Приуралья XIX - начало XX века» в РЭМ в 1977 и 2019 годах.

В экспозиционно-выставочной работе музея визуальный источник – фотография представляет собой одну из форм презентации этнокультурного наследия. Поэтому, когда в 1970-х годах встал вопрос о создании в Государственном музее этнографии народов СССР (ныне – Российский этнографический музей) экспозиции, посвященной этнографии народов Волго-Уральского региона, фотоматериалы логично были включены в экспонатные комплексы.

Ключевые слова: Российский этнографический музей, фотоматериалы, экспозиция.

Региональная экспозиция «Народы Поволжья и Приуралья XIX- начало XX века» была построена в 1977 году (расположена в 2-х залах общей площадью 346 кв. м). Проект её был создан коллективом сотрудников научно-исследовательского отдела Поволжья и Приуралья, возглавляемого известным финно-угроведом Т. А. Крюковой (в то время заведующей отделом), в содружестве с ведущими художниками Ленинградского комбината живописно-оформительского искусства (КЖОИ) В. Боровиковым, Б. Робенко и др.

Следует заметить, что производственные структуры, призванные решать проекторочные задачи, касающиеся, в том числе и создания музейных экспозиций были созданы в системе «Художественного фонда» при Союзе художников СССР. Ленинградский комбинат (КЖОИ) среди них занимал особое место, поскольку это было ведущее учреждение страны по созданию

музейных экспозиций высокого художественного и эстетического уровня. С момента своего появления в апреле 1966 года и до 1980-х годов художественное проектирование экспозиций силами КЖОИ представляло собой особую творческую деятельность, в которой соединялись новейшие для того времени достижения науки и техники, а также дизайнерские разработки. Специалисты этого объединения оформляли музейные комплексы в разных городах СССР. Многие современные экспозиционные решения последних лет представляют собой ни что иное, как модификацию опыта КЖОИ. [1, с. 178].

Тогда, в 1970-е годы художественное решение экспозиции было во многом инновационным. Важно было решить сложную задачу – представить в рамках экспозиционного пространства этнографические особенности коренных народов Поволжья и Приуралья (финно-угорских и тюркских) каждого в отдельности. Вместе с тем – подчеркнуть специфику этой полиэтничной, поликонфессиональной территории, характеризующуюся сложившимся в течение веков единым общерегиональным слоем культуры.

Планировалось, используя разнообразные изобразительные средства и приемы, продемонстрировать именно историко-культурный феномен Волго-Уральского региона, сложившегося на основе финно-угорских, тюркских и русских традиций, в результате исторического взаимодействия культур. Однако процесс многовекового взаимодействия и взаимовлияния не привел к нивелировке этнической специфики культур проживающих здесь этносов.

Создатели экспозиции определяли для себя следующие задачи:

1. Отобразить современные (на тот момент времени) представления об особенностях функ-

ционирования традиционной культуры народов региона.

2. Отметить вклад выдающихся представителей отечественной науки в изучении этнографии народов Поволжья и Приуралья.

3. Ознакомить посетителей с хранящимися в фондах музея коллекциями экспонатов, отражающих традиционную культуру коренных народов Волго-Уральского региона.

4. Отразить специфику экспонирования этнографических предметов в музейном пространстве.

Разделы региональной монографической экспозиции были построены в жанре культурно-антропологических очерков, раскрывающих основные этнографические темы. Пространство залов предполагалось структурировать посредством обстановочных сцен, тематических предметных комплексов, а также акцентный показ отдельных этнографических памятников, что в комплексе позволяло подчеркнуть специфические черты каждого из представленных народов. Фотографические материалы стали полноценными экспонатами выставки.

Следует отметить, что фонд негативов и фотографий музея составляет около 180 000 единиц хранения и включает работы, выполненные в период с середины XIX до начала XXI века. Фотографии дают яркое и полное представление о тра-

диционном аспекте жизни народов Российской империи, Советского Союза, современной России [2]. Этот материал, по своему содержанию и по широкому тематическому охвату представляет несомненную научную ценность как полноценный самостоятельный документальный источник.

Комплектование фонда фотодокументов происходило с первых лет существования ЭО. Прежде всего в музей поступали снимки, сделанные во время экспедиций его сотрудниками, корреспондентами и профессиональными фотографами, специально привлеченными для этой работы.

Фотоматериалы, относящиеся к региону Поволжья и Приуралья, входили в собрание музея с первых лет его существования. Среди основных фондообразователей тех лет следует назвать И. Н. Смирнова, С. И. Сергеля, И. К. Зеленова, С. И. Руденко и многих других. Это плеяда известных исследователей, собирателей, посвятивших часть своей жизни делу изучения культуры и быта народов одного из самых интересных и регионов России. Фотоматериалы из ранних коллекций были особенно востребованы в процессе создания экспозиции, поскольку костюмные комплексы, обстановочные сцены создавались в опоре на фотоматериалы, как на научный визуальный источник. Кроме того, фотографии раскрывали или же дополняли ряд



Фрагмент экспозиции «Народы Поволжья и Приуралья XIX-начало XX века» в Российском этнографическом музее. Зал «Финно-угорские народы Поволжья и Приуралья».



Фрагмент экспозиции «Народы Поволжья и Приуралья XIX-начало XX века» в Российском этнографическом музее. Зал «Финно-угорские народы Поволжья и Приуралья».

тем в представленных разделах: «Антропологические типы», «Поселения и жилища», «Традиционные ремесла», «Хозяйственные стратегии», «Традиционные верования» и проч. Размещение фотоматериалов производилось на пристенных щитах, непосредственно в витринах и на полках в так называемых альбомах (стационарные конструкции). Каждая фотография или блок изображений — отдельная экспонатная единица, которая вписана в заданную параметрами зала экспозиционную зону согласно научной концепции и художественному решению.

Экспозиция функционировала более сорока лет. За это время многие аспекты, касающиеся и научной значимости, и художественного оформления, утратили актуальность. В 2019 году было положено начало реэкспозиции и первым её этапом стало открытие зала, в котором представлены материалы, отражающие традиционную культуру татар Поволжья и Приуралья.

При разработке концепции, структуры и художественного решения новой экспозиции в проект были заложены следующие базовые идеи:

- преемственности (сохранения традиций, заложенных при создании музея и музейных экспозиций в разные исторические периоды — Российской империи, Советского Союза);

- современности (использования современных форм представления экспозиционных мате-

риалов и обслуживания посетителей на уровне отечественных и мировых стандартов);

- создания условий, обеспечивающих безопасность и полную сохранность культурных ценностей;

- соответствия законодательству Российской Федерации, действующим нормативно-правовым документам и Уставу музея.

Необходимо отметить, что главным художником проекта был Борис Андреевич Робенко — один из тех высококлассных специалистов, которые создавали экспозицию 1977 года.

Оформление нового зала отвечает логике создания музейных экспозиций, а также логике процесса художественного проектирования части новых экспозиций музея — «Народы Южного Кавказа» и «Народы Средней Азии и Казахстана».

Была поставлена задача создать с помощью фотографий соответствующий историко-культурный контекст, в котором размещаются предметные комплексы. Включения фотоматериалов можно представить в виде нескольких уровней.

Первый уровень представлен коллажированными баннерами, размещенными по периметру зала. Данные конструкции призваны зонировать пространство, обозначая определенные темы: «Торговая улица», «Сельская усадьба» и прочие. Таким образом были созданы своеобразные де-



Фрагмент экспозиции «Народы Поволжья и Приуралья XIX-начало XX века» в Российском этнографическом музее. Зал «Татары Поволжья и Приуралья».

корации, внутри которых разыгрывается определенное действие.

Исторические фотографии, представленные, в том числе и в виде коллажей, добавляют пространству многоплановости и позволяют презентовать темы, не подкрепленные предметными комплексами. Это позволило избежать перегруженности, например, тема «Коневодство» в контексте раздела «Сабантуй».

Второй уровень включения представляет собой конструкцию в виде фриза с коллажированными фотоматериалами, что дает возможность добавить смысловые планы в соответствующие разделы в зависимости от ракурса обзора с ближних или дальних точек осмотра, например, тема «Крестный ход» в разделе «Православие (крещеные татары и нагайбаки)».

Третий уровень — экспонирование видеоряда исторических фотографий с этикетажом через проекторы на экранную зону фриза.

Четвертый уровень представлен манекенами, с воспроизведенными по историческим фотографиям антропологическими чертами. Таким образом каждая фигура в экспозиции имеет свой прототип. Придать стандартным фабричным манекенам узнаваемые черты внешнего облика смогли художники из Санкт-Петербурга Н. Анурченкова, А. Исаев, Е. Исаев.

Таким образом, сохраняя фотографии в качестве неперменной экспонатной составляющей нового зала, были выбраны иные способы включения материалов. Данный источник приобрел несколько иную смысловую нагрузку через многозадачность, которую он успешно решает.

При этом авторскому коллективу представлялось чрезвычайно важным в новом проекте сохранить основные принципы создания экспозиций в Российском этнографическом музее.

Список источников и литературы:

1. Веселицкий О. В. Особенности художественного проектирования музейных экспозиций в Ленинграде в 1960–1980-е гг. Комбинат живописно-оформительского искусства (КЖОИ) // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2010. № 3. С. 178–180.

2. Собрание фотографий. [Электронный ресурс] / Официальный сайт: Российский этнографический музей. URL: <https://ethnomuseum.ru/kollekcii/obzor-kollekcij/sobranie-fotografij/>. (дата обращения: 11.09.21)

Толмачёва Екатерина Борисовна

Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН
(Россия, Санкт-Петербург), заведующая лабораторией аудиовизуальной антропологии

Старший научный сотрудник лаборатории музейных технологий, хранитель фотофонда МАЭ РАН

Кандидат исторических наук

toek@kunstkamera.ru

АНАЛОГОВАЯ И ЦИФРОВАЯ ФОТОГРАФИЯ В МУЗЕЕ. ВОПРОСЫ ОЦИФРОВКИ, АРХИВАЦИИ И ХРАНЕНИЯ

Аннотация:

Текст статьи рассматривает проблемы коллекционирования, архивации и оцифровки визуальных документов, хранящихся в государственных организациях. Описываются различия между цифровым и оцифрованным документом, важные для понимания юридического и оригинального статуса документа. Поднимается вопрос об условиях сбора и описания современных фотодокументов в имеющихся старых системах регистрации и в новых, современных базах данных.

Ключевые слова: аналоговая фотография, цифровая фотография, музейная коллекция, хранение наследия, оцифровка.

Изучение фотографии в последние годы в России находится на пике популярности. Связано это с общим интересом к проблемам визуальности, тенденциями к открытию хранилищ, и доступности для изучения архивов. Немаловажное значение здесь имело и развитие цифровой фотографии, которая расширила вариативность получаемых документов и появление специальной техники для оцифровки аналогового носителя. Столь широкие возможности и общее понимание о необходимости обнародования архивов пришли с началом XXI века. Важным аспектом подъёма общего интереса стало и то, что в сферу визуальных документов для исследования активно вошли семейные архивы и архивы непрофессиональных фотографов, которых оказалось так же предостаточно, чтобы создать дополнительную критическую массу фотоданных. И все это визуальное наследие имеет как общие, так и индивидуальные проблемы и особенности хранения и архивации.

Объём доступных источников, и в частности, их распространение в интернете позволяет широкой публике знакомиться с наследием, и претендовать на его исследование или публикацию в своих работах. Однако, этот вал цифровых и аналоговых документов помимо всеобщего интереса и массы возможностей для поиска, изучения и создания проектов несет множество проблем для тех, кто в своей деятельности сталкивается с физической обработкой и хранением таких документов.

Несмотря на то, что мы весь пласт двухмерных изображений, изготовленных как аналоговым, так и цифровым фотоспособом, называем фотографией, проблемы, связанные с их хранением, архивацией и оцифровкой иногда не имеют ничего общего. Так получилось, что к началу XXI века ещё не были решены, да и не осознаны до конца, очень многие вопросы и методы обработки аналоговой фотографии, накопившейся в фондохранилищах за 160 лет, а тут появляется новый вид документа, новые возможности для оцифровки старого, да ещё и базы данных. Таким образом, в последние годы приходится разбирать совершенно новые задачи и обрабатывать их быстро, так как развитие технологий происходит моментально, приводя к принятию актуальных, но, не всегда верных решений.

Одной из проблем, которая не до конца осознаётся теми, кто работает с фотодокументом, является то, что цифровой и оцифрованный источник, для физического хранения подразумевают совершенно различные виды оригиналов, то есть, аналоговая и цифровая фотография два совершенно разных предмета и требуют разно-

го отношения к хранению. Единственное в чем они на сегодня объединены — это архивация. Да и деятельность людей, работающих с этими видами документа обычно, не пресекается. Одни изготавливают цифровую фотографию и решают проблемы, связанные с особенностями виртуального изображения. Другие хранят и оцифровывают материальный фотоноситель и сталкиваются с совершенно иными характеристиками и бытованием визуального документа.

До появления цифры если и стоял вопрос о том, как архивировать фотографию, решался он в целом однотипно, через некие, обобщённые требования к описанию. Надо честно признать, что эти правила были более чем примитивными уже для материалов конца XIX века, однако, в связи с тем, что, фотодокументу не придавалось независимого информационного значения, и использовался он в основном для иллюстрирования, то и необходимости в детальном многоуровневом описании не видели. Однако появление цифровой фотографии, с её регистрирующими особенностями, массовостью и прочими нюансами, наложило и свой отпечаток на обработку аналога, и стало предъявлять более высокие требования, особенно для внесения в БД. И выяснилось, что имеющейся информации, заложенной в старую систему обработки нам очень не хватает. Если сейчас к новым поступлениям, мы сразу можем предъявить определённые запросы как технические, так и описательные, то для старого материала взять эти сведения чаще всего неоткуда и такая неполноценная информация накладывает ограничения на использование ранних, уникальных визуальных данных!

С цифровой фотографией проще в том смысле что часть информации в неё уже заложена, например, разные технические параметры. А то, что мы сразу видим изображение при съёмке, позволяет сделать описание, не тратя, порой длительное время на ведение специальных дневников, обработку документа (проявление, печать и пр.) и сопоставление его с записями. Да и метрические характеристики съёмки для аналоговых фотографий если и записывались в дневники, обычно, в дальнейшем, не сохранялись, так как не переносились в основные архивационные документы, что также создаёт ряд проблем при изучении, хранении и обработке аналоговой фотографии.

Соответственно хранение этих технологически разных видов документов абсолютно различно. Аналоговый фотодокумент (негатив и отпечаток) имеет материальный физический носитель

изображения, тогда как цифровой оригинал — исключительно виртуальный, и даже если сделать отпечаток, это будет вторичный документ относительно изначального, как и оцифрованное изображение с материального предмета всегда будет копией.

Очень часто поднимается вопрос о том, что хранить цифру трудно, неизвестно время ее сохранности, файлы часто повреждаются и теряются и пр.

Однако, хранить аналоговую фотографию намного сложнее, уже прошло много времени, которое показало, как быстро она гибнет, особенно при несоблюдении условий хранения. Надо отметить, что в нашей стране всего несколько организаций на сегодняшний день обладают в более или менее соответствующими хранилищами. А специалисты-реставраторы считают, что аналоговый фотоноситель временный, и через некоторое время фотография в её традиционном виде перестанет существовать, просто угаснув.

Хранение цифровой фотографии более компактно, может дублироваться довольно быстро, легче проверяется и переносится на другие носители. А утраты как правило связаны с гибелью или устареванием носителя, или с неосторожностью хранителя.

Для хранения как цифровой изначально, так и оцифрованной документации удобнее всего использовать зеркальные серверы, включенные в общеорганизационную систему с доступом небольшого количества сотрудников. Более актуальны на сегодняшний день, облачные хранилища. Но при больших объемах информации они финансово недоступны. Поэтому именно серверы с автоматической системой копирования, на сегодняшний день подходят лучше всего, так как всё ручное копирование на дублирующий носитель (например hdd диски) приводит к ошибкам и утратам.

Однако профессиональная организация места для хранения, которая остается финансово затратной и требует постоянного профессионального обслуживания, а также отсутствие единой разработанной системы архивации и невыясненная надёжность хранения цифровых документов становятся основной причиной того, что по сей день, документы, созданные на цифровых устройствах, опасаются брать в архивы, и создавать фонды цифровой документации. Аналоговый документ остаётся пока в приоритете, так как при утрате оцифровочного файла, можно повторно провести процесс сканирования, хотя это категорически и не рекомендуется.

И такие оцифрованные документы значительно удобнее в исследовательской работе и в случае выдачи их третьим лицам. Поэтому так активно ставится вопрос об оцифровке аналоговых документов. Даже не зависимо от ГОСКАТАЛОГА сейчас многие как организации, так и частные лица занимаются оцифровкой архивов, и выкладывают их в интернет создавая специальные сайты.

Однако статус многих оцифрованных документов остаётся не до конца ясным.

Здесь имеется два типа обстоятельств. Если фотодокумент хранился как источник информации, то его оцифрованная копия, при всех НО, не теряет своей значимости, а наоборот становится более доступной для использования и изучения, и здесь не очень важна вторичность документа если он не подвергается обработке и ретуши. Если же фотодокумент хранится как авторское произведение, как художественное произведение, тут значимость оригинала оказывается более ценной. Этот вопрос остаётся нерешённым, да и часто до конца не осознаётся, так как актуален не для каждого хранения, а в основном для художественных собраний.

И, конечно, любой цифровой документ, независимо от способа его создания, имеет ряд характеристик, отношение к которым до сих пор так и остаётся не определённым. Это как упрощение возможности незаконного копирования и распространения, так и простота ретуши и обработки, которые непросто обнаружить даже профессионалам, что позволяет с лёгкостью подделывать документы.

Архивация оцифрованных и цифровых документов, хранящихся в государственных фондах, имеет значительные отличия.

Оцифровки аналоговых материалов могут шифроваться в качестве копий под номерами оригиналов, и здесь основная проблема приобрести объёмные диски для записи файлов, а все остальные сведения остаются уже закреплёнными в документах хранения.

Сохраняется и неразрешимая проблема того, что базы данных требуют внесения обширной информации о предмете, которой, нередко музей не обладает. Это не только усложняет обработку документов и требует значительных временных затрат, но и не позволяет включить часть документов в систему поиска.

Однако, архивация именно оригинальных цифровых фотосъёмок оказывается более проблемной, на сегодняшний день. Что связано и с неясностью их статуса и перспектив хранения, а также с необходимостью создания более сложного, актуального к современным реалиям и возможностям описания. Поэтому, большинство организаций отказывается их собирать, опасаясь получить вал неразобранных и неатрибутированных документов, которые немому обрабатывать. Таким образом уже довольно большой пласт документов, накопленный за последние 15–20 лет теряется, унося с собой информацию.

Здесь, основной рекомендацией может стать: не отказываться от сбора цифровых документов, но, пока не регистрировать их в основной государственный музейный фонд РФ, а хранить в виде официального внутримузеевского собрания/фонда со статусом архива. Упомянутый ранее общемузеевский сервер и один-два ответственных грамотных хранителя способствуют сохранности документов. Разработать актуальную для фонда систему описания и хранения с возможностью дальнейшей выдачи данных для работы и ссылок не представляет сложности, так как цифровые данные в целом однотипны.

Современные цифровые документы могут быть избавлены от ряда проблем старых фондов, так как при их приёме можно уже задавать требования по описанию и архивации ориентируясь не только на параметры баз данных, но и на современные требования по информационному объёму, который должен сопровождать документ.

Важно, чтобы при сборе/создании цифровых материалов собиратель заранее знал необходимые критерии для описания, фиксируя нужную информацию в процессе работы. Однако если с собственными сотрудниками организации такой подход может сработать, то как поступать со сторонними собирателями — неясно.

Также, сейчас появляется ряд юридических документов, оговаривающих авторство, владение, возможности обнародования и использования разных видов визуальных документов, чего ранее не было. Таким образом организация, может сама выработать политику и требования к принимаемым материалам, к собирателям и сдать кам, и регламентировать методики для сбора документов в условиях научных исследований.



Эксперты конференции: Екатерина Толмачёва (МАЭ РАН), Тимур Булгаков (ГМИГ), Светлана Бандура (НМРК), Иван Головнёв (МАЭ РАН), Елена Головнёва (МАЭ РАН).



Эксперт конференции Елена Колчина (РЭМ) читает доклад в ZOOM. Сыктывкар, Национальный музей Республики Коми.



Сотрудники Национального музея, Национальной галереи Республики Коми, Воркутинского музейно-выставочного центра на пленарном заседании конференции в Центре культурных инициатив «Югор».



Дискуссия на пленарном заседании конференции.



Работа секции конференции в Литературном музее И.А.Куратова. Секретарь секции – Наталья Хозяинова.



Работа секции конференции в Литературном музее И.А.Куратова. Доклад читает – Максим Филимонов.

РАЗДЕЛ I. ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСТОЧНИКИ КАК СРЕДСТВО СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ. ОПЫТ РЕПРЕЗЕНТАЦИЙ «ВИЗУАЛЬНОГО» В МУЗЕЙНОМ И ВНЕМУЗЕЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Бандура Светлана

Национальный музей Республики Коми (Россия, Сыктывкар), исполняющая обязанности директора

Кандидат исторических наук

s.bandura@mail.ru

Карм Светлана

Эстонский национальный музей (Эстония, Тарту), научный сотрудник

Доктор этнологии (PhD)

svetlana.karm@erm.ee

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ПРОМЫСЛОВОЙ ОХОТЫ В МУЗЕЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ. ОПЫТ МЕЖДУНАРОДНОГО ВЫСТАВОЧНОГО ПРОЕКТА*

Аннотация:

В статье рассматривается опыт экспозиционного воплощения международного выставочного проекта, отражающего тему промысловой охоты. Над созданием выставки – от задумки до реализации – работала международная творческая команда. Хорошим заделом в разработке выставочной концепции и тематической структуры явился визуальный материал, первоначально проработанный сотрудниками НМРК для альбома. В процессе создания полиязыковой выставки следовало из множества предметов, фотографий и текстов выбрать самые «говорящие сюжеты», создать короткие, но содержательные тексты

и превратить многожанровый книжный нарратив в визуально-осязаемое пространство. Анализируется, как силами музейных работников, дизайнеров и компьютерных специалистов создавался образ коми-зырянского леса, и какие фрагменты охотничьей темы стали стержнем музейной экспозиции.

Ключевые слова: промысловая охота, коми, международное сотрудничество, Эстонский национальный музей, дизайн выставок

Частица волшебного зырянского леса, воплощённая эстонскими дизайнерами в выставочном зале Национального музея Республики Коми, удивила сыктывкарцев и гостей города в 2020 году. Открытая в конце февраля выставка «Охотничьи тропы. Промысловая охота в повседневной жизни и мировоззрении коми-зырян»** стала результа-

* Статья «В каждом доме жил охотник... Визуализация промысловой охоты в музейном пространстве» подготовлена для Ежегодника Эстонского национального музея и планируется к публикации на эстонском языке. Здесь статья публикуется в несколько сокращённом варианте.

Выставка и статья поддержаны Программой родственных народов Министерства науки и образования Эстонской Республики (исследовательский грант №№ 843/884; 2019–2021).

** Выставка «Охотничьи тропы: промысловая охота в повседневной жизни и мировоззрении коми-зырян» экспонировалась в Национальном музее Республики Коми с 28.02.2020 по 12.03.2021.

том партнёрского проекта Национального музея Республики Коми (НМРК) и Эстонского национального музея (ЭНМ) при участии Коми научного центра и Тартуского университета. Более года над каждым этапом создания выставки — от задумки до реализации — работала большая творческая команда международного проекта. Идея рассказа о традиции охоты у коми-зырян от древности до современности экспозиционными средствами вызвала интерес коллег из Тарту, возможно, потому, что эта тема уже на протяжении ряда лет была одним из исследовательских направлений научного отдела ЭНМ и отдела этнологии Института исследований культуры факультета гуманитарных наук и искусств Тартуского университета. На рубеже XX–XXI вв. состоялось несколько этнографических экспедиций с целью изучения и сбора материалов, отражающих современную традицию охоты, составляющую в прошлом основу хозяйственной деятельности коми. Профессор этнологии Тартуского университета Арт Леэте — автор значительного числа публикаций [12–21] по итогам экспедиций — стал научным консультантом выставочного проекта. Научный сотрудник ЭНМ Светлана Карм выступила координатором выставки с эстонской стороны, в межмузейном проекте участвовали научный сотрудник Пирет Кооса, оператор Майдо Сельмяэ и фотограф Арп Карм. Разработку концепции выставки, структуру и подбор тематических

коллекций осуществила заместитель директора НМРК Светлана Бандура при содействии своих коллег — научного сотрудника отдела фондов Владимира Липина — участника совместных с ЭНМ этнографических экспедиций, хранителя фотофонда Марии Панчугиной и заведующей отделом культурно-образовательных программ Натальи Хозяиновой. Заместитель директора ЭНМ Вильяр Похомов получил поддержку Эстонской Программы родственных финно-угорских народов на реализацию этого масштабного проекта. Команда Дизайн-агентства Velvet из Таллинна — Кристиан Кирсфельдт (автор идеи художественного решения), Каарель Вахтрамяэ, Яак Пеэп, Кадри Пукк, Март Ланкотс — нашла выразительный способ отразить в художественно-техническом воплощении выставки суть концепции, в основе которой единое понимание леса как места проживания и охоты как способа выживания в его пространстве. Витрины, напоминающие стволы деревьев и создающие иллюзию прогулки по лесу, изготовила фирма Red Hat Group Desing под руководством Рагнара Воолайне.

Идея международного выставочного проекта не казалась изначально реалистичной. И первоначально у меня (С.Б.) было намерение сделать альбом о традиции промысловой охоты на основе фотоколлекции НМРК. Работа над подготовкой альбома-каталога началась в 2017 году. В фондах музея Коми было выявлено более 400 фотогра-



Деревья-витрины на выставке «Охотничьи тропы». Фото: Анастасия Попова, 28 февраля 2020.

фий и негативов, отражающих выбранную тему. Изучение визуальных источников, а также художественной и научной литературы привели к разработке концепции и структуры будущего издания. В 2018 году, рассказав коллегам из ЭНМ идею готовящейся книги, пришло понимание, что охота как способ выживания и хозяйствования — это феноменальное явление, которое берёт начало в древности, и связано с мировоззрением не только коми, но и других финно-угорских народов. Это легло в основу выставочного проекта: повествование об охоте не только через визуальный ряд, но и через артефакты, начиная с самых древних образцов.

Альбом «Охотничьи тропы. Традиционный промысел в повседневной жизни и мировоззрении коми-зырян» (его название намеренно немного отличается от названия выставки) раскрывает тему охотничьего промысла с конца XIX до начала XXI века через фотографии, значительная часть которых ранее не публиковалась. Формат альбома позволил ввести в научный оборот более 110 изображений и рассмотреть сюжеты с точки зрения визуальной антропологии. Анализ и описание фотоисточников сделаны во вступительной статье «Фотоохота

на охотников»: от объекта фотосъёмки к визуальному тексту». Книга содержит аннотации к фотографиям, включая и учетные обозначения (номера) в собрании НМРК, что расширяет возможность использования опубликованных визуальных источников как в дальнейших исследованиях, так и в других проектах [2]. Альбом, презентация которого состоялась 20 февраля, накануне открытия выставки, стал содержательным сопровождением выставки, позволяя более глубоко изучить тему. Проработанный для альбома материал дал автору выставочной идеи хороший задел в разработке и создании тематической структуры экспозиции и ее наполнении музейными предметами. Трудность была в отборе визуального материала для выставки, ибо фотографий и нарратива было много. Такая проблема довольно распространена в музеях — надо выбрать самые «говорящие» сюжеты, сделать ёмкие, но доносящие основную идею выставки, тексты. Детально работая с музейными коллекциями по теме, все сюжеты кажутся интересными, важными, но мастерство заключается в расстановке приоритетов и выборе. Рассказывая об охоте, мы сосредоточились на древних пластах традиционного промысла и наравне



Мультфильмы «Чукля» и «Йиркап» для маленьких посетителей выставки.
Фото: Кристиан Кирсфельдт, февраль, 2020.

Фрагмент лыжи со скульптурным изображением головы лося экспонируется вместе с традиционными охотничьими лыжами. Фон создаёт графика Юрия Лисовского с сюжетом легенды об Йиркапе.
Фото: Анастасия Попова, март 2020.



Деревья-витрины на выставке «Охотничьи тропы». Фото: Анастасия Попова, 28 февраля 2020.

с одеждой и снаряжением охотника выбрали для показа и такие предметы, которые, казалось бы, не совсем связаны с охотой, — археологические находки фрагментов лыжи и предметов т.н. пермского звериного стиля, разные календари и доску с семейными знаками. Одновременно, исходя из гуманистических идей, отказались от прямого экспонирования разных ловушек, силков и капканов, исторически применявшихся в охотничьем промысле, — хотя все это тоже есть на выставке, но скрыто от глаз, как, впрочем, бывает и в самом лесу... Чтоб не нагромождать посетителя текстами воспоминаний охотников и других рассказов, часть тематической информации решили подать в аудио-формате.

Заложенная дизайнерами интерактивность выставки позволила применить уже разработанные музейные занятия и придумать новые активности для посетителей музея. Так, все выставочные экспонаты они «спрятали» в стволы деревьев. Чтобы рассмотреть предметы, посетитель должен открыть дверцу витрины; чтобы увидеть фотографии, приложить глаз как бы к прицелу. Да и витрины сами представляют собой стволы разных деревьев, и любознательный посетитель уже по коре может сам определить, какое это дерево. Выставка рождает чувства, дарит эмоции, восхищает, завораживает. Именно такое человеческое восприятие мира стирает границы и ограничения.

Режиссура в музейном пространстве со сценарным ходом концепции экспозиции — явление сегодня весьма распространённое, и «музеи все чаще представляют жизнь вещей и культур в мизансценах, медиакомпозициях, драматургии звука, пространственно-временного ритма, света, цвета» [7, с. 22]. В выставочном проекте основополагающим стал концепт охотничьего путика, представивший промысловую охоту в новом визуальном прочтении. Посетителей выставки встречает силуэт гордо шествующего в утренней дымке оленя. Тематические разделы выставки: «Лесное царство», «Древняя лыжа», «Мифологическая охота», «Промысловая этика», «Календари», «Снаряжение охотника», «Ловушки», «Охотничьи артели и общества», «Женщины-охотники», «Живая традиция охоты» организуют единый пространственно-временной континуум, в котором нет разницы между прошлым, настоящим и будущим.

Археологические артефакты охоты доисторического времени, предметы быта коми охотников XIX в., визуальные источники XX в. — фотографии, видео, анимация; аудио и информационно-текстовое сопровождение выставки не имеют строгого хронологического деления, а сгруппированы тематически, предлагая взгляд на промысловую охоту как на определяющую мировоззрение основополагающую константу.



Утка-солонка представлена в разделе «Мифологическая охота». Фото: Наталья Хозяинова, февраль, 2020.

В аудиотекстах использованы фольклорные сюжеты охоты у коми, в т. ч. ранее не опубликованные материалы из фольклорного фонда Института языка, литературы и истории ФИЦ Коми научный центр Уральского отделения Российской Академии наук (ИЯЛИ ФИЦ Коми НЦ УрО РАН). В видеоконтент выставки вошли как уже готовые сюжеты, например, музейные мультфильмы «Чукля» (2012) и «Йиркап» (2014), экспедиционные видеоматериалы Арта Леэте и Владимира Липина (Усть-Куломский р-н, Коми, 1996), так и видеосюжет о республиканском фестивале гонок на охотничьих лыжах «Лямпиада» (Корткеросский р-н, Коми, 2019), созданный Майдо Сельгмяэ и Светланой Карм непосредственно при подготовке выставки. Выставочные тексты и аудио составлены на русском, коми и английском языках, что интегрирует её в мировое пространство.

Единым повествованием соединяет деревья-витрины подборка цитат о коми-охотниках и их традициях из литературных и научно-популярных произведений авторов XIX–XX вв.: Флегонта Арсеньева, Павла Засодимского, Александра Круглова, Владимира Немировича-Данченко, Эрнста Гофмана, Алексея Сидорова, Василия Налимова, Владимира Русанова, Николая Конакова [1, 8–11, 25–27]. Эпиграфом выставки послужило высказывание бытописателя Клавдия Попова: «Если нужно и можно было

писать историю зырян, то надобно бы было написать историю их охоты; если бы кто хотел изучить их поэзию, то должен бы был познакомиться, прежде всего, с охотничьими рассказами» [24, с. 71].

Условно выставка состоит из двух частей (так организовано пространство выставочного зала). Первая часть, отражающая древнейший пласт промысловой традиции, выстраивается на предметах археологии и этнографии, раскрывающих мировоззрение древних охотников на территории Коми. Дизайнеры нашли способ наглядно показать посетителю самый раритетный предмет выставки — фрагмент древнейшей в мире лыжи возрастом более 8000 лет. Фрагмент лыжи и ещё около 200 предметов (в т. ч. луки, санный полоз и др.), свидетельствующие о жизни древних охотников, были обнаружены в 1964 г. учёным Коми филиала Академии наук СССР Григорием Буровым на Висском торфянике в Княжпогостском районе Коми. Предметы сохранились в слое торфа на памятнике эпохи мезолита у озера Синдор. Скульптурное изображение головы лося на изгибе ходовой части лыжи автором находки трактуется как функциональное приспособление для подъёма в гору [4, 5]. В то же время столь необычный декор лыжи относит памятник к древнейшему произведению искусства на территории Европейского Северо-Востока. Изображение сакрального животного, по мнению некоторых

исследователей, характеризует предмет как ритуальный [21, с. 87, 90]. Существование волшебных лыж находит отражение в мифологии коми. С древности жители сёл близ озера Синдор рассказывают легенду о смелом охотнике Йиркапе, преодолевшем на волшебных лыжах огромные просторы тайги и тундры до Уральских гор. На витрину с древнейшей лыжей нанесена сцена охоты Йиркапа за голубоногим оленем, выполненная в графике художником-этнофутуристом Юрием Лисовским.

В мифологии отражались мировоззрение, космогонические представления народа, живущего в постоянном взаимодействии с природой. Лес был источником охотничьих богатств, обителью добрых и злых духов, иным миром — миром предков. К общим финно-угорским мифам относятся мифы о сотворении мира птицей, о небесной охоте на оленя или лося, о медведе-первопредке, спустившемся с неба и др. [23, с. 345–347]. Образы пермского звериного стиля в виде лося, медведя, пушного зверя, ящера в разделе «Мифологическая охота» рассказывают о взаимосвязи древних охотников с окружающим миром. Дополняет предметный ряд деревянная утка-солонка — символ благополучия семьи, рода, и аудио запись мифа о сотворении мира уткой-прародительницей.

Девять промысловых животных изображены на древнекоми промысловом календаре X–XI вв., представляющем собой плоское бронзовое кольцо в технике художественного литья. Единство зооморфной календарной символики уральского язычества с восприятием окружающего мира видел при расшифровке этого артефакта этнограф Николай Конаков: «движение солнца, годовые сезоны передаются на календарном изображении через цикличность биологических ритмов основных промысловых животных... Звери, избранные символами, принадлежат к местной фауне. Эти представители дикой фауны занимали особое место и в идеологической сфере народов лесотайжной зоны Северной Евразии, связанных с промысловой деятельностью. На календаре «месяц» медведя открывает выводковый сезон, когда охота была под запретом, от него зависело восстановление популяций зверя и птицы. В период лося начиналась охота — основной производственный сезон. С его результатами было связано благополучие и даже существование самих промысловиков. Связь периодов лося и медведя с солнечными фазами послужила причиной выбора их в качестве символов солнца. Представления о лосе-солнце широко распространены у народов

Северной Евразии. Сюжет космической охоты о похищении лосем или охотником-медведем солнца в мифологии передавало смену дня и ночи» [10, с. 106–107; 11, с. 262–263]. Регламентация охоты, заложенная в календаре, позволяет считать его «первым экологическим календарем», в котором зафиксированы нормы промысловой этики древнего населения.

Деревянные резные календари из сёл Гарья и Савинобор Усть-Сысольского района представляют на выставке ещё одну технологию времяисчисления. Знаки, обозначающие православные праздники, свидетельствующие о бытовании христианской традиции у коми-зырян в XIX веке, сохранились на народных календарях-святцах (пу святці). Такими календарями для определения периодов времени и длительности пребывания на промысле пользовались охотники. Понять знаковую систему народного календаря посетителям выставки помогает специально созданная и установленная на выставке образовательная компьютерная программа (разработчики — Наталья Хозяинова, Никита Оверин, Кристиан Кирсфельдт).

Трудно сказать, с какого именно времени во взаимоотношениях охотников утвердились нормы обычного права на промысле. Этнограф Алексей Сидоров, проводивший в 20-е гг. XX века исследования бытования пасов — семейных знаков собственности у коми-зырян, отмечал их тесную связь с формированием правовой основы регулирования промысловой жизни. Родовые знаки-пасы жителей села Помоздино (Верхняя Вычегда), опубликованные им в журнале Финно-угорского общества [26,27], представлены на выставке на деревянной доске, послужившей штампом-оттиском для типографской печати.

Неписанные законы промысловой этики в XIX–XX вв. фиксировали в своих описаниях многие исследователи жизни коми-зырян: «Взаимоотношения верхневычегодских промышленников регулируются не писанным нигде обычным правом. Устраивая промысловый путик и ставя керку (охотничью избушку — авт.) в неосвоенных угодьях, зырянин как бы закрепляет за собою этот охотничий участок, т.е. приобретает неограниченное право на владение им. Он может подарить этот участок, передать его по наследству, продать его и т.д. Чаще всего мы встречаем одиночное владение охотничьими участками. В своих угодьях промышленник полноправный хозяин. Это право распространяется не только на путики, но и на все речки, лежащие здесь. В них он ловит выдру и норку и удит рыбу. Для лич-

ных надобностей лес берётся промышленником безвозмездно. Промышленники, нарушающие эти вековые традиции по угожьям, наказываются самим населением, и известны случаи, когда дела о нарушении права на владение угожьями кончались убийством. Наибольшее количество угожий имеет родовое происхождение... Во многих керках среди прочего хозяйственного инвентаря имеется доска, на которой промышленник печёт себе в тайге блины. На обратной стороне этой доски иногда можно найти надписи, сделанные рукой самого промышленника, о количестве у него в угожьях слопцов, петель и других ловушек... Промысловые избушки никогда не запираются. Любой может в них ночевать. Зырянин никогда не повредит чужой керки и ничего оттуда не украдет» [6, с. 239–240].

Вторая часть выставки демонстрирует традицию охоты в предметах снаряжения и экипировки охотника первой половины XX века. Уникальные фотографии запечатлели процесс прохождения промысла, традиционный пассивный способ охоты посредством ловушек, картины быта охотничьих артелей, а также портреты охотников-промысловиков и любителей охоты-горожан провинциального Усть-Сысольска в охотничьем снаряжении, с собаками и с добычей.

Традиционно промысловики объединялись в артели для охоты на дальних угожьях, которые находились за несколько сотен километров. После охоты всю добычу распределяли поровну, вне зависимости от того, насколько была удачна охота каждого участника артели. Часть добычи охотник оставлял для себя и семьи, часть отдавал купцам, торговцам для продажи на ярмарках. В конце 1920-х гг. частная торговля фактически была запрещена, ярмарки утратили значение. Для организации сдачи пушнины государству в СССР были организованы промыслово-кооперативные товарищества, охотхозяйства и заготконторы. Не обошло стороной охотников-промысловиков звучащее по всей советской стране «стахановское движение». Лучший охотник для государства — тот, кто делает двойную и тройную норму. Повышение норм сдачи пушнины государству, наряду с начавшейся в Коми АССР в 1930-е годы промышленной лесозаготовкой, привело к нарушению сложившегося тысячелетиями гармоничного взаимодействия природы и человека, когда неписанные законы промыслового права и охотничьей морали оберегали лес от разорения [2, с. 76].

Теме женщин-охотниц посвящён раздел выставки, представляющий фотографии охотниц 1920–1990-х годов, фольклорные записи и ли-

тературные тексты. В XIX в. сюжет о попадье-охотнице вошёл в «Охотничьи рассказы» Флегонта Арсеньева. Автор описывает промысловую охоту, на которую ходила жена священника, поскольку самому священнику «по сану стрельба не позволительна». И в зимнее время по глубокому снегу ходила матушка по путику: «наденет она мои [священника] старые суконные штаны..., малицу натянет, шапку-ушанку, пимы на ноги, лыжи, да как начнёт уписывать, так что тебе промышленник добрый, мигом облетит весь обход. Ружейцо иной раз прихватит, бельчонку устрелит, как-то раз лисицу ухайдачила» [1, с. 339].

Охота традиционно считалась мужским занятием, навыки промысла, как видно, в случае необходимости приобретали и женщины. «В каждом доме жил охотник. В каждом, — вспоминала Галина Люосева, ходившая с отцом на охоту с раннего детства, — наш род от Абрама, так деда звали, он, и братья у папы были настоящими охотниками. Браконьерством наши охотники никогда не занимались... Детей учили рано. Мой брат в 15 лет умер, да он уже всю охотничал. С 12–13 лет уверенно стрелял... Я с 8 лет, с 18 лет стрелять начала. Сама смотрела, как курок поднимать, как пицаль устанавливать. Если не знать, прикладом можно плечо вывихнуть. Отдача большая. Как патрон зарядить, очень всё осторожно должно быть. Папа надолго уходил, 2–3 недели ходил. Потом, нас звал в лес, один не мог добычу выносить. Заранее звал. До ухода говорил к какому числу и к какому месту...» [Фольклорный фонд ИЯЛИ ФИЦ Коми НЦ УрО РАН, А06106 и А06107].

Полярный исследователь Владимир Русанов не случайно отмечал, что под влиянием охоты у зырян появились многие полезные для выживания в суровых условиях Севера навыки: «нужно иметь крепкие мышцы, много здоровья и долгий навык, чтобы целыми днями ходить по лесным трущобам, подниматься в лодке с шестом в руках при огромных усилиях по порожистым речкам, где на целые версты вода кипит, словно в котле, мокнуть под дождями и дрогнуть от холода, идти на медведя с самодельной рогатиной и ненадежной кремневкой, которая как раз в критический момент возьмет да и осекнется... А сообразительность, стойкость, умение найти выход из всяких самых трудных обстоятельств, неотступное преследование намеченной цели, несмотря ни на какие препятствия, — все эти положительные душевные качества выработались у зырянина, вероятно, под влиянием охоты» [25, с. 321].

Несмотря на многие исследования охоты как традиционного способа хозяйствования, это тема



Охотник Константин Алексеевич Бажуков на промысле. Коми АССР, Троицко-Печорский р-н. 1930-е гг. Фото из собрания НМРК.

отнодью не изучена до конца. Этнографы, антропологи и те, кто пытается постичь суть феномена охоты, как и герои их изысканий, проходят все невзгоды суровых природных условий, аскетического быта путешественника: «Так я расстался со своими удалыми охотниками, которые четырнадцать дней были моими верными товарищами. Когда мы вечером усядемся, бывало, вокруг огня, они рассказывали мне о своих охотничьих приключениях зимою, о своих трудах и странствованиях по рекам в летнее время, о своих удачах, о своих неудачах, о том, как они радовались, и о том, как они выпутывались из беды. Из их рассказов и из расспросов у других своих спутников я составил себе ясное понятие об их охоте, которая всегда возбуждала во мне участие потому, что она тесно связана с нравственным и физическим развитием здешних обитателей и имеет важное влияние на внутреннюю торговлю России», — писал в середине XIX века в экспедиционных дневниках один из первых исследователей Приполярного Урала Эрнст Гофман [8, с. 30].

Табуированность информации в традиционной культуре о технологии охоты, расположении угодий, размерах добычи — это условие сохранения промысловой охоты как способа существования и выживания в определённом ландшафте. Именно поэтому исследователю

темы охоты приходится стать «своим среди чужих, чужим среди своих», преодолев кастовый характер сообщества охотников, традиции которого не угасают и в современности. Этнолог Арт Леэте, вместе с коми охотниками проведший в лесу несколько промысловых сезонов, обращает внимание на запутанность, двусмысленность и расплывчатость охотничьих рассказов, в которых сложно уловить границу между истиной и ложью [17, 18]. Он отмечает, что понимание важной роли леса и охоты в культуре коми было не только образцом романтических описаний писателей XIX века, но и соответствовало реалиям повседневной жизни того времени, где охота и рыболовство занимали важное место в традиционном природопользовании коми. И хотя со временем значение охоты в экономике Коми неуклонно снижалось, важность охоты для коми, по сравнению с другими народами северной части европейской России, до сих пор остается выше средней. Подытоживая свои наблюдения, он заключает: есть что-то существенное в том, как меняются со временем описания по стилю, но смысл остается прежним. В этой расплывчатой истории, рассказанной писателями, этнографами и самими охотниками, есть что-то характерное, что-то такое, что позволяет коми прочувствовать святость леса [19].

Завершает выставку тема «Живая традиция охоты», которая раскрывается через экспедиционные снимки Арта Леэте и Владимира Липина, выполненные в 2002 г. и 2014 г. в Усть-Куломском районе Республики Коми и показывающие современное состояние традиционного промысла. На снимках, являющихся материалами антропологических исследований, отражены охотничьи уголья, строительство охотничьей избушки, процесс прокладывания (разметки) промыслового путика при помощи затесов на деревьях лэч туй, пас туй, изготовление и настораживание ловушки-петли с оцепом для ловли зайцев коч пекля, лайкана коч пекля, прохождение водного маршрута путика ю кузя катом. Ценность отражающих охоту в начале XXI в. фотографий в том, что они фиксируют сохранение промысловых традиций, в основе которых передающиеся из поколения в поколение этические нормы природопользования.

Коми — люди леса. Сбереечь традиции взаимоотношений между охотниками и способы выживания в пространстве леса — значит сохранить свою идентичность. В XXI веке настоящих коми-промысловиков осталось не так много, но охотничьи уголья и сегодня ревностно оберегаются потомками. Каждую осень в начале сезона расчищаются путики, расставляются силки, природа делится своими дарами, даёт человеку выжить.

Охотники с древних времён устраивали праздники в благодарность за удачную охоту. И сегодня в Удорском, Ижемском, Троицко-Печорском и Корткеросском районах Коми проводят праздники охотника. Праздник в культуре народа — это ритуал, в котором проигрывают модели поведения, проходят состязания, выбирают лучших — самых умелых и выносливых. Современные праздники охотника являются и способом приобщения к быту коми охотников, и передачей молодому поколению навыков выживания в лесу.

Охота является фундаментальной основой уникального познания на границах соприкосновения человека и природы. Это — традиция и культурный элемент, которая не была развлечением, а служила небезопасным способом добывания хлеба насущного [3, с. 9, 16]. Со временем технологии шагнули далеко вперед, однако и сегодня природные навыки людей, живущих испокон веков на Севере и занимавшихся охотой, их умение передвигаться и ориентироваться в заснеженном пространстве тайги и тундры является генетическим кодом коми-зырян, в основе которого промысловая охота.

Параллельно с сыктывкарской выставкой разрабатывался и тартуский вариант выставки, исходящий из коллекций ЭНМ. В отличие от коми коллег, глубоко изучивших охотничий промысел еще до создания выставки, эстонские кураторы погружались в тему охоты с нуля, во многом опираясь на исследования научного консультанта Арта Леэте и не раз обращаясь к нему, например, по поводу терминологии, связанной с охотой и приспособлениями для охоты. Изучая выставочные тексты коми коллег и архивные материалы ЭНМ, постепенно приобщались к узам охотничьей этики лесных народов — «Каждый человек старался больше сохранить, чем взять из леса», что тесно перекликается с актуальной сегодня темой экологического и экономичного образа жизни — экологический след должен быть как можно меньше, чтобы не повредить среду, в которой каждодневно обитаешь. Создавая выставку и интерпретируя тематику, мы изначально были зависимы не только от общей концепции и тематических разделов, сформулированных коми коллегами, но и от особенности витрин, подготовленных для экспонирования артефактов Коми музея. Все это, в свою очередь, помогало нам смотреть на свои музейные коллекции новыми глазами, искать параллели и новые интерпретации. В отличие от НМРК, в ЭНМ имеются коллекции по всем финно-угорским народам, потому здесь будут экспонированы не только коми предметы, но также хантыйские, саамские, удмуртские, эстонские и др. Соответственно, это отразится и в названии: «Охотничьи тропы: охота в жизни и мировоззрении финно-угорских народов». Другие экспонаты и другое помещение — все это создаст совершенно другое архитектурно-художественное пространство и атмосферу. И хотя у выставки будет совершенно новое лицо, однозначно, объединяющей чертой обеих выставок останется тема охоты, Леса и выживания в лесном пространстве, ибо, как высказался эстонский фольклорист и религиовед Оскар Лооритс: «Лес и дух Севера — это они тысячелетиями формировали сущность финно-угорских народов, и в них заключена не только наша уникальность, но и наша внутренняя сила» [22, с. 29]. Его цитата стала и эпиграфом эстонского варианта выставки.

Ожидая продолжения выставки в ЭНМ и резюмируя опыт совместного проекта на нынешнем этапе, важно, на наш взгляд, отметить, что во многом положительному результату проекта способствовало многолетнее сотрудничество между музеями, открытое партнёрство и жела-

ние находить новые формы презентации уже имеющихся научных знаний. В нашем случае тема охоты стала определяющей по причине её проработанности как с эстонской, так и с коми сторон. Немаловажно, что в основе выбора этой исследовательской темы ранее лежали наблюдения, что именно охота является главным мировоззренческим концептом, выражающим особенности нравственных установок, поведенческих стереотипов, экологического сознания не только у коми, но и других финно-угорских народов, и более широко. Обычаи и верования, связанные с охотой, направлены на сохранение экологического равновесия в природе. В традиционной культуре человек не ставит себя вне или выше природных сил, а пытается органично жить в природной среде [28, с. 62]. Охотник как посредник между миром людей и местообитанием, природой, ландшафтом — ключевая фигура в экосистеме, так как более всех заинтересован в оберегании и восполнении мест промысла, чтобы охота могла продолжаться как способ жизни,

сохраняя технологии традиционного природопользования. Визуализация промысловой охоты в музейном пространстве в нашем проекте получилась многоуровневой: отталкиваясь от образа охотника-промысловика в традиционном снаряжении через предметы музейной коллекции, фотографии как визуальный источник информации авторам художественного решения удалось найти форму гармонично воплощающую идею Леса — пространства жизни главного персонажа выставки. Художественная концепция скрывающего тайны «волшебного леса» сформировала абсолютно новый взгляд посетителя на, казалось бы, обыденную тему охоты. Визуализация неоднозначно воспринимаемой в силу сложившихся стереотипов темы через гармонично созданное дизайнерами пространство многократно увеличила положительное восприятие как самой выставки, так и охоты как традиционного способа хозяйствования. И эта мысль, визуально высказанная выставкой, имеет актуальность для разных территорий.

Список источников и литературы:

Фольклорный фонд Института языка, литературы и истории ФИЦ Коми научный центр Уральского отделения Российской академии наук: ИЯЛИ ФИЦ Коми НЦ УрО РАН А06106 и А06107. Записано Г. Г. Бараксановым в июне 1990 г. со слов Г. П. Люосевой (1931 г.р.) в д. Вейпом, с. Емва, Княжпогостский район Республики Коми.

1. Арсеньев Ф. А. Попадья-охотница // В дебрях Севера: русские писатели XVIII–XIX вв. о земле Коми. Сыктывкар: Коми книжное изд-во, 1999. С. 336–339.
2. Бандура С. В. Охотничьи тропы. Традиционный промысел в повседневной жизни и мировоззрении коми-зырян. Сыктывкар: Коми республиканская типография, 2020.
3. Бочарников В. Н. Антропология охоты или охотничья антропология? Поиск самобытного пути // Гуманитарные аспекты охоты и охотничьего хозяйства. 2018. № 2(8). С. 5–21.
4. Буров Г. М. Древний Синдор. М.: Наука, 1967.
5. Буров Г. М. В гостях у далёких предков. Сыктывкар: Коми книжное изд-во, 1968.
6. Верхневьчегодская экспедиция: краткий отчёт Верхневьчегодской экспедиции, работавшей в 1930–31 гг. под начальством С. В. Лобачева. М.: Изд-во Центр. тип. НКВМ им. Климма Ворошилова, 1932. (Труды северной методологической охотоустроительной экспедиции; Вып. 1).
7. Головнев А. В. О киноантропологии // Антропологический форум. 2007. № 7. С. 21–32.
8. Гофман Э. К. Северный Урал и береговой хребет Пай-Хой: исследования экспедиции, снаряженной Императорским Русским географическим обществом в 1847, 1848 и 1850 годах. Т. 1. Санкт-Петербург, 1853.
9. Гофман Э. К. Северный Урал и береговой хребет Пай-Хой: исследования экспедиции, снаряженной Императорским Русским географическим обществом в 1847, 1848 и 1850 годах. Т. 2. Санкт-Петербург, 1856.
10. Конаков Н. Д. Под знаком медведя // Памятники Отечества: иллюстрированный альманах Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры. Вып. 36: Земля Коми. М.: Советская Россия, 1996. С. 106–110.
11. Конаков Н. Д. Древний промысловый календарь и миф о космической охоте // Зырянский мир. Сыктывкар: Коми книжное изд-во, 2004. С. 262–268.
12. Лезте Арт, Липин В. Б. О методике и результатах исследований этнографических экспедиций Эстонского национального музея по этнографическим группам коми // Очерки по истории изучения этнографии коми. Сыктывкар: Кола, 2007. С. 307–324.
13. Leete Art, Lipin Vladimir. Komi jahimeeste igapäevastrateegiad [Ежедневные стратегии коми охотников]. Interdistsiplinaarsus sotsiaalteadustes. Eesti Sotsiaalteaduste VI aastakonverents 4–5 november 2005 Tallinna Ülikoolis. Toim. Aleksander Pulver. Tallinn: Tallinna Ülikool, 2007. Lk. 132–148.

14. Leete Art. Ohukogemus ühe komi küti jahijuttudes [Опыт опасности в охотничьих рассказах одного коми охотника]. Kes kõlbab, seda kõneldakse. Pühendusteos Mall Hiimäele, toimatanud E.-H. Västriku, Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, 2008. Lk. 143–156.
15. Leete Art, Lipin Vladimir. Komi Hunting Narratives [Коми охотничьи рассказы]. Vernacular Religion in Everyday Life: Expressions of Belief, edited by M. Bowman and Ü. Valk, Sheffield: Equinox, 2012. Pp. 282-300.
16. Leete Art, Lipin Vladimir. Komi jahimehed ja keskkonnamuutused [Коми охотники и собаки]. Soomeugri sõlmed 2014. Üve Maloverjan (Toim.). Tallinn: Fenno-Ugria, 2015. Lk. 37–45.
17. Leete Art, Lipin Vladimir. Tire Concept of Truth in the Komi Hunting Stories [Концепция истины в коми-охотничьих историях]. Acta Borealia. 2015. 32 (1). Pp.68-84.
18. Leete Art. Lihtsad ja varjatud sõnumid tänaste komi küttide juttudes [Простые и скрытые сообщения от современных коми охотников]. Eesti Rahva Muuseumi Aastaraamat 58. Tartu: Eesti Rahva Muuseum, 2015. Lk. 14–35.
19. Leete Art. Komide püha mets [Коми священный лес]. Vikerkaar. 2016. № 9. Lk. 54–63 // URL: <https://www.vikerkaar.ee/archives/19936> (дата обращения: 27.05.2021).
20. Leete A. & Lipin V. Les chasseurs komis et le droit coutumier dans le contexte de l'animisme [Коми охотники и обычное право в контексте анимизма]. Études finno-ougriennes. 2018. Vol. 49–50. Pp.1-23.
21. Leete Art. Soome-ugri suusad [Финно-угорские лыжи]. Soome-ugri saladused. Tallinn: Varrak, 2019. Lk. 85–92.
22. Loorits Oskar. Eestluse elujõud [Жизненная сила эстонскости]. Sari «Iseseisvuslaste kirjavara» 5. Stockholm: Kirjastus «Tõrvik», 1951.
23. Петрухин В. Я. Мифы финно-угров. Москва: Изд-во АСТ: Транзиткнига, 2005. С. 345–347.
24. Попов К. А. Зыряне и зырянский край / Под ред. Н. А. Попова. М: Типография С. П. Архипова, 1874 // Известия Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. Т. XIII, вып. 2. (Труды этнографического отдела. Кн. 3, вып. 2).
25. Русанов Владимир Александрович. Статьи, лекции, письма: литературное наследство выдающегося русского полярного исследователя начала XX века. Москва–Ленинград: Изд-во Главсевморпути, 1945. С. 317–326.
26. Sidorov A. S. Eigentumsmarken (pas) der Syrjanen [Знаки собственности (пас) зырян]. Journal de la Societe finno-ougrienne. T. 45. 1932. S.1–34.
27. Сидоров А. С. Знаки собственности (пас) у зырян (пер. с нем. А. А. Павлов, подг. к публ. С. В. Бандура) // Научное наследие Алексея Семеновича Сидорова и современное гуманитарное знание: сб. статей по итогам конф., посвященной 120-летию со дня рождения А. С. Сидорова (Сыктывкар, 26–27 октября 2012 г.). Сыктывкар, 2013. С. 91–116.
28. Юмов Б. О., Уханаева А. Л. Верования бурят, связанные с охотой // Гуманитарные аспекты охоты и охотничьего хозяйства. 2018. № 2 (8). С. 60–62.

Бандура Светлана Владимировна

Национальный музей Республики Коми (Россия, Сыктывкар), исполняющая обязанности директора

Кандидат исторических наук

s.bandura@mail.ru

ЭПИСТОЛЯРНОЕ НАСЛЕДИЕ СЕРГЕЯ ДОВЛАТОВА В ПРОЕКТЕ «ПИШИТЕ ПИСЬМА»: МЕЖДУ ТЕКСТОМ И ЛАНДШАФТОМ

Аннотация:

Статья знакомит с проектом «Пишите письма», состоявшимся в Национальном музее Республики Коми (Сыктывкар) в год 80-летия Сергея Довлатова. В основе проекта солдатские письма будущего писателя студентке Коми государственного педагогического института Светлане Меньшиковой.

Ключевые слова: Сергей Довлатов, эпистолярное наследие, Национальный музей Республики Коми, Сыктывкар

Довлатовские письма есть прямое выражение его неутолённой жажды прорвать блокаду непонимания, к которой, ему казалось, он был пожизненно и индивидуально приговорён, способом выйти из собственного ужасного положения и войти в положение литературное [1, с. 6] На протяжении жизни Сергей Довлатов написал сотни писем разным адресатам. Та часть эпистолярного наследия, которая уже опубликована в сборниках и самостоятельными изданиями (Малоизвестный Довлатов, 1999; Сергей Довлатов. Жизнь и мнения. Избранная переписка. Сост. А. Арьев, 2011; Три города Сергея Довлатова / А. Арьев, Елена Скульская, Александр Генис, 2021; Скульская Е. Компромисс между жизнью и смертью. Сергей Довлатов в Таллине и другие встречи, 2018) знакомит с письмами его родным, друзьям, приятелям. Даже у этой, казалось бы, сугубо личной переписки, не редко обнаруживается главный стержень всех переживаний и стремлений — литературное творчество. «Талант как похоть. Трудно утаить. Ещё труднее симулировать» — ёмко сформулированный будто о себе самом афоризм Довлатова, передаёт состояние творческого человека, имеющего неутолимую жажду излагать мысли о жизни на бумаге.

Особенно проявляется это состояние диалога с адресатом, а по существу с самим собой,

в сложные периоды жизни, когда социальная неустойчивость посредством творчества уравновешивается созиданием. Травматическая ситуация армейской службы Сергея Довлатова определила и утвердила в 21-летнем юноше особое отношение к литературному творчеству: «Я был наделён врождёнными задатками спортсмена-десятиборца. Чтобы сделать из меня рефлексирующего юношу, потребовались (буквально!) — нечеловеческие усилия. Для этого была выстроена цепь неправдоподобных, а значит — убедительных и логичных случайностей. Одной из них была тюрьма. Видно, кому-то очень хотелось сделать из меня писателя» (Сергей Довлатов. «Зона»). Метаморфозы личной жизни — отчисление из университета в 1962 году — привели Сергея Довлатова в Коми АССР. Менее года, с июля 1962 по май 1963, солдат срочной службы Довлатов охранял уголовников на зоне в Княжпогостском (тогда — Железнодорожном) районе республики. По воспоминаниям Иосифа Бродского, Сергей вернулся из армии «как Толстой из Крыма, со свитком рассказов и некоторой ошеломлённостью во взгляде» [3]. На службе в рядах Советской Армии вчерашнему студенту финского отделения филологического факультета Ленинградского государственного университета, завсегдаю Невского проспекта и улиц «вокруг Рубинштейна» (Сергей с мамой — Норой Сергеевной проживал на улице Рубинштейна, 23) пришлось вживаться в роль лагерного надзирателя в глухом северном крае: «я понял, как я люблю Ленинград. Я никогда больше не уеду из этого города. Нас здесь много, ленинградцев. Иногда мы собираемся вместе и говорим о Ленинграде. Просто припоминаем разные места, магазины, кино и рестораны. Кроме того, ленинградцев очень легко отличить от других людей», — написал он в Киев отцу в самом начале службы 7 августа 1962 [6].



На выезде из п.Иоссер.

Съёмка ландшафта и населённых пунктов в Княжпогостском районе Республики Коми во время экспедиции 10 июня 2021 года. Автор: Юрий Лисовский. Съёмка с дрона близ п. Ракпас.

Населённые пункты Чинъяворык, Иоссер, Ропча, Вожаэль, Ракпас в последствии создали географический каркас «Зоны», лейтмотивом которой стала тема свободы. Увиденное здесь необратимо повлияло на мироощущение молодого человека. Позднее в предисловии к повести «Зона» он напишет: «именно «Зону» мне следовало напечатать ранее всего остального. Ведь с этого началось моё злополучное писательство» [8].

Республика Коми предстала перед новобранцем в самом нелюбимом своём проявлении: «Живём мы в очень глухом месте, хоть и относимся к Ленинградскому военному округу. Может быть, можно что-нибудь сделать, чтобы меня переслали поближе к Ленинграду... А нельзя, так тоже ничего. Потерпим как-нибудь. Но, по правде говоря, надоело изрядно. Я, конечно, сваял дурака». (С. Довлатов. Из письма отцу 8 августа 1962. Коми-Киев) [6]. Сеть лагерей, раскинувшаяся по её территории ещё с печально известных массовыми репрессиями 1930-х гг., продолжала держать каркас, созданной некогда системы.

*Есть свое ремесло у республики каждой
Ты, узбек – хлопковод, ты, грузин,
виноградарь
О! Республика Коми, злоеущий
и страшный
О! Республика Коми – концлагерь*

*Тут в дорогах застрянешь, в болотах
потонешь,
На ветру от мороза потеряешь рассудок.
Ты, республика Коми – охранник
и сторож
В числе остальных добродушных
республик.
Мы солдаты в зеленом похожи как мыши
Мы трава на бугре, обожжённая зноем
Мы три года торчали, как в гнёздах на
вышках,
Люди! Я расскажу вам, чего это стоит.
(С. Довлатов. Из письма к отцу. После 20 августа 1962. Коми – Киев) [6].*

«Здесь, как никогда, я чётко «ощущаю», «чувствую» себя. Мне трудно объяснить. Я постигаю здесь границы и пределы моих сил, знаю свою натуру, вижу пробелы и нехватки, могу точно определить, когда мне не достаёт мужества и храбрости...» (С. Довлатов. Из письма к отцу. После 20 августа 1962. Коми – Киев) [6].

Испытание местом не вызывали в Сергее страха, он пытался приспособиться и достойно, не для кого-то, а в первую очередь для себя, пережить судьбоносно случившееся. В прозе писателя Довлатова место станет ментальным ландшафтом и будет диктовать стилистику произведений «Зона», «Компромисс», «Наши», «Иностранка» и др. [12]

Вероятно, записывание сюжетов суровой солдатской повседневности, сочинение стихов и ежедневные письма спасли Сергея Довлатова в трудный и неоднозначный запутанный период жизни. Он искал спасения от безумия окружающей действительности и нашёл его в письмах. С августа 1962 года многочисленные письма солдат отправлял в Сыктывкар студентке Коми государственного педагогического института Светлане Меньшиковой.

19 августа 2021 в Национальном музее Республики Коми открылась выставка «Пишите письма» к 80-летию Сергея Донатовича Довлатова (3 сентября 1941–24 августа 1990).

Представленные на выставке адресованные Светлане письма Сергея, стали красивым сюжетом в истории Сыктывкара — города, который остался малоизвестным, но значимым в короткий период биографии одного из самых любимых и читаемых писателей нашей страны. Сыктывкар не входил в триаду важных городов в жизни писателя. Такими городами он не без основания считал Ленинград, Таллин и Нью-Йорк. В Ленинграде Сергей Донатович жил и работал 34 года — с 1944 по 1978. В Таллине во время работы в редакции газеты «Советская Эстония» с 1972 по 1975 год готовилась к публикации его первая книга «Пять углов», по парадоксальному стечению обстоятельств, так и не увидевшая свет. По-

любившиеся многим современникам сборники рассказов и повестей «Компромисс», «Чемодан», «Наши», «Заповедник», «Зона» вышли впервые в издательствах Нью-Йорка. На Родине творчество Сергея Довлатова стало известно и популярно лишь после смерти писателя в 1990 году. Его сложный путь в профессиональную литературу не оставлял никаких шансов занять своё место среди советских писателей. Вынужденный отъезд из страны в 1978 открыл перспективы быть напечатанным.

Письма в Сыктывкар в период армейской службы Довлатова в Коми АССР раскрывают перед нами не по годам зрелого человека, с широким кругозором, рассуждающего о человеческих характерах, идеалах и пороках, о смысле жизни, об истоках американской, немецкой, английской литературы, и, конечно, изо дня в день оттачивающем писательское мастерство.

Переписка началась со случайно обнаруженной солдатом Довлатовым фотографии победительницы соревнований по лёгкой атлетике студентки Светланы Меньшиковой, опубликованной 10 августа 1962 года в газете «Молодёжь Севера». Снимок стал поводом для частых писем в Сыктывкар на адрес, который Сергей узнал через сослуживца: «мой приятель засмотрелся на этот снимок и сказал, что у него в Сыктывкаре есть знакомая девушка и она может без труда



Оставшиеся строения на месте бывшей колонии. Княжпогостский р-он Республики Коми. 10 июня 2021.



Проект «Пишите письма». Солдаты-срочники на занятии арт-терапии. НМРК. Август, 2021.

узнать Ваш адрес. Я очень обрадовался и в результате Ваши координаты были установлены» (С. Довлатов. Из письма Светлане Меньшиковой. Сентябрь 1962. Коми, Сыктывкар). Он делился с ней мыслями о любимых писателях, о своих друзьях с Невского проспекта, спортсменах и начинающих поэтах, размышлениями о себе, своих страхах встречи с уголовным миром, рассуждал о любви и человеческих взаимоотношениях, мечтал о будущем, о настоящей любви. Свои послания Довлатов иногда сопровождал шаржами на себя или Светлану, пытаясь добиться очередной ответной весточки, блистал шутками, самоиронией, порой огорчаясь, что письма из столицы республики приходят не так часто. «Когда я приехал сюда, в Коми, я считал себя конченным человеком, ничего хорошего от жизни уже не ждал, лез, как дурак, в любую драку и был угрюмый тип. Ты мне, Меньшикова, спасла жизнь. И это не громкие слова, а самая простая правда. Этого я тебе никогда не забуду. И обещаю тебе жить так, чтоб ты была счастливой» — это признание Довлатов сделал в последнем письме из Коми АССР. В мае 1963 года его перевели служить в Ленинградскую область. Постепенно их история переписки сходит на нет...

В прошлом веке эпистолярный жанр не был чем-то исключительным, скорее являлся неотъемлемой частью повседневной жизни. Письма были надёжным средством человеческой коммуникации. И в этом смысле довлатовские письма, как и многих других, не таких выдающихся авторов, являются свидетельством эпохи. В тоже время, частная переписка на тот момент начинающего писателя представляет большой интерес как объект изучения истоков его литературного творчества. Сюжет о переписке и некоторые письма, сохранившиеся у Светланы Дмитриевны Меньшиковой, впервые были опубликованы с согласия адресата в журнале «Арт» [8]. После появился ряд газетных публикаций (на их основе и в сети Интернет), рассказывающих подробности истории, порой ради сенсации смакуя подробности в стилистике жёлтой прессы. Но главное, что скрывается за историей, это отношение к жизни, идеалы и стремления юного, пока не прошедшего все в будущем уготованные перипетии судьбы, человека, будущего писателя. В этом, на мой взгляд, цель повествования истории на выставке, и при удачном стечении обстоятельств, будущей публикации сохранившихся писем. Принимая во внимание, что ранний период творчества Довлатова долгое время находился вне поле зрения литературоведов [7, с. 8], сыктывкарская переписка

— ценный корпус источников, свидетельствующий о становлении поэтических принципов и приёмов будущего писателя.

Концепция выставки «Пишите письма» создала образ основных тем сыктывкарской переписки через воспроизводящие страницы письма-полотна. Размашистый, без труда читаемый почерк автора задаёт знаковый графический ритм вытянутому затемнённому пространству зала, с подлинными письмами в точно подсвеченной линии витрин. Начинается выставка с темы эпистолярного знакомства: «Светлана, все местные газеты пестрят сообщениями о Ваших спортивных успехах. Я тоже, конечно, восхищён... (и здесь же о себе — авт.) Больше всего в жизни я любил, пожалуй, бокс и книги. Но настоящим боксёром никогда не был, мне не хватало обыкновенной физической храбрости... Бокс мне был очень нужен, потому что давал возможность освобождаться от накопившейся энергии и злости, не попадая при этом на скамью подсудимых. Я пишу так много о спорте, оттого что помню, что благодаря спорту мы с Вами познакомились, если это можно назвать знакомством» (С. Довлатов. Из письма Светлане Меньшиковой, сентябрь 1962. Коми, Сыктывкар) В нескольких письмах он настойчиво просит её фотографию: «Ещё раз прошу: **ФОТОГРАФИЮ!!!** И пожалуйста не очень задерживайте ответ, потому что я очень жду», аргументируя тем, что «газетная вырезка пришла в полную негодность». В том же письме Сергей сердечно благодарит маму Светланы за то, что она посоветовала обязательно ему ответить.

Следующая тема — образ солдата-срочника в письмах. Довлатов как будто извиняется за вынужденно несовершенный вид: «солдатская одежда даже красавца может изуродовать, а человека и без того мало привлекательного способна довести до полного безобразия...» (С. Довлатов. Из письма Светлане Меньшиковой, сентябрь, 1962. Коми, Сыктывкар) Сергей не награждает себя хвалебными эпитетами, сообщая Светлане, что его мама говорила, что он похож «на старую негритянку», а «одна девушка утверждала, что я похож на разбитую параличом гориллу, которую не выгоняют из зоопарка из жалости (С. Довлатов. Из письма Светлане Меньшиковой. Б/д. сентябрь (?), 1962. Коми, Сыктывкар). Стараясь больше рассмешить адресата, нежели вызвать жалость. «Дурашливая» по определению Сергея «Песенка про зелёного солдата», любимая солдатами и исполнявшаяся под гитару, с юмором рифмовала солдатские проблемы и была обращением к Светлане:

*На свете жил солдатик,
Зелёный как салатик,
В огромных сапогах, на тоненьких ногах,
Имели сапожищи
Противный запашище,
Но ясно, что солдат
Ни в чём не виноват.
Солдатик был застенчив,
Он опасался женщин,
И часто слышал в след,
Что плохо он одет.
«Глядите-ка, солдатик!
Зелёный, как салатик,
В огромных сапогах,
На тоненьких ногах...»*

*...
Солдатик их боялся,
Солдатик не влюблялся,
Решил он в двадцать лет,
Что счастья в жизни нет.
Поскольку он солдатик,
Зелёный, как салатик,
В огромных сапогах,
На тоненьких ногах...*

*...
Все девушки на свете!
Присматривайтесь к Свете,
Из вас она одна,
По истине умна.
Ей нравится солдатик,
Зелёный, как салатик
В огромных сапогах
На тоненьких ногах.
Имеют сапожищи
Нормальный запашище
И ясно, что солдат
Ни в чём не виноват.
Коль любишь, то тогда,
Всё это ерунда.*

(С. Довлатов. Отрывок стихотворения из письма Светлане Меньшиковой 10 апреля 1963. Коми, Сыктывкар).

Тема смысла жизни встречается во многих письмах к Светлане. В одном из них Сергей затрагивает и своё самоощущение неудачника, которое получит дальше развитие и в литературном творчестве. Вероятно, эта оценка себя, появилась ещё в юности. Такими размышлениями он делится на кануне нового, 1963 года: «Миллионы лет крутится наша Земля, таская на своём горбу беспокойную ношу, — людей. Люди рождаются, съедают за свою жизнь, приблизительно, 2000 котлет, побывают три раза на южных курортах и помирают со счастливым чувством, что их

жизнь прожита хорошо. Но есть среди них совсем особая порода — неудачники, которые просто путники на дороге. Иногда они так одиноки, что видят сразу весь мир. Люди благополучные, мастаки, не любят неудачников. Они собираются по вечерам под своими оранжевыми абажурами, под этими символами счастья, пьют жидкий чай с вареньем и посмеиваются над неудачниками, у которых даже абажуров нет, а не то что счастья. Я, Светлана, из неудачников. Связать жизнь с неудачником — доля не только не завидная, но и унижительная. Но, клянусь тебе, я верю, что мы будем вместе. Мне самому удивительно, как я мог в это поверить в такую, в общем-то зыбкую и странную историю, как наша с тобой...» (С. Довлатов. Из письма Светлане Меньшиковой 31 декабря 1962. Коми, Сыктывкар).

Довлатов рассуждает о человеческих качествах, обменивается со Светланой представлениями о красоте, идеалах: «Это прекрасно, что ты чувствуешь красоту природы, возвышенную красоту искусства. Я, к сожалению, этого лишён. Может быть поэтому не очень люблю живопись. Кроме Врубеля, конечно, и ещё мне до смерти нравится портрет госпожи Самари Ренуара, находящийся в Эрмитаже. Гораздо важнее, мне кажется, уметь находить красоту в другом. Мне нравится видеть человека, умело делающего свою работу, шофера за рулем, боксёра на ринге, грузчика под тяжёлой ношей. Мне нравится ладно поставленный сруб, я люблю умных и чистых животных, теплую и лёгкую одежду, походку усталого человека, крепкий сухой табак, то есть все то, в чем природная норма совершенна и естественна... Мужчина должен быть мужественным, женщина — женственной, ребёнок — ребячлив, собака — послушной. Я ненавижу нервных сентиментальных мужчин, расудительных, хладнокровных женщин, детей — вундеркиндов и избалованных собак... Есть на свете три высоких понятия, перед которыми я благоговею: это Сила, Разум и Любовь... Я всю жизнь больше верил в любовь, чем в дружбу. Мне любовь казалась более бескорыстной, более стойкой. Мне кажется, что женщина может быть более чуткой, более самоотверженной, чем товарищ» (С. Довлатов. Из письма Светлане Меньшиковой. Б/д. Осень (?) 1962). «Я до нервической злости презираю ленинградскую «золотую» молодежь, с её наигранным пессимизмом, бездельем, невежеством, снобизмом, но не могу освободиться от этих вещей сам» (С. Довлатов. Из письма Светлане Меньшиковой 16 февраля 1963. Коми, Сыктывкар).

Важной темой переписки со Светланой являются литературные ориентиры: «Светлана,



Выставка «Пишите письма» в отделе истории Национального музея Республики Коми. 19 августа – 24 октября 2021 г. Автор фото: Анастасия Попова.



Газета «Молодёжь Севера» от 10 августа 1962 года с фотографией Светланы Меньшиковой на выставке «Пишите письма». Октябрь, 2021.

когда у Вас будет свободное время непременно прочтите превосходную книгу Дж. де Ламредуза «Леопард». Очень интересная, хотя и старомодная книжка. И ещё: Стейнбек «Зима тревоги нашей». Это уж совсем великолепно. Года полтора тому назад я с колоссальным трудом осилил её по-английски. Очень шикарная вещь» (С. Довлатов. Из письма Светлане Меньшиковой, сентябрь 1962. Коми, Сыктывкар). Сергей составляет списки рекомендованных к прочтению книг, иногда, с оговоркой, чтобы она не читала сама, а когда они будут вместе, он ей многое сможет разъяснить. Судьба благосклонна к его увлечению литературой и чтением, и он невероятно счастлив, когда переводят в библиотеку, о чём с радостью в письме сообщает Светлане. Самое большое из сохранившихся писем Довлатова посвящено рассказу о Хемингуэе «Светлана, я тебе сегодня расскажу об одном из самых главных людей двадцатого века, об американском писателе Эрнесте Хемингуэе. Американская литература дала миру не только культ гангстеризма и женской инфернальности, мы ей обязаны не только созданием образа эдакого молодца с нежным сердцем и бычьей шеей, эдакого «золотого мальчика» скрипача и боксёра. Американские писатели первые стали находить прекрасное в простом, первые прославили энергию, риск,

погоню за удачей, физическое мужество, рационализм, и т.д. Американские писатели все, как правило, перепробовали по многу профессий, как правило, великолепно знали то, о чём писали. Писали всегда просто, без стилистического усердия, кстати, особый американский, прозаический стиль и состоит именно в забвении всех стилей... Жизнь необыкновенно сложна, мир непостижим до конца, но проявления жизни очень просты... Нет ничего труднее простоты, той простоты, которая раскрывает суть сложных явлений...» (С. Довлатов. Из письма Светлане Меньшиковой. Б/д. Осень (?), 1962).

В одном из писем Довлатов обращается к творчеству Пастернака, знакомя Светлану с вершинами поэзии, он пишет: «А вот как писал о любви семидесятилетний Пастернак:

*Мело, мело по все Земле
Во все пределы
Свеча горела на столе
Свеча горела
Как летом роем мошкара
Летит на пламя
Слетелись хлопья со двора
К оконной раме...*

В следующих письмах я тебе расскажу о поэтах, которых ты вряд ли имела возможность

прочесть, потому что их стихи нигде не напечатаны и переходят из рук в руки. Напишу тебе о некоторых моих товарищах наиболее одарённых. Напишу о том, что за человек был Есенин. Это после Лермонтова самый искренний поэт на Руси» (С. Довлатов. Из письма Светлане Меньшиковой. Б/д. Осень 1962 — весна 1963).

Проба себя в поэзии стала одной из задач переписки. Стихотворные посвящения Светлане Сергей отправлял не только адресату, но и своему отцу, ожидая от него «литературной критики», в то время как мнение Светланы он считал «голосом народа». «Это стихотворение я послал Ляльке в Сыктывкар, и оно напечатано в газете пединститута, в котором она учится. Я не мастер писать любовные стихи, особенно с участием природы, но это, по-моему, приличное. Оно написано в память о двух днях, проведённых в Сыктывкаре...

Светлане

*Я в эту ночь расставлю часовыми
Вдоль тихой улицы ночные фонари,
И буду сам до утренней зари
Бродить с дождём под окнами твоими.
Шататься городом, чьи улицы пусты,
И слушать, как шумит листвою ветер.
Лишь для того, чтоб утром, на рассвете
Услышать от любимой — «Это ты?»*

(С. Довлатов. Из письма отцу. Осень 1962. Коми — Ленинград) [6].

В эпистолярном творчестве Довлатова соединяются человеческие эмоции и рациональное стремление к отточенности литературного произведения: он не просто пишет стихи девушке, а оценивает своё творчество: «А вот тебе доказательство того, что мне изредка случалось писать более или менее приличные стишки.

*Я всё ещё тебе принадлежу
Я всё ещё твоим молчаньем связан
Я всё ещё немисливо и свято
Последнюю надеждой дорожу.
Над всем, что в мире подлость и враньё,
Над суетой и сложностью мгновенной,
Я шлю тебе безрадостно и верно
Последнее молчание моё.*

Это стишок той тяжёлой поры, когда я тебе послал письмо с предложением переписку прекратить. Крепко тебя обнимаю и люблю» (С. Довлатов. Из письма Светлане Меньшиковой. Б/д. Осень-зима (?), 1962).

Важной темой выставки является территория, где происходят события. Образ мест службы,

ставшие визуальным ландшафтом «Зоны», сопровождаются цитатами с упоминанием топонимов: «Привези из *Вожаёля* яблоки»; «Летом его призывали в охрану. Учебный пункт был расположен на станции *Иоссер*. Всё делалось по команде: сон, обед, разговоры. Говорили про водку, про хлеб, про коней, про шахтёрские заработки»; «Через месяц я оказался в школе надзорсостава под *Ропчей*. А ещё через месяц инспектор рукопашного боя Торопцев, прощаясь, говорил: запомни, можно спастись от ножа. Можно заблокировать топор. Можно отобрать пистолет. Можно всё! Но если можно убежать — беги! Беги, сынок и не оглядывайся...» (С. Довлатов. «Зона»). Географический каркас «Зоны» является определяющим для понимания ландшафта территории. На выставке представлена мультимедийная презентация, сделанная на основе фотографий и съёмок с дрона (авторы видео и фото — Сергей Авдеев, Юрий Лисовский) в экспедиции «По довлатовским местам» 10 июня 2021 года в преддверии строительства выставки.

Участники однодневной историко-экологической экспедиции в Княжпогостский район Республики Коми наблюдали «уходящую натуру» населённых пунктов Иоссер, Вожаёль, Весляна, Ропча, Ракпас. Мало что осталось от самих зон, летопись которых начинается ещё с ГУЛАГовских 30-х, да и от некогда охранявших зоны военных частей, в одной из которых со звучным названием Чиньяворык служил солдат Довлатов. История прошлого века перевернула сознание этих живописных мест: топоним Чиньяворык (коми название, в переводе — «сёмужная река», река, где подымается сёмга на нерест) получил ещё одну характерную для повседневности этих мест народную трактовку — «чины» и «воры», проживавшие по разные стороны реки... Пространство трансформировалось под влиянием его нового статуса — превращения из мест свободной таёжной жизни с охотой и рыбалкой в «места заключения». Неразрывная связь ландшафта с человеком, его населяющим: «А Чинья-Ворык действительно гнуснейшее место. Один мой приятель издевательски пишет из Ленинграда: «...А театров в Чинья-Ворыке, наверное, совсем мало, да?» — писал Довлатов в Сыктывкар (С. Довлатов. Из письма Светлане Меньшиковой. Сентябрь, 1962. Коми, Сыктывкар)

Спустя 60 лет участники проекта «Пишите письма» и съёмочная группа телекомпании «Юрган» проехали по местам суровых армейских будней Сергея Довлатова — солнечный день, сказочной красоты природа, отзывчивые общитель-



Участники экспедиции в Княжпогостский район Республики Коми по довлатовским местам. 10 июня 2021 г.
Автор фото: Наталья Хозинова.

ные, любящие эту землю малочисленные жители, и ...разрушенные бараки, мосты, дома культуры, школы, закрытые зоны, заросшие яркой зеленью места первых лагерей. Природа восстанавливает изначальный ландшафт... Даже сейчас, когда нет многого того, о чём написал Довлатов, увиденное тяготит и вызывает тревогу.

Тема места/ландшафта на выставке представлена через сотни раз обозначаемый на конверте город. В письмах отцу Сергей называет Сыктывкар «Лялькин город» (Ляленька — одно из обращений в письмах к Светлане). Упомянув столицу Коми АССР лишь однажды в «Зоне»: «Политработа должна быть конкретной. Так объясняли Хуриеву на курсах в Сыктывкаре», Сыктывкар становится местом действия другого произведения Довлатова — сентиментального детектива «Ослик должен быть худым». Главный герой рассказа — агент Джон Смит, отправляясь в командировку делает выбор между Сыктывкаром и Нью-Йорком в пользу Сыктывкара: «То есть, я понимаю, идейно тебе, конечно, ближе Сыктывкар, — сказал он (директор — авт.), — но ведь, с другой стороны, — Америка, пальмы, попугаи... Чего я там не видел, — сказал разведчик, — поеду в Сыктывкар... В Сыктывкаре шпион провел четыре дня. Он обошел все родственные предприятия, побывал в библиотеке и картинной галерее, а также посетил местный краеведческий музей, где осмотрел хребет вымер-

шего доисторического животного — семги. На четвертый день шпион заметил, что скучает. Он долго бродил под фонарями городского парка, выпил рюмку водки в ресторане «Пингвин», но мысли его были далеко, в Москве» [5]. На мой взгляд, это произведение могло бы иметь успех воплотившись в постановке на театральной сцене Сыктывкара.

Целевой аудиторией проекта «Пишите письма» стали не только почитатели творчества Сергея Довлатова, но и те, кто мог быть совсем не знаком с его произведениями — современные солдаты-срочники. По выходным несколько батальонов войсковой части 5134 Сыктывкара приходили на выставку знакомиться с историей переписки, вдохновлялись нашим призывом писать письма и занимались творчеством по методикам арт-терапии. Арт-терапия и эпистолярное наследие Сергея Довлатова соединились для проекта в экспериментальном занятии методом правополушарного рисования от практикующего психолога Надежды Ясинской. Участники выражали себя на листе бумаги «детской» краской — гуашью. Все получили одинаковую задачу, но у каждого в результате появилась своя картина. Некоторые участники занятия имели навыки рисования, кто-то не брал кисточку с детства. Арт-терапия — лечение искусством — приводит к открытию новых сторон себя, помогает пережить и найти выход... понять, что «можно

выйти за границы листа». Как сохранить себя в условиях несвободы двадцатилетнему человеку там, где по наблюдениям Довлатова «человек человеку — всё что угодно... В зависимости от стечения обстоятельств». Иногда способом выживания в трудной ситуации могут стать рисунки, шаржи, письма близким или совсем незнакомому человеку, какими были письма Довлатова ровеснице-студентке из Сыктывкара.

Проект «Пишите письма» — это размышления о человеческих взаимоотношениях, постигать многогранность которых помогает проза и эпистолярное наследие Сергея Довлатова. Раскрывая на выставке тайну переписки, мне был важен терапевтический эффект довлатовского слова, которое даже в столь юном его возрасте — 21 год, звучит убедительно.

Иосиф Бродский спустя год после кончины Сергея Довлатова писал: «Читать его легко. Он как бы не требует к себе внимания, не настаивает на своих умозаключениях или наблюдениях над человеческой природой, не навязывает себя читателю. Я проглатывал его книги в среднем за три-четыре часа непрерывного чтения: потому что именно от этой ненавязчивости его тона трудно было оторваться. Неизменная реакция на его рассказы и повести — признательность за отсутствие претензии, за трезвость взгляда на вещи, за эту негромкую музыку здравого смысла, звучащую в любом его абзаце. Тон его речи воспитывает в читателе сдержанность и действует отрезвляюще: вы становитесь им, и это лучшая терапия, которая может быть предложена современнику, не говоря — потомку» [3].

Список источников и литературы:

1. Арьев А. Высокое право писать / Довлатов С. Жизнь и мнения: избранная переписка. СПб.: ООО «Журнал Звезда», 2011. С. 5–9.
2. Арьев А. Три города Сергея Довлатова / А. Арьев, Е. Скульская, А. Генис. М.: Альпина нон-фикшн, 2021.
3. Бродский И. О Сереже Довлатове // Звезда. 1992. № 2.
4. Довлатов С. Зона: (Записки надзирателя). СПб.: Азбука-классика, 2020.
5. Довлатов С. Ищу человека: рассказы. СПб.: Азбука-классика, 2016.
6. Довлатов С. Жизнь и мнения: избранная переписка. СПб.: ООО «Журнал Звезда», 2011.
7. Доброзракова Г. А. Поэтика Довлатова. СПб.: Алтейя, 2019.
8. Зона. Записки влюблённого надзирателя (Армейские письма С. Довлатова) / Публ. Г. Шикирявой // Арт. 1999. № 1. С. 142–166.
9. Лурье Л., Лурье С. Ленинград Довлатова: исторический путеводитель / СПб.: БХВ-Петербург, 2017.
10. Малоизвестный Довлатов: сборник. СПб.: АОЗТ «Журнал «Звезда», 1999.
11. Скульская Е. Компромисс между жизнью и смертью. Сергей Довлатов в Таллине и другие встречи. КоЛибри, 2018.
12. Сухих И. Довлатов: время, место, судьба. М.: Группа компаний «РИПОЛ классик» «Пальмира», 2019.

Беляева Надежда Жоржевна

Национальная галерея Республики Коми (Россия, Сыктывкар), заведующая отделом современного искусства

genddel@yandex.ru

ТЕМА ОСВОЕНИЯ СЕВЕРА В ЭКСПОЗИЦИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ГАЛЕРЕИ РЕСПУБЛИКИ КОМИ

Аннотация:

В докладе рассматривается раздел новой коми экспозиции НГРК об освоении Республики Коми в XX веке. Коллекция галереи позволяет не только проследить историю данной тематики в местном изобразительном искусстве, но и вписать ее в тенденции советского искусства в целом, показать, как менялось восприятие индустриальной темы в 1940–1980-е годы.

Ключевые слова: коми изобразительное искусство, индустриальная тематика, государственный заказ, ГУЛАГ, колонизация, промышленность.

В мае 2021 года в Национальной галерее Республики Коми открылась новая экспозиция коми искусства под названием «Коми: Человек. Ландшафт. Миф» (авторы экспозиции – Н. Е. Плаксина, Н. Ж. Беляева, О. В. Орлова, Л. И. Кочерган). В экспозицию вошло четыре самостоятельных раздела: «Традиции», «Освоение», «Образ Севера» и «Миф». Один из разделов посвящен истории покорения северных просторов в советское время.

Тема освоения природы появляется в коми искусстве в середине сороковых годов и связано это с организацией местного отделения Союза советских художников в 1943 г. Первые произведения, посвященные овладению природными богатствами и продвижению на север, появляются на выставках 1943–1945 гг. Это графические работы М. П. Безносова, В. В. Полякова, живописные этюды Н. Л. Жилина, посвященные сплаву, Сыктывкарскому лесозаводу, новостройкам Ухты, Княжпогоста, Воркуты. Стоит заметить, что и само освоение начинается только в тридцатые годы, до этого край представлял собой малообитаемую, неосвоенную территорию.

Советская власть, нуждаясь в промышленном сырье, в 1930–1950-е годы прибегла к экстремальным мерам: геологическая разведка была в ведении НКВД, нефть, уголь, лес добывались

руками репрессированных. О Печорской железной дороге, связавшей месторождения полезных ископаемых с центром страны, о шахтах Воркуты и Инты, о новых городах, выросших на месте лагерных пунктов ГУЛАГа, говорили, что они построены «на костях». Эта страница стала самой трагичной в истории освоения республики.

В 1920–1930-е годы в Коми автономную область попадали разными путями. Кто-то приезжал сюда по заданию партии, как И. И. Косолапкин, первый буровой мастер Ухты. Кого-то ссылали, как химика с европейским именем Ф. А. Торопова, арестованного по 58-статье и попавшего в 1929 г. в Ухтинскую экспедицию ОГПУ. В 1932-м ученого досрочно освободили, назначив начальником центральной химической лаборатории и, одновременно, главным технологом радиевого завода. В 1943 году Торопову вручили орден Ленина. Федор Александрович стал первым в Ухте кавалером этого ордена. Поэтому Н. Л. Жилину заказали его портрет («Портрет заслуженного деятеля науки и техники Ф. А. Торопова». 1943. Холст, масло). В эти годы художник создал целый ряд живописных изображений орденосцев Коми республики. Однако портрет Торопова выделяется из этого ряда, в первую очередь, отсутствием изображения самого ордена. Торопов одет в повседневную одежду, держит в руке мундштук с папиросой. Мы не видим никаких атрибутов научного или инженерного труда, присущих парадному портрету. На нас смотрит молодой, немного уставший человек с умным взглядом из-под круглых очков. Человек, прошедший путь от заключенного до лауреата Сталинской премии.

В 1944–1945 гг. В. В. Поляков по итогам своих командировок в Заполярье создал графическую серию «Новая Воркута». На листах серии запечатлены с натуры шахтные постройки, первые землянки, шахтеры, идущие на работу, первые дома и улицы города. Надо заметить, что до тридцатых годов Сыктывкар был единственным городом

в крае. Ухта, Воркута, Печора, Инта возникли из лагерных поселков, расположенных вдоль Печорской железной дороги.

Печорская железная дорога пущена в эксплуатацию в июне 1942 г. Строительство магистрали Котлас — Воркута началось в 1937 году и закончилось в декабре 1941-го, когда был достроен последний участок Кожва — Воркута и открылось рабочее движение поездов. В 1943 году Донбасс ещё только начали освобождать, Московский угольный бассейн лежал в развалинах, поэтому центральным районам страны приходилось использовать уголь Кузбасса, который везли за несколько тысяч километров. Воркутинский угольный бассейн находился ближе. Поэтому и горные работы, и построение железной дороги велись максимально быстрыми темпами, в основном, силами заключенных. С другой стороны, дорога способствовала освоению месторождений нефти, угля, лесных ресурсов Севера, появлению новых городов и поселков, развитию республики.

Художник П. М. Митюшев побывал в Воркуте в 1947 году. Картину он написал позднее, в Сыктывкаре, по впечатлениям о поездке в Заполярную Кочегарку («Строительство Печорской железной дороги». 1948. Холст, масло). В композиции чувствуется трагичность — вольно или невольно, молодому живописцу удалось показать те трудности, с которыми столкнулась стройка, ту борьбу со стихией и суровой природой, которую вели строители. Не зря современники критиковали картину за недостаток пафоса, за изображение исключительно ручного труда, и за отсутствие женщин, работающих наравне с мужчинами.

Работа Митюшева, как и цикл орденоносцев у Жилина, были написаны по государственному заказу. В музеи закупались произведения четко обозначенной тематики. Так, коми художникам были заданы конкретные темы для картин, которые будут закупаться художественным музеем. Две трети этих тем были посвящены освоению Севера: 1) лесозаготовки с отражением наиболее передовой техники и новым бытом работников; 2) сплав с изображением красот северных рек; 3) нефтедобыча в Ухте (бурение, отправка эшелонов, нефтяные вышки в лесу); 4) заполярная Воркута с шахтами; 5) новый пейзаж коми (нефтяные вышки, железные дороги, индустриальные города, поселки, МТС, колхозы [1, с. 95]. Темы распределялись между художниками во избежание повтора.

Интересно, что такое же распределение существовало и между художниками новостроек (так называли репрессированных художников).

Например, в Абези к годовщине Октябрьской революции прошла выставка, о которой многотиражная лагерная газета писала: «По решению Управления и Политотдела строительства 6 ноября (1944 г. — Н.Б.) в театре поселка Абезь открывается общестроительная выставка изобразительного искусства. Героика наших дней, освоение богатств Севера, энтузиазм тружеников тыла — все это должно вдохновить наших художников и найти отражение в их работах» [2]. На выставку принимались работы всех желающих, обещались премии.

На экспозиции представлены несколько работ репрессированных художников (К. К. Пантелеев-Киреев, А. С. Кузнецов, А. М. Комаров, Л. Н. Рыминский, Я. Я. Вундер). Эти работы участвовали в разных выставках, но в постоянной экспозиции галереи представлены впервые, сопровождаемые небольшими биографическими справками о художниках. Это произведения небольшого формата, поскольку художникам лагерей было трудно достать материалы, негде хранить работы, да и времени на творчество у них не доставало. Их произведения — молчаливые свидетельства трагической страницы истории не только коми, но и советского искусства. В них практически не видно человека, в лучшем случае это невнятные тени, толкающие тачки или бредущие вдоль производственных строений.

Одна работа выделяется по размеру — это «Полубункер» К. К. Пантелева-Киреева (Первая половина 1940-х гг. Холст, масло), изображение первой шахты Печорского угольного бассейна «Капитальной». Уголь именно этой шахты был отправлен в блокадный Ленинград. Сама Воркута начиналась как поселок при этой шахте. Заходящее солнце освещает верхнюю часть полубункера и галереи транспортера в зловещий красный цвет, и лишь приглядевшись, можно увидеть группу людей, идущих строем вдоль рельсов. Они сливаются с землей. Остался в воркутинской земле и сам художник — он умер во время допроса по сфабрикованному делу «Воркутинского повстанческого центра». Другим художникам повезло больше — они остались живы и смогли после отбытия срока разъехаться по родным городам.

В хрущёвскую «оттепель» отношение к теме поменялось. На первый план вышло стремление показать трудности освоения, борьбу с природой, и в итоге — человека, который всё преодолевает и покоряет стихии. Поэтому в искусстве того периода, названного «суровым стилем», главенствуют изображения геологов, строителей, нефтяников, шахтеров.



Пантелеев-Киреев К. К. Полубункер. Первая половина 1940-х гг. Холст, масло. Из фондов НГРК.

В картинах Станислава Торлопова образ геолога предстает как образ нового советского героя 1960-х годов. Непосредственное участие в геологических экспедициях позволило художнику создать, с одной стороны, достоверный конкретный образ, а с другой, метафорический образ искателя нового мира. Одна из программных работ художника так и называется — «Искатели» (1967. Холст, масло). К этой работе художник шёл десять лет, стремясь к единственному, убедительному решению. Устремление к новому выражено в полотне композиционным построением, которое определяет движение искателей из глубины картины на зрителя, от прошлого к будущему. Работа решена в приглушенной темной гамме, монументальна и линейна. Лица геологов бледные, почти пепельно-серые — как символ нелегкой судьбы и опасной работы. Идущие в предгорьях Полярного Урала люди и окружающие их камни написаны в одном ключе, в одной тональности, они созданы из схожего по крепости материала. Поэтому мы нашли оправданным ввести в экспозицию горные породы из Геологического музея имени А. А. Чернова. Породы камней перекликаются с «породой» людей, преобразующих природу.

С. А. Торлопов ездил в геологические партии по собственному желанию, в качестве подсобного рабочего, и писал этюды в часы, свободные от основной работы. Однако в советское время существовала практика творческих командировок, когда художники специально разъезжали по районам, по городам республики и запечатлевали в своих работах строительство новых объектов, новых поселений, преобразованной природы и ее преобразователей. Так, в 1966 году Э. В. Козлов работал в Инте, на шахте № 9, написал целый ряд портретов, в том числе «Портрет бригадира проходчиков Н. П. Шашкова» (1966. Холст, масло). Николай Прокопьевич Шашков родился в 1934 году в Вилегодском районе Архангельской области. Сразу после школы он уехал в Инту, начинал с ученика слесаря. До самого выхода на пенсию в 1985 году он работал в комбинате «Интауголь», за свою работу был удостоен Орденов Ленина и Октябрьской революции, Серебряной медали ВДНХ, званий «Почетный шахтер» и «Ветеран шахты», медалей «Заслуженный шахтер» 1-й, 2-й и 3-й степеней. Шашков позировал художнику после смены. В его позе чувствуется удивительная жизненность и большая сила, мощный внутренний стержень. Голубые глаза шахтера кажутся еще более яркими и светлыми из-за въедающейся в кожу, трудно отмываемой угольной пыли. Испытующий взгляд этих глаз — доминанта картины.

Одна из главных тем в данном разделе — это дороги. Дороги были слабым местом в экономике края, их практически не было. И первопроходцам приходилось прорубаться сквозь чащобы, прорываться сквозь непролазные топи, строить мосты через многочисленные реки и ручьи. Зачастую для этого использовали авиацию. В работе В. С. Шустова «Дорога на Возей» (1983. Бумага, акварель) мы видим характерное для того времени изображение человека и машин в движении. Здесь главное место занимает мощная техника, пришедшая вслед за человеком покорять труднодоступные богатства Севера. Необычный ракурс и игра с линейной перспективой придают композиции дополнительную динамику, чувство единого порыва, работы в одной связке людей разных профессий во имя достижения одной цели.

В семидесятые-восемидесятые годы индустриальная тематика преподносится более романтично и идеализированно. Важно было передать художественный образ, пропустить его через себя, увидеть его немного отстраненно. Так, в работе В. Я. Иванова «Нефтеразведка. Усинск» (1981. Холст, масло) мы уже не видим героизма:

молодой буровик созерцательно смотрит на окрестности сверху, с вышки. А бурильные трубы похожи на орган, и зритель внутренне чувствует музыку ветра.

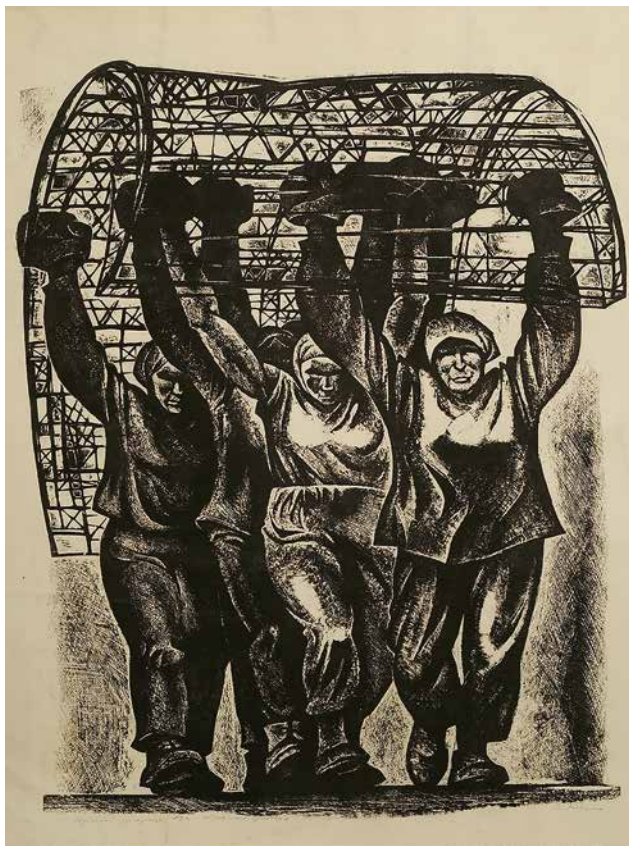
Поселок Усинск возник среди болот и тайги в 1966 году. Обустройство нефтяного месторождения было объявлено Всесоюзной ударной комсомольской стройкой. В Усинск стали приезжать молодые строители, буровики. В 1984-м поселок был преобразован в город. Тогда же в Усинск приехала творческая группа художников республики, в которую входили А. В. Копотин, В. Р. Ермолин, Г. А. Дмитриев, С. С. Асташев. Работы, написанные по впечатлениям от поездки, стали значимой частью зональной выставки «Советский Север», проходившей в том же году в Новгороде. Среди них экспонировалась и работа С. С. Асташева «Ритмы Усинска» (1984. Холст, масло), выделяющаяся философским восприятием, характерным для творчества живописца. Молодой человек как будто раздвоился: один переодевается в современную одежду на фоне дверного проёма, полного света, голубого неба и просторов северного края; второй фантомный, в виде рабочей одежды, «присел» на стул у ко-

ричной стены в бытовке, в головах у него — график смены и пустая каска. Двоится и буровая вышка. Мы видим два мира — природный и искусственный.

Меняется и восприятие женщины-работницы. Если в сороковые-пятидесятые годы это были портреты с атрибутами труда, в шестидесятые — образы женщин, трудящихся наравне с мужчинами, то в семидесятые акценты сдвигаются и образ становится неоднозначным. В картине А. В. Копотина «На сплаве» (1976. Холст, масло) на сортировочной сетке запани женщины баграми распределяют древесину. Эта работа была физически очень тяжелой, полностью ручной, однако женщины одеты в синие и красные платья, на их головах повязаны белые косынки. Это делает композицию звучной и даже праздничной, мы не видим тяжести труда. Только профиль девушки на первом плане суров и серьезен. Лицо загорело от постоянного пребывания на открытом воздухе. Губы сжаты — человек не привык много говорить. Каштановые волосы заправлены под белый платок, чтоб не мешали работе. Однако колорит живописного произведения напоминает фрески Раннего Возрожде-



Торлопов С.А. Искатели. 1967. Холст, масло. Из фондов НГРК.



Кислов В.Н. 1973. Офорт. Из фондов НГРК.

ния, и это возвышает образ девушки до идеалов Ренессанса.

В это же время появляется и ироничный взгляд на навязанные стереотипы. Таковы «Ар-

матурщицы» В. Н. Кислова (1973. Офорт). Работницы переносят на своих больших натруженных руках сетку-каркас для будущей конструкции. Арматурщицы действуют слаженно, в тесной связке, становясь символом каркаса, необходимого для создания стойкого и монолитного железобетона. Они, как атланты, несущие на своих руках целый мир. Но стоит приглядеться к их лицам, и мы замечаем, что в них осталось мало женского, мягкого, вдохновляющего начала.

В восьмидесятые годы появляется экологическая тематика, люди начинают задумываться о последствиях бездумного освоения природы, о хрупкости экосистемы. В линогравюре В. Н. Кислова «Древо» (1983) мы видим лесоруба, засмотревшегося на крону дерева, которое он готовится спилить. Не случайно название графического листа — это аллюзии на древо жизни, связывающее верхний и нижний миры, древо познания добра и зла, древо генеалогическое.

В девяностые годы тема освоение севера сошла на нет, в первую очередь, из-за упадка соответствующих отраслей хозяйства, а во-вторых, из-за отсутствия госзаказа. Сейчас тема понемногу возвращается — с новыми смыслами и прочтениями, ведь освоение — это не только проникновение, овладение и обживание, но и осмысление. Возможность понять место человека в окружающем мире, осознать его границы, поставить вопросы о мирном существовании цивилизации и природы.

Список источников и литературы:

1. НА РК. Ф. 1434. Оп. 1. Ед. хр. 2.
2. Иоффе В. М. Смотр творческих сил: готовится выставка изобразительных искусств // За полярную магистраль. 1944. 8 октября.

Голованова Татьяна Васильевна

Национальный музей Республики Коми (Россия, Сыктывкар), заведующая отделом природы

tatyana.golovanova.77@mail.ru

Пешкина Софья Михайловна

Национальный музей Республики Коми (Россия, Сыктывкар), заведующая сектором музейно-образовательных программ

sofya.peshkina@bk.ru

ТЕХНОЛОГИЯ ПОКАЗА ЕСТЕСТВЕННОНАУЧНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ В МУЗЕЯХ РЕСПУБЛИКИ КОМИ

Аннотация:

В статье произведен анализ показа естественнонаучных коллекций муниципальных музеев Республики Коми.

Ключевые слова: природа, экологическая культура, естественнонаучные коллекции.

Основной функцией естественнонаучных коллекций является формирование экологической культуры населения. Через экспонаты разных видов естественнонаучных коллекций происходит знакомство с разнообразием флоры и фауны или в мировом масштабе, или в региональном (в зависимости от профиля музея), идет знакомство с природными особенностями региона, показывается богатство и красота природы. Естественнонаучные коллекции были основой первых публичных музеев не только в России, но и в других странах. На сегодняшний день в Республике Коми функционируют два больших музея естественнонаучного профиля – геологический музей им. А. А. Чернова при Институте геологии ФИЦ Коми НЦ УрО РАН. Это научно-исследовательский музей геологического профиля, занимающийся изучением и показом разнообразия минерально-сырьевого потенциала не только Республики Коми, но и мира в целом. И учебный (университетский) музей – Зоологический музей при кафедре зоологии химико-биологического факультета Сыктывкарского государственного университета. В коллекции музея представлены все крупные систематические группы царства животных, в экспозиционном зале выставлены более 800 представителей царства животных по систематическому признаку.

В отделе природы Национального музея республики Коми на данный момент существует постоянно действующая экспозиция «Животный и растительный мир Республики Коми», которая знакомит с основными представителями животного мира лесотайжной зоны и зоны тундры. Принцип построения экспозиции – ландшафтный по принципу смены времен года. Два других зала в отделе природы занимают временные выставки по различной природной тематике, основанные как на естественнонаучных коллекциях музея, так и с привлечением коллекций и экспонатов с других музеев.

Мы решили проанализировать, каким образом с помощью естественнонаучных коллекций происходит позиционирование природного наследия региона в муниципальных музеях нашей республики. На протяжении последних лет в Коми активно развивается туризм в самых разных направлениях и муниципальные музеи являются одним из основных звеньев (организаций) для знакомства с особенностями как истории и культуры, так и природного наследия определенного муниципального района, или республики.

Для анализа разнообразия, состояния и технологии показа коллекций было направлено письмо в муниципальные музеи с просьбой, ответить на поставленные вопросы. Из 18 муниципальных музеев на нашу просьбу откликнулись 14 музеев. Обработав полученный материал, были сделаны следующие выводы. Практически во всех муниципальных музеях республики представлены естественнонаучные коллекции. Исключением стали Койгородский краеведче-

Зоологический музей
Сыктывкарского
Государственного
университета
им. Питирима
Сорокина.



ский музей и литературно — театральный музей им. Н. Д. Дьяконова.

Животный мир в музеях представлен зоологическими коллекциями, в основном териологической коллекцией — млекопитающие, орнитологической коллекцией — птицы. Экспонаты данных коллекций, в основном, поступили в 70–90-е годы прошлого столетия. Сейчас приобретение чучел зверей и птиц происходит не так активно, как в прошлые годы. Не во всех музейных собраниях имеется энтомологическая коллекция — насекомые. Насекомые представлены коллекциями чешуекрылых, которые

в 80–90-е годы XX века предавал в дар музею известный энтомолог и краевед нашей республики К. Ф. Седых.

Ихтиологическая коллекция представлена в Ижемском районном историко-краеведческом музее и Сысольском историко-краеведческом музее. Герпетологическая коллекция — рептилии и земноводные — в музеях не представлена. Ботанические коллекции представлены в основном гербарным материалом, сведения о карпологической коллекции (семян, шишек и плодов) поступили только от музея истории и культуры Сысольского района. О дендрологической кол-



Отдел природы Национального музея Республики Коми.

Печорский историко-краеведческий музей.



лекции (экспонаты древесных и кустарниковых форм) сведений нет. Геологические коллекции во многих музеях представлены минералогическими коллекциями и выведены в отдельные структуры, так же как и палеонтологические коллекции, основу которых составляют окаменелые моллюски юрского периода и кости животных четвертичного периода. Почвенные коллекции не представлены ни в одном из музеев.

Коллекции музеев в основном представлены на постоянно действующих экспозициях. В показе палеонтологических коллекций в основном использован геохронологический принцип. Это исторический признак, используемый применительно к геологической истории Земли. В его основу положена геологическая периодизация и на основе палеонтологической коллекции показывается тема «История развития жизни на Земле». По данному принципу построена часть экспозиции: Интинского краеведческого музея – раздел «Живое прошлое Земли»; раздел «Первобытные обитатели Печорского района» – построена на экспонатах животных четвертичного периода в Печорском историко-краеведческом музее.; интерактивная площадка «Территория древнейших или Оживших ящеров» в Ыбском историко-краеведческом музее; выставка «Теплое море Тимана» в историко-краеведческом музее с кабинетом А.Я Кремса в г. Ухта. В остальных музеях палеонтологические экспонаты так же представлены, но не выделены в отдельные разделы по периодам.

Показ геологических коллекций в муниципальных музеях построен по принципу геогра-

фического (регионального) признака. Минералогическая коллекция представлена отдельным разделом: в Интинского краеведческом музее – «Богатство Приполярного Урала»; в Сосногорском музее в рамках выставки «В отрогах Тиманского кряжа»; коллекции горных пород представлены в Усинском музейно-выставочном центре «Вортас». Отдельный зал по геологической коллекции представлен в историко-краеведческом музее г. Ухта.

Ландшафтный признак (экологический) представляет собой способ комплексного представления природы. Экспозиции, построенные на ландшафтной основе, создают живой образ хорошо узнаваемой природы. Необычная зрелищность ландшафтных экспозиций достигается широким использованием, наряду с обычными натуральными объектами, экспонатов объемной сушки, муляжей, моделей, а так же специальных методов презентации в форме диорамы и биогруппы. Традиционно при построении экспозиции применяется трехчленная структура. «Задник» экспозиции обычно отведен живописным полотнам или фотографиям, создающим яркие реалистические образы природных реалий, делаая их легкими узнаваемыми любым посетителям. Следующий уровень зачастую состоит из различного информационного материала, из карт, из схем. Структуру экспозиции завершают экспонаты. По такому принципу построена экспозиция и отдела природы Национального музея Республики Коми, Интинского краеведческого музея.



Интинский
краеведческий
музей.



Историко-
краеведческий
музей
с кабинетом
музеем
им.
А.Я. Кремса.



По принципу этноэкологии — соединение этнографической и природной составляющей региона построена экспозиция «Печорского историко-краеведческого музея» и «Историко-краеведческого музея с кабинетом — музеем А. Я. Кремса» г. Ухта.

Нужно отметить, при анализе полученных ответов, выявилось, что разделы экспозиций по природоведческой тематике в некоторых музеях построены без единой концептуальной основы. Чаще всего либо в отдельно отведенном зале, либо в рамках общей экспозиции, размещены экспонаты естественнонаучной коллекции, по принципу, что «что имеем, то и показываем». Несмотря на то, что экспозиции по природе вызывает большой интерес со стороны посетителей, это отмечают и специалисты муниципальных музеев, на ее представление уделяется меньшее внимание, чем исторической и этнографической части. Сотрудники музеев поднимают проблемы хранения и приобретения новых экспонатов.

Анализ показа естественнонаучных коллекций в муниципальных музеях выявил:

- показ естественнонаучных коллекций есть практически во всех муниципальных музеях республики;
- раздел по природному наследию региона вызывает к себе интерес посетителей различных возрастных категорий;
- естественнонаучные коллекции во многих муниципальных музеях требуют обновления экспонатов — это касается зоологических и ботанических коллекций;
- во многих музеях не выработана концепция показа естественнонаучных коллекций;
- позиционирование природных особенностей региона уходит на второй план.

Сегодня, когда краеведческие музеи активно участвуют в общественной жизни региона, их деятельность отличается большим разнообразием форм, чтобы привлечь посетителей, хотелось бы, чтобы уникальная природа нашего края достойно отражалась и в залах наших музеев.

Список источников и литературы:

1. Геологический музей им. А. А. Чернова // URL: <https://geo.komisc.ru/?view=category&id=145> (дата обращения: 14.10.2021).
2. Зоологический музей СГУ // URL: <http://muzkomp.syktu.ru/httpswww-yktsu-ru-about-social-infrastructure-museums-zoological-museum/> (дата обращения: 18.08. 2021).
3. Российская наука и научные коллекции. https://elementy.ru/nauchno-populyarnaya_biblioteka/431778/ (дата обращения 18.08. 2021).

Функции естественнонаучных коллекций в музеях, в научно-исследовательских и производственных организациях. Разделение естественнонаучных музеев по функциям // URL: <https://studfile.net/preview/5914709/> (дата обращения: 23.08.2021).

Залужский Андрей Сергеевич

Национальный музей Республики Коми (Россия, Сыктывкар), хранитель музейных предметов

wademovie@gmail.com

ТАКСИДЕРМИЧЕСКИЕ ОБЪЕКТЫ КАК ВИЗУАЛЬНЫЙ ИСТОЧНИК НА ПРИМЕРЕ ЭКСПОЗИЦИИ НМРК*Аннотация:*

В статье анализируется применение таксидермических объектов в стенах музея. Рассматривается ретроспектива применения чучел в естественнонаучных музеях, текущее состояние и тенденции развития.

Ключевые слова: таксидермия, музеи естествознания, воспитание, обучение.

Несмотря на то, что аудиовизуальные источники проникли во все сферы жизнедеятельности человека, музейные собрания естественнонаучных коллекций продолжают играть образовательную, воспитательную и просветительскую роль в культурном развитии общества. Рассмотрим роль таксидермических объектов, как визуального источника знаний в музеях.

Таксидермия как способ создания чучела из шкуры животного предполагает моделирование, которое осуществляется на основе внутреннего каркаса или пластически выполненного манекена, при котором значимыми являются не только морфологические признаки, но также эстетические аспекты, стремление к выразительной форме, что в определенной мере сближает ее с художественными практиками.

Распространилась таксидермия в XVII–XIX веках. Одним из основных инструментов учёных естествоиспытателей того времени было наблюдение. Чучела вместе с другими техниками консервации помогали решить проблему науки — наблюдение на расстоянии. Они решали проблему удаленности мест обитания, низкой скорости передвижения и хрупкости организмов [4].

Для ученых того времени чучела заменяли собой оригинальные живые образцы. Существующие иллюстрации отличались неточностью и недостоверностью из-за субъективности художников. Таксидермия позволяла увидеть животное в его первоизданном виде.

Появилась возможность наблюдать организмы не только на расстоянии, но и растянуть

эти наблюдения по времени. Чучела животных собирались и должны были служить фундаментом для будущих исследований. Изначально они играли роль базы примеров, на основе изучения которых и на основе наблюдений *in situ* конструировали таксоны.

Таким образом, конкретное чучело представляло собой воплощение идеального животного определенного таксона. Они стали типичными экземплярами существующих видов. Поэтому чучела одного и того же вида должны были быть стандартизированы.

Стоит сказать, что таксидермические объекты существовали и до того, как возникли музеи науки.

В естественнонаучных музеях таксидермия появляется в XVIII веке, путем стирания своей художественности и искусственности в пользу объективной репрезентации «самой» природы.

В конце XIX — начале XX века при создании экспозиции постепенно отходят от простого экспонирования чучел в рамках современной систематики. Появляются форматы диорам, когда биологические объекты с декорациями имитируют естественную среду обитания. Расширяется смысловое наполнение экспозиции. При экспонировании животного учитывают их образ жизни. Этот способ экспонирования сосуществовал и существует с прежним «систематическим», как правило, в одних и тех же музеях.

При помощи диорам проявляется способность таксидермических объектов оказывать влияние на посетителей. При помощи фонов и искусственных декораций расстановка животных создает эффект присутствия. Этот эффект усиливается осознанием того, что часть этой диорамы когда-то было живым, чувствующим существом. Таким образом, таксидермические экспозиции могли успешно конкурировать с зоопарками. Динамичные позы реалистичных чучел животных в диорамах превосходили вялость и апатичность животных в зоопарках.

На сегодняшний день положение музеев естественной истории сильно изменилась. Исследователи по сей день прибегают к архивам естественной истории, однако они перестали быть центральным элементом современных областей науки. Например, в 2019 году научные сотрудники ФИЦ Коми НЦ УрО РАН брали биологические образцы с чучел россомахи для проведения генетического анализа в фаунистических исследованиях. Исследования животного мира перенесли в стены лабораторий. Музеи же сосредоточились на распространении и популяризации научных знаний.

Таксидермия отчасти проигрывает более современным способам визуализации, таким как фото и видео. Фильмы Discovery, BBC и National Geographic переносят зрителя непосредственно в среду обитания животного. Они дают возможность наблюдать за животными с небывалой близостью и в то же время безопасностью. Одновременно с этим аудиовизуальные источники позволяют дополнить существующие коллекции и ещё глубже погрузить посетителя в мир живой природы.

Сегодня все крупные зоологические музеи страны, такие как Государственный Дарвиновский музей, Зоологический музей зоологического института РАН в своих стенах активно применяют интерактивные способы взаимодействия с публикой совместно с классическим показом таксидермических объектов. В этом отношении Национальный музей Республики Коми также использует интерактивные способы общения, которые тесно связаны с основной экспозицией. Такие игры как «Следы и звуки», «Самый-самый» позволяют ближе познакомиться с экспозицией музея, узнать что-то новое и проверить свои знания.

Коллекция таксидермических объектов НМРК включает в себя все пять классов позвоночных животных: млекопитающие, птицы, рыбы, амфибии и рептилии, обитающие на территории европейского северо-востока России.

Сегодня зоологическая коллекция НМРК позволяет:

- изучать морфологические особенности разных таксономических групп, видовой состав наиболее типичных экосистем региона. Многообразие межвидовых связей;
- продемонстрировать примеры конвергентных и дивергентных признаков животных при изучении эволюционных процессов в разных систематических группах;
- закрепить теоретические знания по зоологии, биогеографии, экологии, филогении

животных и др., формировать экологическое мировоззрение;

- формировать чувство любви к родному краю и бережному отношению к окружающей среде.

К одной из основных современных задач, которую мы ставим перед собой — сделать музей естественнонаучных коллекций интересным для наибольшего числа посетителей самых разных категорий: студентам и дошколятам, семейным группам и тем, кто хочет узнать что-то новое или просто приятно провести время [2].

Развитие коллекционной работы музея, по нашим представлениям, будет продолжаться. Будет происходить дальнейшее пополнение коллекции таксидермических объектов для наиболее полного отражения биологического разнообразия животного мира (прежде всего представителей фауны европейского Северо-Востока России).

Вопрос о соотношении современных этических и экологических норм с практикой показа чучел животных является отдельной большой темой. На сегодняшний день произошли большие изменения в общественной морали. Всё более гуманное отношение к животным делает таксидермические объекты и таксидермию всё более нежелательными в глазах общественности. Чучела становятся свидетельством жестокого обращения человека с природой.

Вследствие этих перемен, в особенности новой этики и нового политического контекста, зоологические музеи постепенно меняют свои экспозиции. В частности, они меняют экспозиции чучел и способы взаимодействия посетителей с ними.

Стоит отметить, что осуждение применения таксидермических объектов часты, но не общеприняты. Для многих музейных специалистов, работающих с таксидермией, она сохраняет важность в качестве способа представить разнообразие и чудо животного мира. Позволяет заинтересовать посетителей, в особенности детей.

Чтобы идти в ногу с современными этическими взглядами, часть музеев дистанцируются от чучел путём перевода их из научных объектов в объекты истории науки. Таким образом, таксидермические объекты получают свою собственную историю. Они становятся не просто примером определённого таксона, а предметом истории развития общества.

Например, Музей естествознания Лондона (Natural History Museum) сопровождает объекты таксидермии специальными табличками:

«Музей заботится о сохранении животных в естественном мире и больше не собирает шкуры для демонстрации таксидермии. Представ-



Сопровождающая табличка музея естествознания Лондона.

ленные в этих экспозициях экспонаты из исторических коллекций музея, следовательно, некоторые из них полиняли или показывают другие признаки своего возраста.

Мы считаем, что для демонстрации более уместно полагаться на эти коллекции, даже если они могут не полностью отражать естественный вид живого животного». (Рис. 1)

Диорамы в Музее естественной истории Филда в Чикаго являются примером культурной и идеологической деконструкции музейных экспонатов. Диорамы сопровождаются рассказами о прошлом ущербе, нанесенном животным и их средам обитания, а также о злоупотреблениях, совершаемых охотой и торговлей экзотическими животными [5].

Достаточно показательным становится ответ посетителю, который дал этот музей в Facebook 13 августа 2021 года. (рис. 2)

Джессика Эллиот спрашивает, откуда взялись чучела животных, особенно девушку беспокоят семейство львов с львятами и подобные экспонаты.

На что музей ей отвечает такими словами:



Ответ на вопрос посетителя.

«Большей части нашей таксидермической коллекции около ста лет. В то время целью музеев было сохранение образцов дикой природы мира, чтобы ученые и посетители музеев могли учиться у них. Иногда сюда входили методы сбора (например, сбор львиной семьи, которую вы заметили), которой мы больше не следуем. Сегодня наши ученые работают по-другому, но мы считаем, что показывать посетителям образцы таксидермии, которые были собраны несколько десятилетий назад, по-прежнему имеет образовательную и научную ценность. Мы надеемся, что когда наши посетители увидят охраняемых животных вблизи так, как они, возможно, никогда не получат возможности наблюдать за ними в реальной жизни, это поможет пробудить любопытство и страсть к охране природы. Спасибо, что задали такой вдумчивый вопрос!».

Таксидермия и сегодня остаётся востребованным инструментом для изучения природы, науки и их взаимодействий. Сегодня, это не просто репрезентация объективной природной действительности. Теперь это дискуссии об актуальной науке и экологии, об использовании природы и злоупотреблениях ею, о месте человека в природе и месте животного в культуре человека.

Список источников и литературы:

1. Балаш А.Н. Животные в современной художественной культуре: нерепрезентативные взаимодействия // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2020. № 1. С. 112–120.
2. Бочкарёва Н.В. Координирующая роль зоологического музея в обучении, воспитании и просвещении населения // Студенческий электронный журнал Стриж. 2018. № 6. С. 117–119.
3. Калякин М.В., Спасская Н.Н. Зоологический музей МГУ сегодня и завтра — между прошлым и будущим // Зоологические исследования. 2016. № 19. С. 158–167.
4. Писарев А.А. Образность таксидермии в музее науки: от систематики видов к систематичности насилия и постгуманистической природе // Праксема. Проблемы визуальной семиотики. 2020. № 2. С. 91–130.
5. Rachel Poliquin. The matter and meaning of museum taxidermy // Museum and Society. 2008. Vol 6. № 2. P. 123–134.

Земцова Татьяна Александровна

Национальный музей Республики Коми (Россия, Сыктывкар), художник-реставратор

brusovna@mail.ru

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ОБРАЗА МЕСТА В ПРОЕКТЕ «КЛЮКВА»

Аннотация:

В статье через описание выставочного проекта «Клюква. Миф» производится попытка определить что такое Образ места в контексте пленэра.

Ключевые слова: пленэр Клюква, Урал, Рай-Из, ГУЛАГ, образ места.

Что такое Образ места? Попытаемся разобраться на примере X юбилейного пленэра визуальных искусств «Клюква. Миф», который в 2021 г. проходил как спецпроект Коми биеннале «Новое открытие Севера».

Проект «Клюква» — это первый экспериментальный пленэр визуальных искусств, который берет свое начало с 2012 г. Первоначальные участники — преподаватели, выпускники и студенты тогда еще факультета искусств Сыктывкарского государственного университета (с 2014 г. Институт культуры и искусства). Куратор — Анжела Рустиковна Разманова — художник, член КРО ВТОО СХР. Участниками пленэра «Клюква» в разные годы становились не только художники — графики и живописцы, но и мастера ДПИ, фотографы, музыканты, дизайнеры и искусствоведы.

Основная цель проекта — художественное исследование Русского Севера. Давно перестало быть просто «съездить пообщаться и порисовать», а стало скорее художественной экспедицией. Причем происходит не только исследование заданной местности, но и поиск новых материалов и техник, нового языка общения между художником и зрителем. «Клюква» во многом отличается от других, академических пленэров. Живопись и графика — классические техники для пленэров — присутствуют, но зачастую абстрактно, декоративно, на нюансах, впечатление и проживание реальной картинке. Современный подход — использование современных материалов, технологий. Из нового и не привычного в пленэре — керамика, инсталляции, тексты,

шрифты, видеоарт, 3D-арт, проект одежды, тексты, стихи и музыка, инсталляции.

Место дислокации пленэра 2021 г. — туристическая база «Красный камень», которая расположена на станции «141 километр» — это два барака рядом с железной дорогой, баня, хозяйственные постройки. Для прожженных туристов — островок цивилизации, для нас же, городских жителей — в начале шок. Электричество, отопление — есть, баня — условная. Вода в колдце, за питьевой с 5 литровыми фляжками на реку 800 м, за интернетом туда же. Тесно, душно, весело. Ближайший магазин на ст. Харп в 16 км от нас. Людей практически нет. Стиральная машинка, как памятник 21 века стоит, но воспользоваться невозможно.

Существуют места, наполненные большими и маленькими историями, архитектурой с кучей табличек «Здесь жил и работал»... На Урале ты сам по себе, один на один с первозданной природой, где шум ветра и только собственный голос в голове. В отсутствии большинства радостей цивилизации произошла полная перезагрузка. Бытовые трудности воспринимались как совершенно нужное испытание, чтобы дома еще больше ценить такие простые вещи как душ, магазин рядом с домом, стиральная машинка, интернет везде, а не в километре от дома. Записывали, что нужно посмотреть в интернете, и шли «спросить у реки» — я делала снимки экрана и потом уже ночью в кровати читала. Например, про ненецкий лесной язык, о котором позже.

Такие места гораздо сильнее многих, из посещенных нами за жизнь. Места не пустые, но чистые. Здесь из наук — астрономия и геология, физика с химией, до появления истории, искусства, этнографии, религий и человечков.

Поиски идей и вдохновения у каждого происходят по-разному. У многих художников, также как у писателей, есть свои наработки, записки, поиски. Провела небольшой опрос постоянных

участников — готовитесь ли вы как-то до пленэра, зная условную тему и примерное место базирования?? Часть ответили, что да, как минимум о месте пребывания и расположенных там музеях или достопримечательностях читают. Но большинство, как Анна Сажина, едут с «пустой» головой. При подготовке к каждому из пленэров, я делаю два списка — вещей, которые точно нужно взять и еще один список еще не идей, но каких-то ходов, техник.

Идеями для вдохновения, обнаруженными на месте, оказались:

1). Горы с одной стороны, горы с другой. Первозданная природа, практически без следов человеческого прикосновения.

2). Первобытное искусство, которым веет от местности. Легко себе представить здесь пещерную роспись, неолитическую Венеру среди камней, тотемный столб или идола.

3). Древнейшие из местных — ненцы, с культурой которых мы лишь соприкоснулись.

4). Железная дорога, как памятник сталинскому режиму.

5). Тема, приближенная к нашему времени — туризм, выживание современного человека практически без чудес цивилизации.

6). Мифотворчество, как продукт деятельности фантазий художников о месте.

Деление на темы очень условное, только

лишь для облегчения задачи — описать выставку и как-то структурировать работы участников пленэра.

Не зная, куда мы точно едем, в поезде начали удивляться и радоваться возникшим на горизонте горам. Сойдя с поезда на микроскопической станции, обнаружили себя между горами — с одной стороны зеленый безымянный великан, с другой — красный Рай-Из. Во время первой прогулки на местный пляж, нас обругала чайка. Ее можно понять, она здесь коренной житель, мы интервенты. Впервые в истории «Клюквы» по впечатлениям о месте родились стихи:

*беспокойная птица
не лети надо мной
не кричи
я не трону твоих детей
я пришла, потому что
хочу раствориться
в бесконечном тумане
вдали от людей
упаду на багульник
умою лицо рекой
мох на ребрах
и ветер в груди
пусть травы изумруд
прорастет сквозь сердце
и меня заберет
Дух горы Рай-Из.*



Колыбель
А.Сажина.

Их написала график и коллажист, член КРО ВТОО СХР Кристина Овсянкина. Также, как и в стихотворении, мистическо-романтическая линия прослеживается в коллажах Кристины, например в триптихе «Рассвет» или диптихе «Хозяйка горы». Схожие ощущения на месте испытали многие, что становится заметным по итоговым работам и сопроводительным текстам к ним.

Одной из первых работ этого пленэра стала живопись Максима Драницына, художника, члена КРО ВТОО СХР из Вильнюса. Полотно достаточно абстрактное, но совершенно понятное для нас, участников: широкими экспрессивными мазками написан Рай-Из, туман и дождь первого вечера, а также сумбурное первоначальное впечатление от места и быта.

Фотограф и член РГО из Воркуты Надежда Кожевникова представлена несколькими фотографиями, на одной из которых хотелось бы заострить внимание. Классическая панорамная съемка, выполненная с вершины ближайшей к нам горы. Мощь природы и минимум человеческого вмешательства. Мы видим громаду неба, как будто маслом прописанные горы и лес, серебряную ленту реки и... малосенькую, почти незримую нитку железнодорожных путей.

В окружении горных громад и реликтовых лесов, чувствуя на себе лишь сквозняки местного сурового климата и отголоски полярных ночей, накрывало совершенно первобытное желание за-

щититься. Все признавались потом, что страшно не было, но бывало ощущение, что кто-то наблюдает за тобой, приглядывает и приглядывается.

Художественным выходом из ситуации с обилием материала для строительства руками художника и коллекционера Анны Сажиной родилось метадействие «Гнездо». В своем сопроводительном тексте Анна пишет: «На Урале все превращаются в троглодитов. Время становится нелинейным. В Вечности всегда горит пламя, сохраняются рукописи, язычество и структуры. Горожанин слишком плоский для горного массива, слишком новый для эпохи динозавров. В огромном пространстве не вмещаются пустыки и лукавство. Где бы ты ни находился, рядом та быстрая река, лес и гора «Красный камень» (или «Рай Из»), единые, слепленные давно, отгаливающие связь с цифрами. Ты как бы извиняешься перед ними и просишь приютить себя. Бархатный массив прикинулся плюшевым верблюжонком. Лягу в гнездо и растворюсь, как сахар. Рай. Из!».

Из каждой поездки многие из нас привозят сувениры на память о месте или событии. Художники домой забирают не только опыт и изобразительный багаж, но и некий вещественный ряд, который в будущем может стать частью новой работы, самостоятельным объектом или послужить вдохновению, к примеру, кусочки тканей, предметы, местные природные материалы: камни, глина, растения, древесина.



*Хозяйка
горы. Коллаж.
Овсянкина К.*

Гнездо, сплетенное А. Сажинной, мы сожгли в последний вечер. Искусство в кой-то веки физически послужило народу — в тлеющих остатках мы запекли картошку в фольге, которая выглядела как космические яйца. В экспозиции было представлено второе, небольшое по размеру, но сплетенное там же гнездо.

Анастасия Береза — художник, график, керамист, член КРО ВОО СХР из Вильнюса в этом году рисовала свою графику тушью и перьями, казалось бы, классическая для академических пленэров техника, но перья Анастасия изготовила на месте из растения Дудник (*Angelica*). По ее словам, краски были с собой, «но приехав, поняла, что атмосферу и историю этого места нужно передавать в черно-белой графике, поскольку очень силен контраст между красотой и историей этой локации».

Конечно же, абсолютно каждый участник привез домой камни. Некоторые использовали их в своих работах. Например, сыктывкарский художник-этнофутурист Юрий Лисовский нашел там «Потерянную голову»: камень темного цвета, похожий на голову некоего идола, вышедшего из-под каменного резца первобытного художника.

Еще находясь там, Юрий попросил вдохновения у места, и тут же нашел на берегу камень, на котором высмотрел сюжет для новой картины. Так появилась графика в свойственной ему манере, где борются медведь с птицей.

Художник и музыкант Сергей Разманов подготовил серию из камней, дополненных металлическими отливками в духе Пермского звериного стиля и назвал «Что искать?». На них можно увидеть и Беспокойную птицу, и невидимую, но существующую рядом Росомаху, и неуловимого для наших рыбаков Хариуса.

Коллекция камней фаллических форм А. Сажинной отсылает нас ко многим древним культам, где символом Плодородия и начала новой жизни был фаллос.

Ненцы — старинные жители Севера, с культурой и бытом которых нам лишь удалось соприкоснуться руками. Многие в их жизни остались как 50 и сто лет назад с немногими дополнениями из 21 века. Стойбище, чумы, одежда — конструкция и крой которой проверена веками. Образ жизни, когда на лето семья со стадом уходит, оставляя свое стойбище, и всегда возвращается назад. Чум для ненцев — центр всей жизни семьи.

Об этом в одной из своих работ рассказал нам график, иллюстратор, дизайнер Павел Зарослов из Ярославля. На картине изображены ненцы на фоне Рай-Иза, статный отец в окружении своей

семьи, слева олени, справа собака-оленегонка (ненецкая лайка), и всё у них хорошо. Эта картина — часть диптиха, который называется «Нас здесь нет», вторая часть посвящена каторжникам ГУЛАГа. И, если одних здесь нет и уже не будет, то другие вернуться, как только закончится сезон выпаса оленей, и будут жить, как прежде, как сейчас, как в обозримом будущем.

Серия работ А. Сажинной «Биполярный Урал» состоит из распечатанных на ткани и отзеркаленных изображений, дополненных вкраплениями ярких цветов, стразами и графикой блестящими ручками. И если на половине изображений читаемы вполне реальные образы — ненецкая девушка в традиционной одежде, фрагменты жизни и быта ненцев — северный олень, чум, то на остальных реальные фотографии мхов и лишайников выглядят абстрактно.

Героем нескольких произведений стала Малица — нательная меховая рубаша с пришитыми к ней капюшоном и рукавицами. Хозяин турбазы «Красный камень» А. Ф. Зубков вынес нам свою малицу, которую во дворе мы накинули на сани, а потом все пугались и вздрагивали, натываясь взглядом на черную молчаливую фигуру, смотрящую вдаль. И неудивительно, что работы, в которых засветилась малица, отдают легким мистицизмом.

В графическом диптихе А. Размановой «Спящий Пуэр Кео» на одной половине мы видим условное изображение гор, в одной из линий которых читается профиль спящего ненецкого мальчика, а на другой — как раз таки задумчивую темную фигуру в малице и варежках.

Выставочный проект Татьяны Земцовой «Ненецкий каменный язык» объединяет в себе фотографии реальных камней, в рисунках которых нашелся весь алфавит русского языка и даже цифры. Также был собран условный НЕ-НЕНЕцкий алфавит и нарисована его графическая интерпретация. В пояснительном тексте к несуществующему языку имеется шуточное описание его появления и объяснение каждой из букв: «Появился в стародавние времена. Когда первому эльфу захотелось описать прелесть Полярного утра. На каменной плите растительными и животными пигментами, пережеванными в ядре планеты и замешанными на воде, витающей в воздухе, наносились татуировки на каменные плиты. После кометы, когда континенты распались, образовались моря, леса, горы и болота произошел раскол существовавших на эльфов, гномов, троллей и человек. Древнеэльфийский язык распался на лесной, каменный и прочие. На-



Алфавит.
Земцова Т.

пример, язык лесных ненцев. А древние тексты рассыпались на буквы. Основан на кириллице, мефодице, пиктографии и корявом почерке младенца. Около современными исследованиями древних эльфийских языков занимались Дж.Р.Р. Толкиен, Жан-Франсуа Шампольон и др».

К нашему времени там практически не сохранилось объектов, связанных с темой ГУЛАГа. За исключением барачков, в одном из которых проживали мы, а в другом — хозяин туристической базы, в окрестных лесах находились практически полностью разрушенные временем абстрактные формы. Тропу, по которой мы ходили не единожды в день, преграждал глубокий овраг, когда-то служивший лагерным рвом. Основным же «памятником сталинского режима», конечно же, являлась железная дорога. Было бы в корне неверно совершенно не упомянуть об этом в своих работах, но с темой ГУЛАГа пришлось действовать тактично и аккуратно.

Выше уже упоминался диптих П. Зарослова «Нас здесь нет», где первая часть повествует о ненцах. Вторая же — вытянутое по горизонтали изображение, где на фоне гор нарисован каторжник с лопатой. Герой лишен взгляда, что придает

фигуре некую статуарность и неподвижность, а также говорит о том, что герой, скорее всего, уже давно мертв.

Хозяин турбазы А. Ф. Зубков рассказал историю, начав с вопроса: «А вы знаете, откуда брались камни для железнодорожной насыпи?», и показал пальцем на вершину одной из гор в отдалении, где виднелась некая белая полоса. Т. Земцова в своей работе под названием «Хребты» использовала несколько камней, в которых рисунок явно напоминал ребра и позвоночник человека. «В движении жизнь, но в насильном движении — смерть. Вершина горы больше 1000 м над уровнем моря. Истощенные тела каторжных душ огромной долотой долбят скальную породу и не так страшна груженная камнями тачка, которую надо толкать вверх, как груженная камнями тачка, которую надо тащить(?) толкать(?) держать и двигать вниз... Если вырвалась из ослабевших рук, успеть крикнуть вниз — берегись... Гибли, созидавая, творя дорогу, по которой мы потом ехали в поезде с душем и едой в коробочках и еще смели ворчать». Таким образом она пересказала историю, рассказанную Александром Филипповичем.

Особая лирика проглядывается в сочетании изображения и названия, к примеру, в картине А. Размановой под названием «Побег». Приглушенные цвета, ощущение вечных сумерек и малюсенький огонек, как символ человеческой жизни. Как мы знаем из истории места, данную лагерную часть расформировали после побега заключенных ОТПУДА, в нашем же случае – побег случился туда. Из города, от проблем и радостей цивилизованной жизни. В этом огромный контраст между тогда и сейчас. Перекликается с работой С. Разманова «Куда бежать?», объединяющей в себе сразу несколько смыслов. Во-первых, колючая проволока, как артефакт, привезенный оттуда, во-вторых, пограничное состояния как вечно мечущейся человеческой души, так и географии (Урал, как мы знаем, это географическая граница между Европой и Азией).

Иван Туголуков и Анна Афонина, современные художники, пользующиеся благами XXI века – компьютерными программами и приложениями в смартфоне. Их итоговой работой стала видео инсталляция, в которой были использованы 3D сканы объектов, найденных на территории бывшего трудового лагеря «Красный камень». В настоящее время от лагерных объектов осталось мало – руины лагерных зданий, части деревянных сооружений – абстрактные для современного человека формы. Комментариями к изображениям стали изречения нейросети. Сопроводительный текст выглядит так: «Время лечит посредством уничтожения материальных носителей памяти будь то человеческое сознание или руина в лесу. В процессе воспоминания факты в целях экономии мышления сворачиваются в определённую стандартизированную мифологему – тем самым они теряют свою уникальность, протекая по тем же путям. Напротив, объекты, подвергшиеся забыванию, лишённые информации о своем

назначении, становятся в суперпозицию, проносятся по плоскости времени, не находя себе реализации, словно машина по выработке образов без возможности остановиться. Высвобождая элемент, который не смогли поймать, можно почувствовать, как контуры объекта дребезжат в становлении – перечислением одновременно всех возможных вариантов того, чем мог бы быть руинированный останок». Проект о том, что память стирается, многое, что когда-то имело значение, для нас современных людей, зачастую не узнаваемо, не понятно ни визуально, ни внутренним содержанием.

Автором одного из видео проектов стал Алекс Антипин, фотограф и медиахудожник. В итоговом видео «Последний камень» соединилась нарезка из фрагментов видео, включающих в себя дорогу из Санкт-Петербурга до нашей конечной станции, виды из окна поезда, работа кочегара и машиниста, девушку, прогуливающуюся по бесконечно красивому пляжу р. Сось, а также вставки 3D объектов и компьютерной анимации.

Как вывод. Итогом пленэра стала выставка, впервые в истории проекта настолько гармоничная и перекликающаяся работами, что выглядела общим проектом. Если сравнивать с писательством, в рамках данного пленэра образ места – это не простая констатация факта, а скорее вольный пересказ пропущенного через себя увиденного и услышанного, основанного на внутренних переживаниях. В контексте пленэрной выставки образ места складывается не только из живописных и графических полотен, фотографических снимков пейзажа и архитектуры, но и из историй места, больших или маленьких, людей, его населявших – исторических личностей, современников, местечковых традиций и, конечно же, доли художественного мифотворчества, основанного на фантазии и ассоциациях с местом каждого из художников – участников пленэра.

Ковалева Ольга Дмитриевна

Национальный музей Республики Коми (Россия, Сыктывкар), методист

7aqua7@mail.ru

ПО ОБОЕ СТОРОНЫ ВИЗУАЛЬНОГО: ИСТОЧНИКИ И РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ В РЕАЛИЗАЦИИ КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ «ЗЫРЯНСКИЙ КОТИЛЬОН»

Аннотация:

С опорой на работу программы «Зырянский котильон» показывается путь музейной практики от исторического источника к визуальной интерпретации. В статье даётся пример реконструкции прошлого визуальными средствами.

Ключевые слова: А. О. Ишимова, визуализация текста, Усть-Сысольск начала XIX в., музейная акция, онлайн-викторина.

Важное место визуального начала в пространстве современного человека, в том числе и в культурном пространстве, постепенно стало неотъемлемым условием жизни. Уже 8 лет назад исследователи говорили о тотальной визуали-

зации современного культурного пространства и проблеме использования визуальных стратегий при выстраивании общения с современным посетителем, если мы говорим о музеях [3, с. 297]. На предопределённый физиологией главный способ получения информации (назовём его «безусловный» критерий) легло информационное поле со стремительно развивающейся технологической основой для воссоздания ёмких визуальных форм (то есть «условный» критерий). Таким образом, человек оказывается в среде, где визуальный текст доминирует и воспринимается в качестве реального объекта со вполне материальными функциями [4, с. 13–35]. Опираясь на эту данность, результаты музейных процессов



Онлайн-комиксы ко Дню города.

оказываются максимально визуально считываемые почти на всех этапах. Так, работа культурно-образовательной программы сопровождается и выражается визуальными источниками или формированием необходимого образа на этапе создания, визуальным контентом на этапе рекламы или иного информационного сопровождения, визуальным воплощением в костюмах, атрибутах и т.п., взаимодействием с предметами, театрализацией и другими формами активации культурного наследия. Так, в реализации культурно-образовательной программы «Зырянский котильон», осуществляемой в Национальном музее РК с января 2020 года, можно встретить обращение к разным видам визуального текста. Причём идея программы возникла ещё в 2019 г., но в 2020 г. на этапе формирования она стала складываться в зримый образ — стоит ли недооценивать категорию визуального в мышлении человека? Кстати, некоторые психологи заключают: «Наши представления о предметах просто не могут быть ничем другим, как символами, т.е. естественно определяемыми знаками предметов, которые мы учимся использовать для управления нашими движениями и действиями. Если мы научились правильно читать эти символы, то мы можем с их помощью так организовать свои действия, чтобы они привели к желаемому результату, т.е. появлению новых ожидаемых ощущений» [7, с. 95–96].

Итак, программа «Зырянский котильон» была создана для популяризации истории о пребывании в Усть-Сысольске с 1818 по 1820 гг. семьи Ишимовых. Чиновника Осипа (Иосифа) Филипповича Ишимова выслали из Петербурга за ходоатайство от крестьян по неуголному властям делу. Его дочь, тогдашняя 14-летняя барышня, Александра, воспитанница пансиона, за два года научила провинциальную молодёжь светским танцам, познакомила с модой и причёсками того времени и поставила первый в городе спектакль, предположительно, в доме купца Степана Григорьевича Суханова (ныне — Литературный музей И. А. Куратова НМРК). Через 20 лет после этого она будет известна как детская писательница, автор «Истории России в рассказах для детей», близкий друг семьи литературного критика Петра Александровича Плетнёва, последний адресат Александра Сергеевича Пушкина.

Цель программы «Зырянский котильон» — познакомить с культурной жизнью г. Усть-Сысольска начала XIX в. учащихся 8–11 классов и студентов средних специальных заведений, а также студентов первых курсов высших учебных заведений. Тематика программы — театрализованные экскурсии, выпускной и новогодний балы, встречи с интересными людьми (театральными художниками, культурологами и т.д.). Однако условия пандемии внесли свои коррективы, и появилось много онлайн-форм



Баусов В. А.
Усть-Сысольская
Георгиевская
ярмарка 1750–1760.
Графика из фондов
НМРК (1946 г.).



Вознесенская церковь в местечке Кируль на фото-открытке, ок. 1912 г. Из фондов НМРК.

работы с посетителем. Вместе с тем расширилась и целевая аудитория. Что же лежит в основе данной программы?

Для нас ценно, что Александра Ишимова оставила автобиографический рассказ «Зырянка» — единственное литературное произведение, написанное об Усть-Сысольске начала XIX в. В нём содержатся историко-этнографические сведения, описан внешний облик Усть-Сысольска, его социальный состав и духовная жизнь [1, с. 28]. То, что с одной стороны является ценностью, с другой — оказывается актуальной задачей: в фондах Национального музея нет ни одного предмета этого периода по данной теме или предмета примерной датировки, создающего вещественный мир рассказа, и материалов, касающихся самой Ишимовой. В данном случае целью какого-либо разговора об Александре Осиповне в пространстве музея является сохранение истории здания, краеведческого материала начала позапрошлого века, отражённого в автобиографическом очерке писательницы. Так мысль ищет форму, или практики культурной памяти. По Юрию Михайловичу Лотману и исследованиям социологов [5, с. 147–149] культурная память понимается как образование знакового пространства и условия множественных коммуникаций, в котором сохраняются и удерживаются значимые символы и смыслы. Так и в нашем случае можно говорить о практиках культурной памяти, оперирующих идеями и производящими куль-

турные смыслы для поддержания их идентичности. Соответственно, в реализации программы «Зырянский котильон» нужно было решить две задачи: 1) на какие визуальные источники можно опираться и 2) какое визуальное воплощение должны получить основные смысловые образы поднятой темы.

Что касается визуальных источников: это фондовые фотографии и картины более позднего периода, но имеющие смысловое отношение к материалу событий интересующего периода. Например, в 2020 г. ко Дню города был подготовлен онлайн-комикс «Городские слухи» с заданиями в группе программы «Зырянский котильон» Вконтакте, где по фотографиям с сюжетом нужно было предположить, что раньше размещалось на сфотографированных местах в XIX в. Один из ответов был проиллюстрирован картиной Заслуженного деятеля искусств Коми АССР, театрального художника Василия Алексеевича Баусова «Усть-Сысольская Георгиевская ярмарка 1750–1760» из фондов Национального музея Республики Коми, созданной в 1946 г. В данном случае обращение к этому визуальному источнику важно для создания образа. И в XVIII в., и до 30-х гг. XIX в. Георгиевская ярмарка проходила на Соборной площади, а интересующие нас события происходили как раз в этот период.

В 2021 г. ко Дню города предлагался другой онлайн-комикс с заданиями «В гости... из прошлого». Нужно было определить место, где



Зарисовки
Воскресный
день в Усть-
Сысо́льске
ко Дню
Республики.

стоят усть-сысо́льские купчихи. Например, в одном из ответов давалась фотография, сделанная на 100 лет позже, чем описываемые события, со словами: «В начале XIX-го века по инициативе городского головы Усть-Сысо́льска купца Алексея Ивановича Суханова и на его же средства началось строительство каменной кладбищенской церкви» [см. 6, с. 144–145]. Речь идёт о начале XIX в., о церкви в честь Вознесения Господня (Кирульская церковь), сохранившейся до сих пор. Использование фондовой фотооткрытки (ок. 1912 г.) в ответе, не совпадающей по датировке, представляется возможным за неимением иного источника, но как сокращающей временную дистанцию между зрителем и историческим фактом.

В решении второй задачи о визуальном воплощении тех или иных смысловых идей в работе программы используется опора на текст и на исторические сведения. Это документально-художественный текст автобиографического отрывка из воспоминаний Александры Осиповны (Иосифовны) Ишимовой «Уездный город 100 лет назад», печатавшийся во втором номере журнала истории и истории литературы «Голос минувшего» [2], художественный текст рассказа «Зырянка» [1, с. 29–45] и работы историков, в первую очередь, это очерки по истории Усть-Сысо́льска конца XVIII — начала XX в. «Столица зырянского края» М. Б. Рогачёва [6]. Например, в создании образов купчихи, городской жительницы или самой Александры для театрализованных мероприятий

проекта одним из источников была визуализация строк рассказа: «Вместе с этим первым шагом преобразовательница сделала и второй: восстала против головного убора» [1, с. 35], — и автобиографии: «Все они носили на головах шёлковые платочки, повязанные по-купечески. Я уговорила оставить их эту моду и носить волосы под гребёнку, как носили тогда все молодые девушки в Петербурге» [2, с. 49]. Проблема визуализации литературного текста в музейном пространстве уже поднималась музеологами. Открытие программы «Зырянский котильон» представляла собой визуализацию «Зырянки». Сотрудниками музея была предложена театрализованная зарисовка, отражающая встречу юной Александры с жительницей Усть-Сысо́льска. Атмосферу привычной для города вечеринки с хороводами и народными играми создали студенты Коми республиканского колледжа культуры им. В. Т. Чисталева, исполнив коми народную песню с игрой на чипсанах и хороводный танец под звуки гармонии. Ощущение же светскости привнесли студенты, станцевавшие менуэт — танец, который к XIX в. уже был признан «совершенством танцевального искусства» [8, с. 66].

Одним из подходов к толкованию визуализации текста является интерпретация текста визуальными практиками. Музейное пространство даёт возможность приобщения посетителя к историческому наследию или культурному тексту (в разных формах) через предмет как во-

площение ценностей или результат визуализации текста. За неимением точных визуальных свидетельств встаёт вопрос о создании своей «картинки» (костюма, стола с угощениями) либо об использовании типового популярного образа, например, с живописных полотен известных художников. Так, при публикациях в группе программы «Зырянский котильон» в социальной сети Вконтакте нередко используются изображения картин Бориса Михайловича Кустодиева, воспевшего русскую купеческую провинцию. Сюжет его «Чаепития у купчих в провинции» воплотился в театрализованных зарисовках «Субботний день в Усть-Сысольске» ко Дню Республики в 2020 г. Материалом для их создания стала художественная ткань рассказа «Зырянка» и исторические сведения о жизни Усть-Сысольска первой половины XIX в. Тему пищи продолжила акция «Воскресный день в Усть-Сысольске» в день 100-летия республики в 2021 г. Старинные рецепты, о которых напоминали продукты на представленном купеческом столе, истории бытования некоторых блюд во-

плотились не только на оффлайн-акции. Предшествовала Дню Республики онлайн-викторина, посвящённая также теме еды. «Какие блюда, кроме пельменей, ещё относились к праздничным?», «По какому рецепту можно приготовить ляз?» или «Что стряпает Прасковья Афанасьевна?» — эти и другие вопросы сопровождались иллюстрацией-фотографией, наглядной подсказкой, показанными в антураже купеческой атмосферы.

Итак, визуальные средства передачи информации занимают важное место в музейной деятельности, в том числе в практиках сохранения культурной памяти. При применении активных методов взаимодействия аудитории с визуальным образом музей может быстрее достигать своих целей, нежели только при обращении к мыслительной интерпретации. Хорошо изученный, исторически верный, грамотно подготовленный и интересно поданный материал становится неотъемлемой частью визуальной коммуникации музея с посетителем или — настоящего с прошлым.

Список источников и литературы:

1. В дебрях Севера: русские писатели XVIII–XIX вв. о земле Коми / сост. З.Я. Немшилова. Сыктывкар: Коми книжное изд-во, 1999.
2. Уездный город 100 лет назад (из воспом. А.И. Ишимовой) // Голос минувшего. М., 1923. № 2. С. 47–49.
3. Гиниятова Е.В., Ройз Е.Е. Трансформация музейного пространства в условиях новых визуальных стратегий. Томск, 2013. С. 297–300.
4. Земцова Я.М. Визуальный образ в современной культуре: природа и функции: автореферат дис. ... кандидата философских наук: 09.00.13. Волгоград, 2016.
5. Крокинская О.К. Культурная память и опыт в практиках конструирования будущего обыденным сознанием // Журнал социологии и социальной антропологии. 2016. Том XIX. № 4 (87). С. 142–158.
6. Рогачев М.Б. Столица зырянского края: очерки истории Усть-Сысольска конца XVIII — начала XX веков. Сыктывкар: Коми книжное изд-во, 2006.
7. Фальтермайер Е.А., Худяков А.И. Проблема формирования зрительного образа: развитие и состояние // Известия Иркутского государственного университета. Серия Психология. Иркутск, 2018. Т. 24. С. 94–110.
8. Cassidy J.P. A treatise on the theory and practice of dancing. Dublin, 1810.

Мельникова Анна Сергеевна

Национальный музей Республики Коми (Россия, Сыктывкар), заведующая отделом истории

dganichka@mail.ru

РЕПРЕЗЕНТАТИВНОСТЬ КОЛЛЕКЦИИ ПО ТЕМЕ ПОЛИТИЧЕСКИХ РЕПРЕССИЙ В КОНТЕКСТЕ РАБОТЫ НАД НОВОЙ ЭКСПОЗИЦИЕЙ ОТДЕЛА ИСТОРИИ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ КОМИ

Аннотация:

В статье дана краткая характеристика коллекции Национального музея Республики Коми по теме политических репрессий в контексте работы над новой экспозицией и ретроспектива реэкспозиций отдела истории.

Ключевые слова: экспозиция отдела истории, политические репрессии, коллекция.

Отдел истории музея с 1968 г. находится в одном здании, поэтому архитектура экспозиции и заложенный в ней порядок просмотра остаются неизменными. В 1970 г. здесь была открыта экспозиция истории советского периода, посвящённая 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, которая перестраивалась и дополнялась вплоть до 1983 г. [3, с. 19]. Последняя действующая историческая экспозиция существовала с 1985 по 2016 гг. В её создании принимали участие Л. Л. Косинская, Л. Д. Люсева, Н. А. Митюшёва, Т. А. Пьянкова под руководством заместителя директора музея по научной работе, кандидата исторических наук Т. П. Раевской. На экспозиции впервые была представлена история края со времён заселения территории Европейского северо-востока человеком до середины XX в.

За время её существования несколько раз проводилась частичная реэкспозиция, так, например, в зал, посвящённый истории региона в 1917–1941 гг., в начале 1990-х гг. был включён раздел о политических репрессиях.

Частичная реэкспозиция не приводила к существенным изменениям, и в XXI в. отдел истории имел основные признаки экспозиции краеведческого музея 1930–50-х гг., где локальные нарративы обычно выстраиваются на фоне больших событий, событий, имеющих общегосударственный масштаб, доминирующим из

которых в истории XX в. становится Великая Отечественная война [1, с. 174]. Даже в регионе, который был в глубоком тылу и не был задет военными действиями, в экспозиции истории XX в. доминирует Великая Отечественная война, а не, например, история ГУЛАГа.

Сейчас, работая над созданием новой экспозиции отдела истории, мы переосмысливаем место этой темы в музейном пространстве и способах её презентации. Но в первую очередь хочется поговорить в рамках этого исследования о репрезентативности музейной коллекции по теме политических репрессий.

В широком смысле репрезентативность — это соответствие характеристик выборки характеристикам генеральной совокупности в целом. Говоря о музейной коллекции, мы хотим в рамках исследования понять, насколько наша фрагментарная коллекция может являться источником сведений о таком явлении, как политические репрессии.

В собрании музея порядка 2500 предметов по истории ГУЛАГа, цифра весьма условная, так как тема политических репрессий не выделена в отдельный фонд. Они разделены по материалу изготовления на 12 групп хранения: дерево, документы, ИЗО и церковная утварь, камень, кожа и мех, кость, металл, одежда, ткачество, обувь, редкая книга, фарфор, стекло и керамика, фотографии, негативы и слайды. Фактически коллекция по истории репрессий формируется с 1940-х гг., конечно, не в результате целенаправленной деятельности — это были поступления продукции предприятий системы ГУЛАГа и произведения репрессированных художников. Всего на сегодняшний день в фондах Национального музея более 260 тыс. предметов, и не все коллекции, связанные с историей репрессий, выявлены.

Для удобства, вся музейная коллекция по истории политических репрессий в рамках этого исследования нами была условно поделена на следующие группы: археология ГУЛАГа архивно-следственная документация и канцелярия; тюремно-лагерный быт; рукоделие и ремесло; искусство; документы; мемориальные коллекции.

«Археология ГУЛАГа». Эта группа музейных предметов объединяет объекты, обнаруженные на территории бывших лагерей и других местах, связанных с историей массовых репрессий. Комплектование происходит в ходе экспедиций, поездок музейных сотрудников. Наиболее результативные из прошлых экспедиций состоялись в 1989 г. в Княжпогостский район, в места расположения бывших лагерных пунктов Устьвымлага НКВД СССР.

К концу 1980-х гг. по всей стране началась музеефикация лагерных объектов, которые находились под открытым небом около 40–50 лет. Практически все предметы этого фонда в той или иной степени повреждены и загрязнены. Фонд, тем не менее, чрезвычайно важен для представления лагерной жизни в ее целостности, включая труд заключенных, инструменты, которыми они пользовались, и др. Такие предметы, как правило, не сохранялись в домашних мемориальных коллекциях, и комплектуются в результате экспедиций.

Сбор 1989 г. включает в себя следующие объекты: умывальники (НМРК. НВ 3947/11, КП 9216/4), котелки (НМРК. КП 9216/1,15), миски (НМРК. КП 9216/2,3), металлическую решётку из окна административного здания Центральных ремонтно-механических мастерских (ЦРММ), промзоны Устьвымлага (НМРК. КП 9216/5), металлическую решётку окна следственного изолятора (НМРК. КП 9216/6), дверные петли следственного изолятора (НМРК. КП 9216/7), дверь-решётку штрафного изолятора (НМРК. КП 9216/10), колпаки для лампочки из штрафного изолятора лагерного пункта в Зимке (НМРК. КП 9216/11,13,14), замок с камеры штрафного изолятора лагерного пункта в Зимке (НМРК. КП 9216/12), форму для выпечки хлеба (НМРК. КП 9216/17), рукомойник (НМРК. КП 9216/18), бревнотаску (НМРК. КП 9216/20), весы-безмен (НМРК. КП 9216/21), вывески с названиями «Электростанция» (НМРК. НВ 3947/5), «Запретная зона. Проход воспрещён» (НМРК. НВ 3947/6) (фото 1), «Контора ЦРММ» (НМРК. НВ 3947/7) и др. Всего в коллекции 41 предмет



Вывеска «Запретная зона. Проход воспрещён». Устьвымлаг.

(НМРК. НВ 3947/1–11, НМРК. КП 9216/1–30) и 26 фотографий и негативов (НМРК. НВ 4108/1–26). Участниками экспедиции были запечатлены лагерные постройки, места массовых захоронений и др.

Также подобные предметы поступали в фонды и путём дарений от частных поисковиков. В 1991 г. Ложкиным Виктором Васильевичем, краеведом, инициатором и одним из создателей Музея мемориального кладбища в посёлке Абезь, руководителем Абезьского отделения общества «Мемориал», были переданы таблички с захоронения неизвестных политзаключенных Особлага № 1, в Абези. На табличках обозначены литеры «С-13», «О-15» (НМРК. НВ 4091/1,2).

В том же году Альгирдас Шеринас сдал коллекцию фотографий, посвящённых экспедиции в пос. Абезь, на место бывшего лагеря (НМРК. КП 9480/3–12, НМРК. НВ 4090/7,8,9,12,13). На снимках: участники экспедиции, эксгумация останков в местах захоронения, установка мемориальных табличек, общий вид кладбища заключённых и др.

В 2019 г. общественницей Ириной Витман в фонды Национального музея был передан фрагмент железнодорожной рельсы (Б/Н), найденный на территории ОЛПа № 8, пос. Рудник. Фрагмент использовался в лагерном быту для отбивания времени.

Таким образом, на сегодняшний день в коллекции музея есть предметы из Усть-Вымского (с. Вожаэль), Северо-Печорского (с. Абезь), Воркутинского (пос. Рудник) ИГЛ. Нужно расширять географию экспедиций. Поездка в 2019 г. в Аджером (бывший посёлок Пезмог, центр Локчимлага в 1932–1956 гг.) и в с. Вожаэль в 2021 г. показали, что объекты ГУЛАГа ещё не до конца утрачены, их нужно фиксировать и музеефицировать.

На основе предметов, отнесённых нами к группе «Археология ГУЛАГа», можно показать масштаб сети лагерей в нашей республике. В пространстве от Сыктывкара до Воркуты располагалось 17 крупных лагерей с огромным количеством лапунктов (Речной, Воркутинский, Северо-Печорский, Интинский, Минеральный, Печорский, Щугорский, Верхне-Ижемский, Ухто-Печорский, Водораздельный, Косланский, Севжелдорлаг, Усть-Вымский, Локчимский, Яшкинский, СЕВЛОН, Верхне-Човский).

Следующая группа музейных предметов — «**Архивно-следственная документация и канцелярия**». Основной корпус предметов этой группы поступил в 1991–92 гг. от М. Б. Рогачева через сотрудников музея Э. А. Ананьину, Т. П. Раевскую и др. Это ксерокопии документов, хранящихся в Центральном государственном архиве Коми АССР (совр. НАРК) (НМРК. НВ 4098/1–17, НВ 4155–4163), архиве УИД МВД Коми АССР (НМРК. НВ 4100/1–15): доносы, постановления об избрании меры пресечения, протокол обыска, анкеты арестованных, приговоры, акты о расстрелах, расстрельные списки, описи имущества и др.

Появление большого количества ксерокопий в музейной коллекции было обусловлено стремлением вести летописный рассказ на экспозиции (отсыл к краеведческой экспозиции советского времени) и, если это невозможно сделать через музейный предмет, на помощь приходит научно вспомогательный материал.

Архивно-следственная документация — весьма информативный источник, но чтобы на экспозиции не получилось нагромождения научно-вспомогательного материала, необходимо представить его в виде мультимедиа. Если в предыдущих и во всех последующих группах музейных предметов будет звучать именно тема ГУЛАГа, то через архивно-следственную документацию раскрывается тема террора, то есть того, что было до ГУЛАГа, что привело этих людей в лагерь. А это значит, что у нас появится возможность поговорить на экспозиции и о жертвах, и о преступниках.

Следующая группа музейных предметов — «**Тюремно-лагерный быт**». Это типовые предметы, которыми люди пользовались в тюрьмах и лагерях, и которые после возвращения домой, приобретая статус мемориальной вещи, нередко



Фото «Столовая-клуб 1-го лапункта». Из альбома «Строительство Северной железнодорожной магистрали Котлас-Воркута. Абезьский район 1938-1940 гг.».

сохранялись в семье — такова, по большей части, история этих предметов. Посуда и предметы личного обихода заключенных, предметы одежды и обуви (телогрейка заключенного Верхне-Човского ИТЛ 1985 год НМРК. КП 9448/1, шапка ушанка НМРК. КП 9448/2, куртка-спецовка летняя НМРК. КП 9448/3, брюки мужские НМРК. КП 9448/4, фуражка летняя НМРК. КП 9448/5, ботинки НМРК. КП 9449/1,2). С одной стороны, в коллекции совершенно типичные предметы: обычная алюминиевая миска (НМРК. КП 9216/2,3), из подобных ела вся страна. Подача истории репрессий через быт — это попытка ввести тему террора в привычный музейный контекст, причём этнографический. С другой стороны, среди предметов тюремно лагерного быта есть вещи, которые отражают специфику положения заключённых, например письмо из лагеря, написанное на ткани. Письмо происходит из мемориальной коллекции Елены Владимировны Марковой (НМРК. КП 13490/1).

В разные годы в фонды музея поступали фотоальбомы, посвящённые строительству и обслуживанию объектов ГУЛАГа: фотоальбом «Печорская магистраль. Министерство путей сообщения СССР» (старый номер НМРК. КП 6391/87*), «Строительство Северной железнодорожной магистрали Котлас-Воркута. Абезьский район 1938–1940 гг.» (НМРК. КП 10601/1), «Строительство железнодорожной линии Котлас-Кожва протяжённостью 728 км» (НМРК. Б/Н), «Технические изыскания железнодорожной линии Пинюг-Усть-Сысольск» (НМРК. Б/Н), «Благоустройство г. Воркуты. Июнь 1946 г.» (НМРК. КП 6394/938), «Торговый отдел Севжелдорстроя МВД Коми АССР» (старый номер НМРК. КП 6391/81*) и др. На снимках альбомов запечатлены землянки заключённых, столовые (фото 2) и клубы лагпунктов и др., но быт заключённого они отражают весьма условно: кадры были постановочные, предназначенные для отчётов.

Фонд также содержит образцы продукции, изготовленные на производстве, где трудились заключённые, и это самая многочисленная коллекция — порядка 1000 предметов. Большая часть этих предметов поступила в фонды музея по результатам работы Выставки по изобретательству и рационализации 1943 г. (НМРК. КП 3259–3299, НМРК. КП 3301–3366) и Юбилейной выставки «XXV лет Коми АССР» 1946 г. (НМРК. КП 3375–3390). Среди предметов есть товары широкого потребления, в том числе и детские игрушки, изготовленные на комбинате «Ракпас» СЖДС (НМРК. КП 3385) (фото 3).



Игрушка. Пулемёт «Максим». Ракпасский комбинат СЖДС.

Следующая группа музейных предметов — «Рукоделие и ремесло». Самая ценная часть фонда — предметы, сделанные заключёнными в лагерях. Прежде всего, это женское рукоделие, которое было не просто способом отвлечения от лагерной действительности, но и одной из немногих возможностей передать что-то своим близким, и особенно детям, растущим вдали от матерей. Карман-саше с вышивкой из коллекции Елены Владимировны Марковой (НМРК. КП 13490/17), салфетки (ришелье), бытовавшие в Воркутлаге (НМРК. КП 12443/64, 65, 66) и др.

«Искусство» в целом: живопись, графика, созданные художниками в заключении, — достаточно многочисленная часть коллекции по истории политических репрессий. Если живопись была довольно редким жанром для заключённых художников из-за того, что холст, масляные краски сложно достать, за исключением тех случаев, когда художник работал в культурно-воспитательной части лагеря. То графика была более распространённым явлением: портреты, автопортреты, жанровые зарисовки, пейзажи, натюрморты, открытки, игральные карты и т.д.

В коллекции музея есть официальные портреты, изображающие государственных политических деятелей 1930–50-х гг., написанные лагерными художниками: В. С. Кадыш «Портрет Сталина» (НМРК. КП 3509/1), П. Э. Бендель «Портрет агента «Искры» И. Сталина» (НМРК. НВ 2576/8) и др.

Также есть портреты лагерного начальства, написанные вольными художниками: портрет Бурдакова Семена Николаевича — генерала, начальника строительства Северо-Печорской железной дороги (НМРК. КП 3198/11) (художник Н. Л. Жилин); портрет Столермана Израиля Са-

мойловича — начальника участка шахты Воркутинского угольного бассейна (НМРК. КП 3477/2) (художник Г. А. Стронк); портрет Мальцева Михаила Митрофановича — генерала, начальника Воркутлага, депутата Совета Национальностей Верховного Совета СССР по Воркутинскому избирательному округу № 488 (НМРК. НВ 404/12) (художник Е. А. Цвирнке) и др.

Объекты ГУЛАГа запечатлены в работах Б. А. Старчикова (1921–1999 гг.): «Временный мост через реку Вычегду» (НМРК. НВ 392/1), «Прокладка просеки в тайге» (НМРК. НВ 392/2), «Доставка вагонов на баржах» (НМРК. НВ 392/3), «Доставка паровоза на санях из Усть-Выми в Княжпогост» (НМРК. НВ 392/4); Я. Я. Вундера (1919–1966 гг.): «Вид на шахту» (НМРК. КП 13205/1), «Старая Воркута» (НМРК. КП 13205/97), «Буровая вышка и опора ЛЭП» (НМРК. КП 13205/100); Г. В. Гориневского (1892–1966 гг.): «Отвал угля у шахты № 6. 1942 г.» (Фото4) (НМРК. КП 3480/1), «Шахта № 3» (НМРК. КП 3480/2), «Строительство ТЭЦ» (НМРК. КП 3480/3); Д. Н. Крачковского «Строительство большого комбинированного моста» (НМРК. НВ 406) и др.

Вместе с тем, в фондах музея хранится мемориальная коллекция семьи Городецких, в ко-

торой есть несколько рисунков заключённого Воркутлага Всеволода Городецкого (1910–1947): графика «Кружка ложка» (НМРК. КП 9478/37), «Валенки» (НМРК. КП 9478/38), «В бараке» (НМРК. КП 9478/39), «Сангородок» (НМРК. КП 9478/40), «Рабочие на узкоколейке у реки Воркута» (НМРК. КП 9478/17), «Землянка на Воркуте» (НМРК. КП 9478/16), «Автопортрет» (НМРК. КП 9478/18) и т.д.. Эти работы дают представление о реальном быте заключённых.

Далеко не всегда произведения, написанные в лагере (по заказу или собственной воле) или художником, бывавшим в местах заключения, говорят о месте своего создания, но всегда являются важным свидетельством лагерного быта и источником для его анализа.

В коллекции музея хранятся произведения представителей и других творческих направлений. Так сюда входят ноты композитора Б. В. Васьянова (1903–1980), сосланного в г. Сыктывкар в 1933 г. на 5 лет: вальса «Дырносские Волны» (НМРК. КП 10398/41), марша «Двенадцатая школа» (НМРК. КП 10398/42), марша «Двадцать первая школа» (НМРК. КП 10398/43). Борис Владимирович Васьянов в середине 1930-х гг. создал в Сыктывкаре детский оркестр струн-



Г. В. Гориневский. «Отвал угля у шахты № 6».

ных народных инструментов, который с 1935 г. начал выступать в фойе городского кинотеатра в городском парке. Дирижировал и готовил ноты сам Васьянов.

Среди заключённых были композиторы, художники, архитекторы, артисты театра и кино, поэты и писатели, но в коллекции музея в разделе «искусство» доминирует именно живопись и графика. Связанно это в первую очередь с тем, что репрессированные художники принимали участие в юбилейных выставках или выполняли заказы музея на определённую тематику, после чего их работы попадали в собрание. И в основе своей эти поступления относятся к 1940-му гг. Другая часть коллекции стала поступать в составе мемориальных коллекций с начала 1990-х гг. Это предметы, которые удалось сохранить в условиях лагеря, и они очень немногочисленны.

Следующая группа музейных предметов — «Документы». Это личные документы, представляющие мемориальную ценность (лагерная переписка, воспоминания бывших узников ГУЛАГа), а также образцы полиграфии, запечатлевшие важные культурно-идеологические установки советского времени (брошюры, афиши, плакаты, театральные программы и др.). Среди предметов есть аудио- и видеоматериалы (воспоминания), связанные с темой репрессий, но они не зафондированы и не стоят на учёте.

Среди документов и письмо Ф. Г. Воропаева (1888–1958) из заключения, адресованное супруге (НМРК. КП 9464/3), письмо друга В. Городецкого его матери, В. Н. Городецкой, написанное в заключении (НМРК. КП 9478/14), письмо в лагерь Е. В. Марковой от Эдгара Штыцкобера из Новосибирска (НМРК. КП 12443/43), письма от Е. В. Марковой из Воркуты её родным (НМРК. КП 12443/47) и др.

В эту же группу предметов можно отнести и коллекцию рисунков воспитанников Тотемского детского дома (НМРК. КП 12443/54–57,62,63). Рисунки и письма были адресованы выше упомянутой Елене Владимировне Марковой. 30 ноября 1953 г. она была переведена в Речной лагерь матери и ребёнка в Лабораторию клинических исследований. «С детьми я общалась каждый день, но далеко не так, как на ОЛПе № 2. Там я была воспитательницей, знала каждого ребенка как своего собственного, о каждом могла написать целый трактат. Здесь же я хорошо знала только тех детей, с мамами которых была дружна» [2. С 35]. Дети содержались в лагере до двух лет, затем формировались группы для отправки их

в детские дома, которые обычно располагались в более южных краях по отношению к Заполярью. Например, большой детдом, куда попадали дети, родившиеся в северных лагерях, находился в Тотме [2. С 36]. Именно оттуда впоследствии стали приходить детские письма и рисунки Елене Владимировне в Речлаг.

Большая коллекция воспоминаний бывших заключённых и спецпереселенцев поступила в 1991 г. от М. Б. Рогачёва. Воспоминания о пос. Чибью И. Т. Александрина (НМРК. КП 9460/2), описание спецпосёлка Пивью М. П. Бессонова (НМРК. КП 9461/1,2), письмо-воспоминание об открытии колонии в пос. Архиповка в Прилузском районе И. Ф. Черных (НМРК. КП 9461/3), воспоминания о судьбах детей переселенцев Л. К. Веселова (НМРК. КП 9464/4), воспоминания В. З. Сидерского о соллагернике Г. Л. Шкловском (НМРК. КП 9463/1) и др.

Если письма были написаны во время нахождения в лагере и фиксируют тот же лагерный быт, насущные проблемы, тревоги, естественно прошедшие через цензуру и самоцензуру, то воспоминания написаны спустя десятилетия, в конце 1980-х — начале 2000-х г.

Основные поступления «Мемориальных коллекций» приходятся на вторую половину 1990-х гг. — по настоящее время. Это коллекция семьи Н. В. Городецкого (НМРК. КП 9413, КП-9478, КП 13229), поэта, драматурга, композитора В. А. Савина (НМРК. КП 6409, КП 8838) коми этнографа В. П. Налимова (НМРК. КП 11058, КП 11405, КП 12452, КП 13094, НВ 4759), учёного-кибернетика Е. В. Марковой (НМРК. КП 12443, КП 13490), заслуженного врача Коми АССР А. С. Никульцева (НМРК. КП 9496, КП 10804, НВ 4101), партийного деятеля Ф. Г. Воропаева (НМРК. КП 9464, НВ 4081), Ф. Г. Тараканова (НМРК. КП 11421) и др. Это разноплановые коллекции, которые включают в себя личные вещи, фотографии, документы и др. Предметы рассказывают о жизни до репрессий, заключении и о дальнейшей судьбе человека, о его профессиональной деятельности, семье, увлечениях и многом другом. Материалы этой группы музейных предметов могут стать основой антропоцентрического повествования в музейной экспозиции.

В итоге, коллекцию Национального музея Республики Коми по теме политических репрессий можно признать частично репрезентативной. На сегодняшний день собрание музея даёт представление больше об экономической составляющей

системы ГУЛАГ, это связано с поступлениями 1940-х гг. Но наряду с этим, есть темы, которые можно раскрыть достаточно полно: труд и быт заключённого ГУЛАГа, искусство в условиях не-свободы и др. Планируется продолжить организацию экспедиций на места бывших лагерей, расширять географию этих поездок. Более планомерно заняться записью видео и аудио интервью с репрессированными, их потомками, бывши-

ми сотрудниками НКВД и др. с последующим фондированием материалов. Продолжить сбор мемориальных коллекций в том числе, совместно с общественными организациями «Покаяние» и «Мемориал», уделив особое внимание категории спецпереселенцев. И в целом, в плане пополнения коллекции по теме политических репрессий, больше сосредоточиться на микро-истории, судьбах конкретных людей.

Список источников и литературы:

1. Гаврилова С. Наследие советских теоретических и экспозиционных методов в современных краеведческих музеях // Политика аффекта. Музей как пространство публичной истории. М.: НЛЮ, 2019. С. 174–195.
2. Маркова Е.В. Жили-были в XX веке. Сыктывкар, 2006 (Приложение к Коми республиканскому мартирологу жертв политических репрессий «Покаяние» / Коми республиканский благотворительный общественный фонд жертв политических репрессий «Покаяние»; Вып. 8).
3. Стрекалова В.М. Перелистывая страницы истории // Вестник культуры Республики Коми. Сыктывкар, 2001. № 2. С. 15–22.

Список сокращений

НМРК – Национальный музей Республики Коми

НАРК – Национальный архив Республики Коми

УИД МВД – Управление по исправительным делам Министерства внутренних дел

Морозова Елена Ивановна

Национальный музей Республики Коми (Россия, Сыктывкар), научный сотрудник отдела истории

ele69085328@yandex.ru

ОПЫТ И ПРОБЛЕМЫ СОЗДАНИЯ ГЕРБОВ И ЭМБЛЕМ РЕСПУБЛИКИ КОМИ

Аннотация:

В данной публикации дается анализ существующим на сегодняшний день городским и муниципальным гербам Республики Коми, раскрываются перспективы и проблемы герботворчества в республике. Материалы статьи отвечают на ряд вопросов, связанных с обоснованием официальной символики городских и муниципальных гербов. Можно ли считать городские гербы республики, созданные в 1970-е-начале 1980-х гг. гербами и использовать их в качестве официальных символов в настоящее время? Какие правила создания гербов должны соблюдаться согласно методическим рекомендациям Геральдического Совета при Президенте РФ? Что такое «блазон» и почему он является проблемой практически всех гербов нашей республики?

Ключевые слова: герб, символика, Геральдический Совет при Президенте Российской Федерации, регистрационный номер.

Герб — имя изобразительное. Он, как второе имя, которое символическим знаком может описать город, район, населенный пункт. Его прошлое, настоящее, а порой, и будущее.

Свой первый герб северная территория, впоследствии ставшая Республикой Коми, обрела в 1780 г., когда именным указом Екатерины II появился уездный город Усть-Сысольск, получивший свой герб и генеральный план застройки.

Герб создавался по всем законам европейской и российской геральдики. Основой герба являлся щит французской формы. Как все гербы уездных городов, щит делился на две части. В верхней вольной части герба находился герб Вологодского наместничества, на территории которого находился новоявленный город: «во означение того, что те города принадлежат Вологодскому наместничеству»: «В красном поле выходящая из облака рука, держащая золотую державу с серебряным мечом». В нижней части помещался знак, отражающий особенности города. Усть-Сысольску был дан медведь, спящий в берлоге

«в знак того, что такового рода зверей в окрестностях сего города находится довольно».

«Довольно» медведей было во многих местах Российской империи, но этот медведь был спящий. Императрице, да и всей герольмейстерской конторе было невдомек, что образ спящего медведя был зырянам известен давно. В таком виде древние коми рисовали хозяина тайги на ритуальных кулонах, которые бросали в огонь, в благодарность за удачную охоту. Приносили символическую жертву. Современные археологи и этнографы называют такой образ — медведь в жертвенной позе.

В геральдике зверь или птица, у которых не видно глаз, языка, когтей, назывался безоружной фигурой и сулил «лишения, страдания и увечья, сопровождавшие рыцарство в его борьбе за Гроб Господень». Но, думается, что герольдмейстерская контора просто не сильно задумывалась, раздавая гербы уездным городам.

Тем не менее, герб по праву служил символом города почти полтора века, и лишь с переименованием Усть-Сысольска в Сыктывкар (1930), получением последним столичного статуса, потерял свое значение.

В 1940–1950-е гг. на территории Коми АССР появилось сразу несколько городов: Ухта (1943), Воркута (1943), Печора (1949), Инта (1954), Сосногорск (1955), Микунь (1959). Первые несколько десятилетий города не имели гербов. Это было общей тенденцией в стране. Департамент герольдии перестал существовать еще в первый год советской власти, со временем были утрачены правила и традиции дореволюционного герботворчества. Так что отсутствие гербов у новых городов СССР особо никого не беспокоило.

Интерес к городской геральдике возродился к середине 1960-х гг. и за примерно четверть века было разработано около 250 гербов городов СССР. В Коми АССР он пришёлся на начало 1970-х гг. и занял более десяти лет. За это время гербы получили города Воркута (1971), Сык-

тивкар (1978), Ухта (1979), Инта (1982) и Печора (1983).

Вопрос о создании «визитной карточки» города таил в себе целый ряд вопросов.

И, пожалуй, самым первым вопросом было — кто этим будет заниматься? Разработкой гербов в СССР занимались городские энтузиасты: краеведы, местные художники, коллекционеры-геральдисты. В некоторых городах вопрос создания городского герба был возложен на главных художников или главных архитекторов.

В нашей республике созданием гербов занимались не только художники. В ряде городов республики состоялись открытые конкурсы на лучший проект городского герба. В них приняли участие строители, архитекторы, школьники, работники промышленных и транспортных предприятий и даже военнослужащие. В некоторых городах активность жителей была столь высока, что членам жюри конкурсов приходилось выбирать эскиз — победитель из нескольких десятков проектов (в г. Печора на конкурс было подано 60 эскизов герба) [9].

Перед участниками конкурсов была поставлена задача: герб должен отражать достопримечательности и особенности населенного пункта. Незнание законов геральдики компенсировала гордость за свой город, перспективы его развития.

А перспективы были известны. Воркута и Инта — шахтерские города, Ухта — город нефтяников. В столице республики — Сыктывкаре построен крупнейший в СССР лесопромышленный комплекс — СЛПК. Печора — транспортная артерия республики. К тому же, именно в 1979 г. здесь была введена в эксплуатацию Печорская ГРЭС, крупнейший производитель электроэнергии в Коми АССР. Поэтому, избежать «промышленной» тематики на гербах было просто невозможно. Терриконы шахт, символы дорог и энергетики; элементы трудовых и культурных достижений (книга, мастерок, шестеренка и пр.).

И все же победителями конкурсов практически во всех городах стали профессионалы-художники. Создателем Воркутинского герба стал один из самых известных в республике художников — Николай Лукьянович Жилин. Шахтерский город процветал, и мог позволить себе «пригласить» поработать над проектом герба члена Союза художников СССР. Сыктывкарский герб разрабатывал другой известный художник — председатель Коми отделения Союза художников РСФСР, заслуженный деятель искусств РСФСР В. В. Поляков. Городской Совет Ухты утвердил герб члена Творческого объединения ухтинских



Герб г. Печора. Автор новой правильной вёрстки С.В. Крылов.

художников Куракина Геннадия Ивановича. Создателем интинского герба стал художник Ариф Али Оглы Байрамов. Герб Печоры разработал художник Виктор Степанович Худяев.

В проектах, как и заявлялось, отразились и природные особенности, и достопримечательности. Северный олень Воркуты и Инты означал традиционное занятие коренных жителей севера республики, северное сияние — символизировало не только частое природное явление, но и местонахождение. Воркута находилась за Полярным кругом, Инта была практически рядом (в 57 км.). Природа Севера, таежные просторы отражена в виде ели на гербах Печоры, Ухты и Сыктывкара.

Однако современные геральдисты нашли бы в ряде эскизов до десятка ошибок [3]:

- помещение в гербе названия города и год основания;
- использование национального орнамента;
- использование в гербе архитектурных сооружений;
- нарушение сочетаемости цветовой гаммы гербов;
- ломаность щита у некоторых городов, объясняемых элементом национального орнамента;
- правильность нахождения геральдической или негеральдической фигуры (фигура обращена направо (от зрителя — налево));
- перезагруженность элементами почти каждого герба, делающего его трудно запоминаемым и др.

Фактически во всех гербах был невозможен блазон — словесный вариант герба, равнозначный его изображению (возможность описать герб так, чтобы человек, не бывавший в этом городе, и незнакомый с его достопримечательностями, мог самостоятельно его представить).

Позже специалисты назовут многие советские гербы презрительным термином «гербоид».

Соглашусь с этим лишь отчасти. Действительно, всем условиям геральдики гербы не отвечают, и должны бы считаться лишь эмблемой. В оправдание можно лишь сказать, что вся советская геральдика создавалась при осознанном противопоставлении прежним традициям. Она просто не могла соответствовать европейской и дореволюционной российской геральдике.

Однако все гербы были законодательно определены и утверждены органами региональной власти — исполкомами, решением городских Советов, Сессией депутатов городского Совета т.п. Несколько поколений называло их своими гербами — настоящей визитной карточкой города. И, поскольку, на государственном уровне не принято никаких законов, запрещающих их использование, они считаются гербами, а не эмблемами.

В 1990-е гг. с возрождением деятельности Геральдического Совета при Президенте Российской Федерации, закономерно возникает вопрос национальной эмблематики, создания гербов и флагов, отвечающих всем требованиям геральдики.

Изменения в статусе Республики Коми и утверждение ее нового государственного герба поставили на повестку дня вопрос об обновлении существующих и разработке новых городских гербов. Пример в этом отношении показала столица республики.

Конкурс по поводу создания нового герба города завершился 29 ноября 1993 года утверждением проекта главного художника г. Сыктывкара Анатолия Иосифовича Неверова. Согласно авторской трактовке, композиция герба сохраняет силуэт предыдущего и возвращает главный символ герба г. Усть-Сысольска — медведя в берлоге, но уже в новом значении: медведь — талисман, хранитель традиций города, оберегающий ростки новой жизни (цвет золотой). Диагональные полосы — слияние двух рек, ассоциации с северным сиянием (в цветах государственного флага). На гербе присутствовал элемент национального орнамента (Шондйбан) — солнце (цвет золотой).

Геральдический совет при Президенте РФ новый герб не утвердил, отметив ряд геральдических ошибок: использование государственного флага на гербе, национального орнамента и ломаной формы щита. Однако, принятый администрацией г. Сыктывкара, он «проработал» в качестве официального символа города до 2005 г. Современный герб города, проект которого также

выполнен художником А. И. Неверовым, утверждён МО ГО «Сыктывкар» в марте 2005 года. Из композиции предыдущего герба убрали изображение рек. В голубом поле, переходящем в нижней части герба в зелёное поле, находится золотой медведь, лежащий в берлоге золотого цвета. На голубом поле изображена серебряная звезда в виде элемента национального орнамента, а на зелёном — серебряная ель. Герб был утверждён решением Совета МО город Сыктывкар от 25 марта 2005 г. под № 18/03–249, прошел экспертизу в Геральдическом Совете при Президенте РФ и внесен в Государственный геральдический регистр Российской Федерации под № 1885.

В эти же годы еще несколько городов республики обрели свои гербы: Усинск и Сосногорск.

История принятия герба г. Усинск очень интересна. После проведенного еще в 1992 г. конкурса проектов городского герба, решением малого Совета Усинского городского Совета народных депутатов от 26 ноября 1992 г. № 12/100 за основу герба г. Усинск взята работа Карпова Петра Владимировича, работавшего в это время художником-оформителем треста «Усинкстрой». Через восемь лет, 30 марта 2000 г., решением IX сессии Совета муниципального образования «Город Усинск», герб г. Усинск был утверждён ещё раз. В статью Устава города было внесено описание герба и прописано положение о его применении [4].

Однако на этом приключении герба не прекратились. Попытка проведения экспертизы в геральдическом Совете прошла неудачно. Усинск вновь повторил ошибки советского герба. Наличие на гербе названия города является тавтологией (на изобразительном имени — имя писаное). Согласно требованиям геральдики, недопустимо помещение в гербе элементов, являющихся исключительной принадлежностью новейшего времени, а также технологически специфических форм (станков, автомобилей, железнодорожных локомотивов и вагонов, самолетов, космических аппаратов, строительных и дорожных механизмов, электрических инструментов, современных колб, реторт, перегонных аппаратов и т.д.) [1]. Нефтяная вышка на гербе относится к вышеперечисленным технологическим формам.

Проект вновь был отправлен П. В. Карпову на доработку. Был ли отправлен переработанный проект герба на экспертизу — неизвестно.

А вот герб Сосногорска стал вторым городским гербом, получившим свой регистрационный номер № 1417. Над гербом работала авторская группа: идея герба была проработана Владимиром Котовым (Сосногорск). Геральдический



Герб г. Усинск.



Герб Усть-Вымского района.

дизайном и обоснованием символики занималась команда из Москвы. Остается открытым вопрос регистрации гербов городов Усинск и Ухта.

В ряде городов нашей республики (Воркута, Ухта) были проведены конкурсы проектов на изменение гербов, однако большинство жителей этих городов высказались за сохранение уже имеющегося герба, ставшего для них настоящим символом. Против изменения своего герба выступили и жители Инты, посчитавшие невозможным для города убрать с герба водонапорную башню — главную архитектурную достопримечательность города.

По-прежнему, имеют только эмблемы города Вуктыл, Емва и Микунь.

Проведенная в Российской Федерации в 1990-е гг. реформа местного самоуправления закрепила за муниципальными образованиями право устанавливать свои официальные символы. Создание районных гербов в республике шло в двух направлениях. Часть районов республики «создали» свой герб на конкурсной основе: Усть-Вымский, Троицко-Печорский, Сысольский, Сыктывдинский и Корткеросский районы. Здесь интересным примером является проект герба Сысольского района, разработанный членами клуба «Шонди» при районном Центре детского творчества Сысольского района. Авторами герба являлись И. Некрасов, А. Карманова, И. Раевская (руководитель Л. А. Соломатина).

Ряд районов, проработав самостоятельно идею герба, геральдическую доработку и обо-

снование символики поручили специалистам геральдических комиссий других регионов.

В настоящее время практически все проекты гербов прошли консультацию в Геральдическом совете. Десять районов республики внесены в Государственный геральдический регистр Российской Федерации и получили свой регистрационный номер. Ожидает решения Геральдического совета Печорский районный герб. На сегодняшний день районный герб отсутствует лишь у одного района республики — Койгородского.

Проблемой почти всех районных гербов является невозможность блазона [8], что стало притчей для многих статей сотрудников Геральдического Совета РФ. Действительно, довольно трудно представить себе герб со следующим описанием: «В червленом (красном) поле лазоревый (синий, голубой), окаймленный золотом лазоревый вилообразный крест, верхние плечи которого чешуеобразно изогнуты и поверх него золотой щиток, в котором сияющее солнце, обозначенное тенью цветом, с лучом, вписанным в щиток; из лучей в стороны выходят за пределы щита четыре (две и две) лосиные морды».

В качестве заключения статьи хотелось бы пожелать будущим авторам проектов гербов. Создание герба — очень ответственный процесс. Он означает не только статус города или района, но и его историю. И рассказать о ней надо так, чтобы жители города или его гости прочувствовали и полюбили этот герб. А это сложная задача...

Список источников и литературы:

1. Методические рекомендации по разработке и использованию официальных символов муниципальных образований / Геральдический совет при Президенте РФ // URL: [https:// sovets.geraldika.ru](https://sovets.geraldika.ru) (дата обращения: 10.06.2021).

2. Правовые основы и перспективы территориальной и муниципальной геральдики / Геральдический совет при Президенте РФ // Материалы федерального совещания. Санкт-Петербург, 6 апр. 1999 г. // URL: <https://library.geraldika.ru> (дата обращения: 21.06.2021).

3. Геральдический портал (всё о флагах и гербах): методические рекомендации по составлению территориальных и муниципальных гербов // URL: <https://f-gl.ru>. (дата обращения: 21.06.2021).

4. Устав муниципального образования городского округа «Усинск» // URL: [www. администрация-усинск. рф](http://www.администрация-усинск.рф). (дата обращения: 21.06.2021).

5. Белова Г. В. Геральдическое описание герба как необходимый структурный элемент правового акта об официальном символе // URL: <https://cyberkeninka.ru>. (дата обращения: 24.06.2021).

6. Вилинбахов Г. В. «Огербачить» можно всех и вся, но для чего? // URL: <https://informpskov.ru> (дата обращения: 23.06.2021).

7. Моченов К. Ф. Многие субъекты РФ не привели свою символику в соответствие // Клуб регионов. 2012. декабрь // URL: <http://club-rf.ru> (дата обращения: 23.06.2021).

8. Туник Г. Геральдика, разнообразная и сложная. Об ошибках, заблуждениях и небрежностях при создании государственной символики // Relga. 2009. № 18 (декабрь) // URL: <http://relga.ru> (дата обращения: 23.06.2021).

9. К 35-летию города герба Печоры: буклет / МБУ «Печорский историко-краеведческий музей». Печора, 2018.

Орлова Ольга Владимировна

Национальная галерея Республики Коми (Россия, Сыктывкар), заведующая отделом музейно-исследовательской работы

leka-orlova@mail.ru

ПЕЙЗАЖНАЯ КАРТИНА В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ РЕСПУБЛИКИ КОМИ В РАЗДЕЛЕ «ОБРАЗ СЕВЕРА» ЭКСПОЗИЦИИ «КОМИ: ЧЕЛОВЕК. ЛАНДШАФТ. МИФ»*Аннотация:*

Именно в произведении изобразительного искусства «объективность мирового пространства есть фатальным образом коррелят субъективности сознания» (М. Хайдеггер). В изобразительных формах художник приближается к «формулировке» понятия пространства. «Существо пространства» посредством «образотворчества» выявляется из него самого.

Ключевые слова: образ Севера, художественное пространство провинции, пейзаж, Коми Республика, Коми, изобразительное искусство, XXI век.

В статье рассматривается особенность «природы творчества» художников в создании образа Севера — как идеального пейзажного пространства. Полотна — это «новые иконографические миры». Художники, воспевая Русский Север, синтезировали прожитые впечатления, внутреннее зрение в изобразительные формы, помогающие реконструировать образ Севера, вернуть и придать статус особого духовного пространства. Просторы арктической тундры, тайги, Уральских гор, побережье Баренцева и Карского морей, Северного Ледовитого океана, пустынные бухты острова Вайгач в произведениях художников имеют свою изобразительную драматургию в разнообразных формах пластической выразительности. У каждого из художников свой образ Севера, свой «молчаливый» текст о вечном северном пейзаже.

Раздел «Образ Севера» новой экспозиции «КОМИ: Человек. Ландшафт. Миф» посвящён изобразительной хронике, «истории освоения» художниками Коми Республики Севера. В построении использован комплексно-тематический принцип, где произведения разных видов изобразительного искусства, связанные единством темы «Образ Севера», организованы в тематико-экспозиционные комплексы. Выделено три экспозиционных центра с ведущими (условно)

экспонатами: УРАЛ (Торлопов С. А. Полярные хребты. 1974. Холст, темпера), АРКТИКА (Торлопов С. А. Поэма о Северном море. Триптих. Центральная часть. 1976. Холст, масло), ТУНДРА (Смирнов В. И. Тундра. Декоративная стена. 1969. Шамот, ангоб), ТАЙГА (Торлопов С. А. Белые ночи над Вычегдой. 1981. Холст, масло).

При разработке концепции раздела использованы разные экспозиционные приёмы, позволяющие выявить связи между экспонатами, сопоставить разные техники, материалы, стили, разрядку путём создания пустого пространства вокруг наиболее важного экспоната («Северяне» В. И. Смирнова и др.), расположение произведений, требующих рассмотрения (Смирнов В. И. Стелла «Тундра»; «Тундровые озёра»). Массированный показ однотипных материалов (центральная стена) создаёт экспрессивный образ Арктического Севера. Ритмы окон и цвет межкомнатных проёмов (серебристо-голубой) позволяют заглянуть в иное пространство и время (парк им. Кирова, река Сысола, Заречье, дали). Музейно-образный метод позволил наполнить тематические комплексы образностью, эмоциональностью.

Богатейшие запасы минеральных ресурсов, романтика сделали Север в целом и Арктику в особенности интереснейшим объектом. Художники синтезировали прожитые впечатления, внутреннее зрение в цельные изобразительные произведения — творческий путь. Попадая в идеальное с поэтическим мировосприятием пространство, с которым они на долгие годы связали свою природу творчества, живописцы возвращаются в «найденное» «свое пространство» вновь и вновь, преобразуя его художественно. Ключевыми словами-образами зала стали: Белый свет Севера, территория, северный код, вечность, тайна, небитие, плато ландшафтной тишины.

Принимая участие в творческих поездках в геологических партиях (Я. Я. Вундер, С. А. Тор-

лопов, В. И. Смирнов, С. С. Асташев, Е. П. Борисевич, В. В. Трофимов, А. П. Бухаров), творцы нашли изобразительное отражение в «художественном» познании территории. В напряженные месяцы вдохновенного творчества и созерцания преобразовывали «пейзаж-вечность» в живописное пространство. Полотна — не внешний мир видимого ландшафта, стихии, а художественный облик мира внутреннего, «невыразимого», воздушно «волнующего душу». Произведения заставляют зрителя взглянуть на девственный северный пейзаж, преобразованный на полотне, по-новому.

Эмоционально-импульсивные пейзажные работы — больше чем живописное произведение, это «художественный текст», «изобразительная поэзия», музыка Севера. Образный строй арктических пейзажей (берег с пустынными бухтами острова Вайгач, сухие каменистые скалы Югорского полуострова, омываемые водами Карского моря) с чертами индивидуального представления о природе. Живописные образы земной бесконечности неба, моря, гор уводят от реального, не созданного. Они — воплощенное молчание, тишина. Целая серия работ с мотивами моря, гор, тундры составили единое гармоничное художественное целое. Выполненные в разное время суток: главным образом, вечером и ночью полотна поэтически-эмоционально взаимодействуют друг с другом. Удивительным образом произведения объединяют пейзаж и настоящее (человека и его деятельность) в одном контрапункте времени и пространства.

Зрительный ряд включает разножанровые произведения 1960–1990-х годов, преимущественно, пейзаж. Исключение произведение Овсянкиной К. И. «Северный код. Мартовский лёд» (2016. Бумага, пастель, акрил). В одухотворённом, тонко-живописном листе колористика речного льда, неба, ПРОСТРАНСТВА передана акварельно-лирично. Индивидуальная способность видеть Кристины Овсянкиной заставляет искать образы, отличающиеся от стереотипов. Художница понимает окружающий мир звучно-гармонично, создавая новое пространство-тайну.

Художники не разбавляют пейзаж лишними подробностями своих собственных «незначительных» переживаний. Благоговейно-почтительное созерцание переносит на холсты образы ИНО-БЫТИЯ. Портретный ландшафт обобщается до фантастически-калейдоскопического пространства, где отсутствует второстепенное: только цветоносная картина мира, пронизанная солнечным светом, оживлённая множеством радужных

тонов и красок. Образы земной бесконечности неба, моря, гор уводят от реального. Красота рефлексов, сравнимых с драгоценными камнями, переливающимися на солнце каштаново-зеленоватым, багрово-фиолетовым, голубоватым, золотисто-желтоватым цветами.

АРКТИКА

Художникам присущ дар созерцания, художественное осмысление созданного природой помогли им прикоснуться к величественно-панорамной КАРТИНЕ МИРА, в которой человек может обозначиться, прилетев и улетев на вертолёт (Торлопов С. А. Красная палатка. 1991. Холст, темпера). Полярный ландшафт единого прекрасного мироздания симфонических картин останется в ХРАНИЛИЩЕ ВЕЧНОСТИ. В Заполярье, пейзажи действительно бесконечны. Единственное, чем их можно ограничить, — это рамка картины. Для художников это время удивительного состояния, бесконечное рассматривание и поиск композиционных решений в сочетании неба, облаков, гор, тундры, воды и теней, которые ежесекундно предлагает природа... (Торлопов С. А. Поэма о Северном море. Триптих. Центральная часть. 1976; Песня северной ночи. 1984. Холст, масло). В полотнах С. А. Торлопов организует новое пространство человеческого бытия, его новые внутренние связи.

Эти пейзажи подтверждают, что человек здесь не нужен, его эпизодическое, фрагментарное присутствие и есть идеальный баланс взаимодействия с природой. Полотна стали гармоничным сочетанием взаимодействия земной реальности, запредельного северного пространства и идеальной КРАСОТЫ с абсолютом простоты этического, эстетического, духовного. Пейзажный образ — это замирание в непреодолимом пространстве Севера, где нет ограничений времени и пространства, всё растворяется в ВЕЧНОЙ БЕСКОНЕЧНОСТИ (Асташев С. С. Равновесие. Центральная часть триптиха «Пай-Хой одного дня». 1987. Холст, масло).

Конкретные географические места, природные ландшафты для художников — индивидуальные устойчивые пластические образы «территории Севера», превратившиеся в уникальный «молчаливый» текст о вечности, о вечной гармонии. Как в этюдах (Вундер Я. Я. Урал. 1959. Холст, масло), так и в законченных станковых работах (Торлопов С. А. Полярные хребты. 1974. Холст, темпера) главное — безграничность, необъятность, отсутствие пределов. Это Север — пространство, где человек не живёт, а лишь по-



Асташев С.С.
Прощай, Арктика!
1989. Холст, масло.

является (Смирнов В. И. Северяне. 1971. Бронза; Мыс Дежнёва. 1975. Шамот, соли, роспись). На Севере, «в отличие от средних широт, царят законы простоты и ясности — белые льды, синее небо и красное солнце, где крайне редки сложные комбинированные формы и существа, пейзажи и предметы» [4, с. 45].

Линия, цвет, форма перманентно изменчивые в своих конфигурациях и ритмах, подобно камертону сопровождают идею-образ, взятую в широком контексте философско-религиозной проблематики. Художник уверенно «говорит» на языке живописи, свободно и легко чувствуя себя в изобразительном пространстве большого формата холста, добивается суггестивной силы цвета, деликатно использует возможности техники живописи (Торлопов С. А. Дремлет северное море. 1984. Холст, масло).

УРАЛ

Этюд Вундера Я. Я. «Урал» выполнен в одной из геологических экспедиций 1959 года, представляет «чистый» пейзаж, не разбавленный лишними подробностями своих собственных незначительных переживаний и запечатлевший суровый

панорамный горный ландшафт. Благоговейно-почтительное созерцание переносит на холст образ ИНОБЫТИЯ. Портретный ландшафт, в котором отсутствует второстепенное: только цветоносная картина мира, пронизанная светом и цветом гор, оживлённая множеством тонов и красок тундры (каштаново-зеленоватым, фиолетово-розовыми, голубоватым цветами). Образы земной бесконечности неба, гор, тундры уводят от реального. Несмотря на этюдность он несёт в себе черты монументального величия Полярного Урала. Образ сурового Севера поддерживает сдержанное звучание гармоничного цветового решения.

Вдохновлённый сдержанной красотой и особенной атмосферой Севера Евгений Борисевич преобразует в своих работах живую среду в комбинацию символов, строгих ритмов. Основную конструктивную и формообразующую роль в лирическом произведении «Лиственницы» (1984. Офорт, акватинта) играет линия. Тонкие динамичные вертикальные линии хрупких, прорастающих на скалистых камнях деревьев подчиняют себе всю плоскость листа, организуя не только его композицию, но и создавая эмоциональный



Борисевич Е.П.
Лиственницы.
1984. Офорт,
акватинта.

образ. Лаконичные изобразительные средства, монументальный подход к простому пейзажу содержит метафорический смысл — красоты преодоления и стойкости.

Виталий Трофимов — страстный путешественник совершал поездки на Приполярный Урал с геологическими экспедициями, в одиночку с поисковыми партиями. Уникальные, манящие своей красотой ландшафты горного Урала стали главной темой всех его акварельных листов. Для Виталия Трофимова — природа необходимое условие существования. Живя с своим доме на Приполярном Урале под Интой — он там находит вдохновение. Новые впечатления Трофимов сохраняет органически вплетая их в существующую связь, которой живёт, пульсирует, постоянно меняется, как музыкальная фаза, благодаря какой-либо ноте. Широта панорамного, монументального мотива исполнена внутреннего напряжения. В пейзаже «Весенний циклон над горой Баркова» (1977. Бумага, акварель) нежные и звонкие краски вобрали в себя свежесть чистого воздуха гор. Подлинность избранной художником гаммы, тонко передаёт ощущение Севера. В работе цвет «звучит» особо, придавая определённую органную тональность. Живописная поверхность листа слагается из мягких оттенков, в которых рождается высотность гор, дрожание воздуха, порыв ветра. Как и в боль-

шинстве своих произведений Виталий Трофимов цветом достигает ощущения материальности воздуха, его влажности, свежести. Серыми, зелёными, прозрачно-голубыми тонами передана органическая связь цветового строя картины с ощущением живой природы и чувств.

ТУНДРА

Торлопов С. А.: «...Для кого-то тундра — унылое гигантское болото, для художников — неизбежная красота каменных и мшистых ковров, усыпанных аметистами холодных озёр...» [3, с. 103] (Торлопов С. А. Тундра. 1965. Картон, темпера; Кочев А. В. На высоких широтах. Картон, масло).

Вениамин Смирнов умеет использовать материал, усиливая его особенности в каждом отдельном случае. Ритмические формы, оригинальные формальные построения в работе («Тундровые озера». 1988. Шамот, глазурь, стекло, соли, окислы металлов, дерево) совершенны по передаче ощущений: винно-красная, с зеркальными островками-озёрами с плавающими кусочками облаков в них. Тундра повторяет то, что говорит небо, а небо устанавливает связь с земным.

Впечатления художника от поездок по Заполярью, Чукотке, побережью Ледовитого океана воплотились в многочисленных пластических образах (Женщины Севера. 1977. Шамот, соли).



Смирнов В.И. Тундра. Декоративная стела. 1969. Шамот, ангоб.

Это образы не конкретных людей (хотя их прототипами были реальные люди), а образы-символы, основанные на главном, общем смысле явлений. В них ему хотелось раскрыть внутренний мир северного края, характер его народа. Их яркой чертой является особая монументальность, свойственная эпическому характеру Севера. В трёх фигурах скульптор нашёл особую выразительность, простоту, лёгкость, архаичность. Уверенное мастерство демонстрирует в этой работе В. И. Смирнов. Его линия спокойна и выразительна. Плавно скользя, она точно очерчивает контур, отбрасывая все лишнее, заостряя внимание только на самом существенном.

Центральная работа экспозиции — «Тундра. Декоративная стела. 1969. Шамот, ангоб) В. И. Смирнова. Форма стелы, орнаментированная «изображениями-текстами», выбрана не случайно. Следуя традициям древних культур художник темами для росписей выбрал эпизоды повседневной жизни северных народов. Двухсторонняя стела, как некий символ, очерчивающий границу между природным миром и миром людей. Подчёркнутая архаичность не только в двухмерности изображения «плоских» фигур, композиционного построения, но и в ис-

пользовании двух цветов: охры и серого. Взгляд переходит от одного «изобразительной фразы» к другой по кругу, объединяя в единый образ Тундры-Матери, барельеф которой в центре композиции.

Исключительная роль в творчестве Анатолия Бухарова принадлежит романтическому пейзажу, в котором тонко передана поэзия суровых северных ландшафтов. Основную конструктивную и формообразующую роль в лирическом произведении «Воркутинская тундра» (1984. Картон, гуашь, угольный карандаш) играет линия. Тонкие динамичные горизонтальные линии подчиняют себе всю плоскость листа, организуя его композицию. Художник, используя тональные возможности гуаши: от лимонно-жёлтого, сине-голубого, зелёного, создаёт ощущение живой вибрации. В произведении можно увидеть метафорическое видение природы с воронкообразным огромным небесным явлением, поглощающим арктическое солнце. Живая вибрация воспринимается как мистическое видение. Диалог между двумя мирами: бескрайним величием, грандиозностью и мощью природы по отношению к тонкой крошечной полоске летящего товарного поезда с углём. Железная дорога — сим-



Экспозиция «Образ Севера».

волическая чёрная черта, разделяющая два мира. Пейзажная живопись художника обусловлена поэтическим мироощущением (Бухаров А. П. Небесная музыка. 1980. Гравюра на картоне).

ТАЙГА

«[В пейзаже] должна быть история души. Он должен быть звуком, отвечающим сердечным чувствам. Это трудно выразить, это так похоже на музыку. [...] Как странно все это и страшно, и как хорошо небо, никто не смотрит. Какая тайна мира — земля и небо. Нет конца, никто никогда не поймет этой тайны, как не поймут и смерть. А искусство — в нем есть что-то небесное — музыка», — писал К. А. Коровин [1, 83, 108]. В работе Торлопова С. А. Северная весна (1968. Холст, масло) ветка лиственницы — «смычок, извлекающий музыку из недр её».

В полотне Торлопова С. А. Белые ночи над Вычегдой (1981. Холст, масло) с высоты птичьего полёта видится в весенний разлив с миражно проступающей игрушечной лодкой. В северных пейзажах рисунок не важен. Цвет и свет вызывают восторг художника. Цветовая тональность работы от кобальтово-бирюзового до серебристо-голубых. Холодные оттенки синей краски в рабо-

тах живописца имеют «неизмеримо внутреннюю важность и значение». «Чем глубже становится синее, тем больше зовёт оно человека к бесконечному, будит в нём голод к чистоте и, наконец, к сверхчувственному» [2, с. 128]. Всё сливается в беспредельное неумолимо-спокойное пространство ВЕЧНОСТИ.

Северное небо («небесная архитектура») в работах С. А. Торлопова — отдельный пейзаж, оно совершенно в своей образности. (Синий ветер. 1974. Холст, масло). Торлопов открыл для себя новый свет, оттенки, воздушную среду первозданного Севера. Поэтическое настроение Торлопов передал чистыми средствами пленэрной живописи. «Холодные оттенки «типично небесной краски» — синей имеют в работах живописца «неизмеримую внутреннюю важность и значение» [2, с. 354]. В. В. Кандинский писал: «Склонность синего к углублению так велика, что его интенсивность растёт именно в более глубоких тонах и становится характернее внутреннее. Чем глубже становится синее, тем больше зовёт оно человека к бесконечному, будит в нём голод к чистоте и, наконец, к сверхчувственному. Это — краска и цвет неба так, как мы себе его представляем при звучании слова «небо» [2, с. 128].



Экспозиция «Образ Севера».

Зрительный ряд экспозиции «Образ Севера» завершает произведение Сергея Асташева «Прощай, Арктика!» (1989. Холст, масло). С середины 1980-х художник совершает многочисленные путешествия с геологами и в одиночку на Пай-Хой и Полярный Урал, в Арктику и на Югорский Шар, на Ямал и остров Вайгач. Новое ощущение пространства изменили мироощущение художника после посещения посёлка Амдерма Ненецкого Автономного округа. Воспринимая природу одухотворённой, живописец пишет ряд пейзажно-жанровых работ, связанных с темой экологии. В пейзаже художник, идущий по пути метафоричности, знаковости смыслового языка усложняет образную структуру произведения, запечатлевает не факт, не событие, сколько внутреннюю суть изображён-

ного: нарушение человеком эпического пейзажа, покоя, гармонии. В «живописной субстанции» эмоционально-сдержанного состояния рожден проникновенный образ, приближенный к натуре, с бесконечно внутренним движением. Художник сосредотачивает своё внимание на первом плане (стеной из ржавых бочек из под горячего), передавая не только психологическое состояние, но одновременно решает живописные задачи, добиваясь особой выразительности происходящего. Диалогичность, драматичность, напряженность пейзажа помогает выразить душевное состояние художника.

В мире «всё имманентно всему», всё связано тысячами нитей. Прикоснуться и быть допущенными можно лишь через чувственную, интеллектуальную интуицию.

Список источников и литературы:

1. Гусарова А.П. Константин Коровин: Путь художника. Художник и время: альбом. М., 1990.
2. Кандинский В.В. О духовном в искусстве (Живопись) // Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства: в 2-х т. Т. 1. 1901–1914 / Под ред. Н.Б. Автономовой, Д.В. Сарабьянова, В.С. Турчина. М., 2008. С. 391.
3. Поповцева Э.К. Станислав Торлопов. Ветер дальних дорог: фотоальбом. Сыктывкар, 2013.
4. Терехин Н.М. Метафизика Севера. Архангельск: Архангельский Поморский университет, 2004.

Филимонов Максим Андреевич

Национальный музей Республики Коми (Россия, Сыктывкар), экскурсовод
отдела истории

maksandreevichfilimonov@gmail.com

**НЕОФИЦИАЛЬНЫЕ УРБАНОНИМЫ СЫКТЫВКАРА
В КОНТЕКСТЕ ГОРОДСКОЙ КУЛЬТУРЫ***Аннотация:*

Статья посвящена неофициальным названиям внутригородских объектов, которые передаются из уст в уста и отражают настроения и оценки жителей Сыктывкара. В статье представлены лингвокультурные формы неофициальных урбанонимов, выделяются причины их возникновения, общественные функции и культурные смыслы. Поднимается проблема исчезновения и сохранения альтернативных названий.

Ключевые слова: урбаноним, неофициальные названия, антропология города, городская культура.

Неофициальные названия внутригородских объектов вплетены в ткань социокультурного ландшафта города и в повседневную жизнь людей. В постсоветской России исследования этой стороны городской культуры начались ещё в 1990-е годы. Путь изучения городских языков имел особенность, которая остаётся заметной и по сей день. Неофициальные номинации стали рассматривать в разных регионах России в локальном контексте, используя различные подходы и терминологический аппарат.

Исследования в этой области обладают лингвистической и культурологической направленностью, касаются проблем социальных, возрастных, психологических аспектов устной городской речи. В ряде работ большое внимание уделяется специфике коммуникации в ситуации городского общения, классификации жанров городской речи.

Неофициальные названия, как элемент урбанистической культуры, не перестают занимать исследователей [4;10;13;18]. Кроме того, издаются словари жаргонных слов и выражений, используемых жителями конкретного города [2;9;14]. Также выходят толковые издания, которые собирают неофициальные названия в форме словаря [1;5].

Современный город является динамичным лингвокультурным пространством, в котором перманентно происходят коммуникативные процессы.

В свете антропологического и лингвистического поворотов, произошедших в прошлом веке, современные гуманитарные науки призывают нас обращать исследовательское внимание на человека в культуре, применяя междисциплинарный подход. Тем более, это актуально, когда мы обращаемся к такому сложному явлению, как городская культура.

Объектом нашего внимания стала устная речь в контексте городской культуры. Предметом — неофициальные наименования районов, улиц, площадей, зданий, памятников и других внутригородских объектов, употребляемых в повседневной речи обитателями города.

Изучение неофициальных топонимов раскрывает культурный контекст повседневной жизни горожанина, более того, его представления и оценки многих социокультурных явлений городским сообществом, так как они выступают продуктом анонимного сотворчества горожан. Данный культурный пласт ускользает от официальных источников. Стоит отметить, что, кроме самой ситуации общения, неофициальные названия фрагментарно циркулируют в виртуальном пространстве интернета.

Наименования городских объектов (урбанонимы) изучаются топонимикой, которая исследует географические названия (топонимы), их функционирование, значение и происхождение, структуру, ареал распространения, развитие и изменение во времени. [19, С. 515]. Топонимика является интегральной научной дисциплиной, возникшей на стыке нескольких наук — лингвистики, истории и географии.

Внутригородские номинации в силу специфики объектов требуют особого термина. Любопытно, что исследователи, осмысляя неофициальные названия, в России, используют различные варианты терминологии. Данный факт отражает то, как достаточно стихийно начали возникать очаги изучения, предлагая свою исследовательскую трактовку. В литературе по данной теме

встречаются понятия: локализм, регионализм, региолект, узуальные номинации, неофициальные регионализмы, топонимы-прозвища, микро-топонимы, урбонимы и другие. Данные термины являются дискуссионной проблемой и актуальным предметом изучения лингвистов [17, С. 203].

На наш взгляд, наиболее удачным понятием является — урбаноним, отражающим специфику урбанистической культуры. Н. В. Подольская пользуется термином урбаноним, и определяет это понятие как «вид топонима, собственное имя любого внутригородского топографического объекта, в т. ч. аргороним, годоним, хороним городской, экклезионим, ой-кододоним» [12, С. 189].

С одной стороны, официальные и неофициальные урбанонимы образуют единое культурное пространство города. С другой стороны, они имеют ряд принципиальных различий, которые становятся основанием для разделения их в специальной литературе. [10, С. 181]. Таким образом, номинации, порождённые творческим осмыслением горожан, отличаются от тех, что были утверждены официально. Попробуем найти разделительную линию между ними.

На сегодняшний день действует федеральный закон № 152-ФЗ «О наименованиях географических объектов», принятый в 1997 г. (с изменениями на 30 декабря 2015 года) [15].

Согласно законодательству: «Наименования географических объектов служат для их отличия и распознавания» [15]. Закон контролирует «деятельность в области установления, нормализации, употребления, регистрации, учета и сохранения наименований географических объектов» [15].

Для понимания различий двух обозначенных видов номинаций важны мотивы и принципы избрания того или иного официально-наименования. По этому поводу статья 7.2. вышеназванного федерального закона гласит: «Наименование... должно отражать наиболее характерные признаки географического объекта, местности, в которой расположен этот объект, или особенности жизни и деятельности населения соответствующей территории, состоять не более чем из трех слов, естественно вписываться в уже существующую систему наименований географических объектов» [15].

Историко-культурное основание для выбора конкретного названия звучит следующим образом: «Географическим объектам могут присваиваться имена лиц, непосредственно принимавших участие в открытии, изучении, освоении или основании географических объектов. Имена

выдающихся государственных и общественных деятелей, представителей науки и культуры и других имеющих заслуги перед государством лиц посмертно могут присваиваться географическим объектам, которые не имеют наименований» [15].

Согласно статье 10 все наименования географических объектов подлежат регистрации и учету, а также входят в Государственный каталог географических названий.

На республиканском уровне действует закон от 20 ноября 2006 года № 115-РЗ «О порядке решения вопросов административно-территориального и муниципального устройства, о наименованиях географических и иных объектов в Республике Коми» [3], который во многом повторяет позиции федерального закона. Однако нельзя обойти стороной и то, что наименование географического объекта учитывается на коми и русском языках.

Таким образом, официальные номинации утверждаются государственными органами (практикуется обращение за выбором к общественности), систематизируются в соответствии со структурой города, фигурируют в юридической документации, подлежат регистрации и учёту, отражают государственную идеологию и официальную мемориальную политику, используются в делопроизводстве.

Обратимся к неофициальным урбанонимам. Город хранит прошлое и одновременно является актуальным и изменчивым пространством жизни людей. Горожане и всевозможные сообщества в результате коммуникации друг с другом формируют современную городскую культуру, в которой определённое место занимают наименования внутригородских объектов, выполняющих функции маркировки, ориентации, передачи культурных смыслов. Жители города *volens nolens* участвуют в процессе семиозиса — порождения, восприятия и репрезентации культурных смыслов, содержащихся в ряде неофициальных урбанонимов, которые возникают из культурных и аксиологических потребностей человека.

Неофициальные урбанонимы под собой подразумевают названия улиц, площадей, скверов, зданий, памятников и других городских объектов, не закреплённые в официальных документах и картах и не входящие в официальные государственные каталоги географических названий. Однако, если ограничиться подобным определением «от противного», то мы рискуем упустить своеобразие явления. Поэтому важно

отметить, что они являются самовыражением горожан и отражают чувствительные и изменчивые настроения, оценки, идеи и культурные ориентиры актуальные в культурном контексте города. Итак, наряду с официально утверждёнными наименованиями внутригородских объектов, существует целый пласт неофициальных названий, которые передаются из уст в уста.

Пользуясь систематизацией, предложенной М. А. Мальцевой [6], рассмотрим лингвокультурные формы неофициальных урбанонимов города Сыктывкара и попробуем дать им характеристику.

В речи сыктывкарцев можно встретить неофициальные урбанонимы, возникшие в результате сокращения официальных наименований. Примером могут послужить: Кировский (парк имени С. М. Кирова), Куратова (улица Куратова), Октябрьский (Октябрьский проспект) и др. Такой способ образования связан с языковой экономией и М. А. Мальцевой обозначен как эллипсизация.

Из быстрых ритмов городской жизни и речи возник другой способ образования неофициальных номинаций. В лингвистике он соответствует понятию универбация. Данный языковой приём любим жителями города Сыктывкара. Необходимо упомянуть хотя бы некоторые из них: Лесик (микрорайон Лесозавод); Гарик (кинотеатр «Горизонт» в Эжвинском районе); Басик (центральный городской бассейн); Тентюки (микрорайон Тентюково); Педуха (здание бывшего педагогического института, современный корпус СГУ им. П. Сорокина); Музтеатр (государственный театр оперы и балета Республики Коми, который ранее именовался музыкально-драматический театр Коми АССР; Мелька (заброшенный мелькомбинат); Фи́ла (Коми республиканская филармония); Кулек (Коми республиканский колледж культуры им. В. Т. Чисталева); Пятнашка (Сыктывкарский лесопромышленный техникум, ранее – профессионально-техническое училище № 15); Копер (Сыктывкарский кооперативный техникум). Приведённые урбанонимы нередко появляются на почве официальных наименований общественных, культурных, образовательных учреждений.

Случается и так, что внутригородской объект имеет сразу два или несколько «народных» названия, образованных разными способами. Торговый центр «Гостинный двор» в Эжвинском районе для горожан одновременно Гостинка и Конюшня. Последняя номинация является метафорой – ещё одной формой существования неофициальных урбанонимов. Торговый центр,

построенный вдоль проспекта Бумажников, своей удлинённой одноэтажной архитектурной формой напомнил жителям Эжвинского района конюшни. На основе внешнего сходства рождаются подобные метафорические переносы. Позволим себе ещё несколько примеров:

Свечка (многоэтажное здание торгового центра «Торговый двор»); Петушки (комплекс домов в микрорайоне Лесозавод, крыши которых издали напоминают петушиные гребни); Три пера (монумент Трудовой Славы на перекрёстке улицы Коммунистическая и Октябрьского проспекта); Памятник строителям Сыктывкарского лесопромышленного комплекса в Эжвинском районе, имеющий двойное название – Рога и Прищепка.

Из уст современных сыктывкарцев можно услышать метонимии – обороты речи, заменяющие название внутригородского объекта на другое наименование, ассоциирующееся с ним. В качестве примера можно вспомнить следующие: Башня (здание по улице Первомайской, в котором раньше находился клуб «Башня»); Рынок (по улице Орджоникидзе располагался городской рынок, после закрытия которого данное место и прилегающую остановку продолжали называть также); У верблюдов (место на въезде в Сыктывкар, примечательное тем, что туда выгоняют на прогулку верблюдов); США, что расшифровывается, как самый шумный аэропорт (жилой массив у аэропорта, находящегося в черте города); Афганец (мемориал «Скорбящий воин», памяти воинам, погибшим в локальных войнах и конфликтах второй половины XX века). Заслуживает упоминания один из корпусов общежитий СГУ им. П. А. Сорокина, ранее принадлежавший Коми педагогическому институту, где жили студенты филологического факультета и факультета начальных классов. За доминирование среди жителей женского пола корпус прозвали монастырём.

Неофициальные урбанонимы примечательны своей семантической составляющей. Существует ряд оценочных «народных» наименований, которые подчёркивают определённые оттенки смыслов, ставят акценты. Среди подобных: Карла марла (улица Карла Маркса); Бич контора (Центр занятости населения города Сыктывкара); Желтый дом (администрация Главы Республики Коми); Кочпон-сити (микрорайон Кочпон).

Интересно, что приставка «сити», созвучная с местечком Кочпон-Чит, подчёркивает провинциальность окраинной территории города Сыктывкара, где сохранились деревянные дома. Судя

по всему, номинация Кочпон-сити связана и со строительством там домов, комплекс которых должен был стать, согласно модным веяниям, новым современным островком комфортной жизни за городом. Ироничное дополнение, ассоциирующееся с деловым районом Москвы — Москва-сити, название которого было заимствовано по аналогии с иностранными мегаполисами (New York City), появилось в связи с контрастом между заявленной и реальной картиной, омраченной неразвитой инфраструктурой квартала малоэтажной застройки.

Отдельного внимания заслуживают неофициальные урбанонимы, которые закрепились за памятниками. Мужик с рюкзаком (памятник В. И. Ленину на Стефановской площади); Гармонист без гармошки (памятник П. А. Сорокину у СГУ им. П. А. Сорокина); Баба с ружьем (памятник Д. Ф. Каликовой у здания МАОУ «Русская гимназия»); Мужчина под зонтиком (памятник И. А. Куратову). Несмотря на порой острые и едкие названия, можно заметить, что они строятся на визуальных ассоциациях, отталкивающихся от композиционных особенностей сооружения.

Из информационного фона и культурного контекста позднесоветского и постсоветского времени, который активно восприняли горожане, происходят некоторые «глобальные» неофициальные названия. Обращает на себя внимание факт использования застройщиками мировых культурных символов в создании новых комплексов, что размывает культурное своеобразие Сыктывкара и никак не соприкасается с локальным культурным контекстом.

Биг-Бен — электронные часы с бегущей стрелкой у Центрального плавательного бассейна на перекрестке улиц Коммунистическая и Первомайская. Горожанами было позаимствовано одно из названий колокола часовой башни Вестминстерского дворца, расположенного в столице Великобритании. Возможно, жители Сыктывкара хотели иронично отметить немногословность дизайна этого сооружения. Так или иначе, название «Биг-Бен» стало весьма расхожим среди горожан. Ранее на месте электронных часов стояла стела, посвященная народу-победителю в Великой Отечественной войне. 22 августа 2021 года после реконструкции открыли сквер у Центрального бассейна, где находился Биг-Бен в обновленном виде. Прежние электронные часы были демонтированы. На место их установлены новые. Останется «народный» топоним за данным местом — покажет время, однако сейчас чаще стали называть эту территорию города — «под часами».

Пентагон — так в советское время окрестили здание общежития на Первомайской улице. Штаб-квартира Министерства обороны недружественного государства оказалось подходящим названием для беспокойного общежития. Также Пентагоном студенты естественно-научного направления СГУ им. П. А. Сорокина некоторое время именовали учебный корпус в микрорайоне Орбита.

Куба — место сбора молодёжных субкультур (рэперы, панки, скейтеры и др.) за торгово-административным зданием по адресу улица Мира, 20/1 в Эжвинском районе. Данный неофициальный урбаноним возник на волне неформальных молодёжных движений 2000-х годов и практически бесследно исчез из употребления с упадком субкультурой активности на улицах города.

«Глобальные» культурные тексты были связаны не только с Западом, но и с Азией. «Лихие» 1990-е также нашли своеобразное топонимическое воплощение. Территорию, где были возведены новостройки при въезде в Эжвинский район называли Сайгон. Никакой непосредственной связи с вьетнамцами не было, однако это местечко воспринималось жителями, как очень криминальное. У советского человека Сайгон мог ассоциироваться с войной во Вьетнаме, чем-то чужим, аморальным, опасным и незаконным. Ведь Сайгон был известен как центр Южного Вьетнама, оказавшегося под контролем капиталистических США в разгар «холодной войны». Распространение образа Сайгона в СССР показывает и существование одноимённого кафе в Ленинграде в период 1960–80 гг., ставшего «меккой» для неформалов, андеграундных художников, поэтов и музыкантов.

Вдоль улицы Свободы и улицы Первомайской протянулся фасад девятиэтажного дома № 10а. Его удлинённая массивная форма способствовала тому, чтобы горожане его прозвали Китайской стеной.

«Западный Берлин» — на сегодняшний день не часто употребляемое название, однако очень интересное. Так именовалось место в микрорайоне «Строитель» Эжвинского района города Сыктывкара. По словам доктора исторических наук Ю. П. Шабаева, по местной легенде там изначально проживали депортированные из Поволжья немцы [16, С. 26]. Действительно, в годы войны депортации подлежали немцы европейской части СССР. Значительная часть эвакуированных трудпоселенцев была расселена в Коми АССР. Спецпереселенцы, в том числе и немцы, жили в посёлке Нижний Чов, а в спецпосёлке Сло-

бодской рейд (примерно в 6 км к северу от села Слобода, ныне Эжвинский район) проживали литовцы, работавшие в пригородном совхозе МВД.

Безусловно, список можно продолжить: Шанхай (пересечение улиц Интернациональная и Колхозная, согласно городской легенде на том месте китайцы торговали удобрениями); Мексика — второе имя Верхней Максаковки, которая входит в состав городского округа Сыктывкара.

Необходимо выделить элементы городской жизни, которые создают социокультурные условия для неофициальных номинаций. Во-первых, устная речь, в которой циркулируют урбанонимы в процессе коммуникации внутри городского пространства. Во-вторых, городское социокультурное пространство, выступающее контекстом речевой деятельности, в котором носители обмениваются неофициальными номинациями. Именно городской культурный ландшафт с его местной спецификой, включающий в себя внутригородские объекты, становится отправной точкой для творчества жителей. Важно отметить, что данные номинации возникают и развиваются в ситуации повседневного взаимодействия, то есть вплетены в каждодневное существование людей.

Городское сообщество, дробящееся на различные социальные группы, выступает создателем и носителем неофициальных номинаций, которые горожане используют в своей повседневной речи. Часть этих неофициальных наименований общеупотребительны и входят в базовый лексикон местного жителя. Существуют и локальные неофициальные урбанонимы, которыми пользуется более узкий круг людей, например, молодёжные субкультуры. Партиципация — общение и совместное анонимное творчество горожан является базовым условием появления и существования во времени этих топонимов.

На основе собственного опыта, и опираясь на научные статьи по данной проблеме, можно выделить следующие характеристики неофициальных урбанонимов. Спонтанность — «народные» названия возникают хаотично и бессистемно, образуя неравномерную лингвокультурную прослойку городской культуры; Экспрессивность — немалая часть неофициальных урбанонимов эмоционально окрашены; Оценочность — они субъективны, зачастую в них выражается отношение к социально-экономическим, культурным и политическим явлениям и процессам; Краткость — альтернативные номинации выполняют функции языковой экономии, делают речь упрощённой, мобильной, удобной. Неофициальные урбанонимы маркируют в городском простран-

стве колорит, локальный социальный контекст районов и различных мест. Сменяемость — они самопроизвольно появляются в устной речи, являются повсеместными и, одновременно, весьма призрачными, поскольку исчезают незаметно, как только трансформируется часть социокультурного ландшафта города, которая связана с тем или иным неофициальным наименованием.

Владение словарём горожанина участниками диалога, в котором немало неофициальных названий районов, площадей, улиц и пр., обеспечивает успешность повседневной коммуникации и позволяет отделять «своих» от «чужих». То есть употребление в речи урбанонимов служит поддержанию городской идентичности. Известные на данный момент номинации преимущественно связаны с историей XX–XXI вв. Часть из них представляют осмысление пласта советской культуры в городе и обыгрывают советскую идеологию и пропаганду, однако ирония в основном касается внешней композиции монументов и игры слов в наименованиях. Кроме того, в ряде «глобальных» номинаций ощущается тяготение к Западному миру, свойственное периоду первоначального накопления капитала в России последнего десятилетия XX века.

Быстрая сменяемость и отсутствие какой-либо фиксации (за исключением интернета) являются краеугольным камнем в проблеме сохранения целого слоя городской культуры, который содержит информацию о представлениях, социальных настроениях, оценках, вкусах. Следует добавить, что «народные» названия весьма отличаются по частоте использования в речи и цель скрупулёзного сбора неофициальных урбанонимов не только в том, чтобы накопить общеупотребительные названия. Тем самым отразить популярные, доминирующие культурные смыслы и социальные настроения. Описание редких в использовании номинаций создаёт наиболее полную картину культурного разнообразия, развёрнутого в городе.

Причиной исчезновения альтернативных названий становятся трансформации, которые происходят в городском социокультурном ландшафте. Город — живой организм. Но изменения касаются не только самого города, но и его жителей. Проблемы этнографического характера, связанные с сокращением употребления в речи и исчезновением носителя, встают и перед исследователем неофициальных урбанонимов. В речи нового поколения появляются иные слова, связанные с другими локациями городского пространства, более актуальными для них. Лек-

сикон горожан пополняется новыми неофициальными топонимами, а часть прежних уходят. С каждым поколением происходит ресемантизация городского пространства. «Ленинка» — так называли и продолжают называть Национальную библиотеку Республик Коми. Однако, у юных сыктывкарцев, катающихся на скейтборде есть другое место с этим расхожим наименованием. «Ленинкой» они считают площадку у памятника В. И. Ленину на Стефановской площади.

Сохранить неофициальные названия внутригородских объектов Сыктывкара можно

в виде издания, тем более, существует немалый опыт российских исследователей, а также в форме городской карты. Не менее дерзким и творческим представляется возможный опыт работы в музейном пространстве по репрезентации внутригородских объектов, наречённых горожанами и обретших с этим альтернативные культурные смыслы. Такой вызов может стать подспорьем к партнёрскому проекту музея с креативным сообществом. По своему существу это проект, в котором экспонат требует творческой материализации.

Список источников и литературы:

1. Бутеев Д. В. Словарь неофициальных топонимов г. Смоленска / Ассоциация «Безсеребряный векъ». Смоленск: Маджента, 2014.
2. Елистратов В. С. Словарь московского арго. М.: Русские словари, 1994.
3. Закон Республики Коми от 20 ноября 2006 г. № 115-РЗ «О порядке решения вопросов административно-территориального и муниципального устройства, о наименованиях географических и иных объектов в Республике Коми» // URL: <https://base.garant.ru/12106462/#friends> (дата обращения: 5.10.2021).
4. Киселева Л. А. Вариативные наименования остановок городского общественного транспорта (на материале Красноярска) // Лингвистический ежегодник Сибири. Красноярск, 2003. С. 150–155.
5. Климкова Л. А. Микротопонимический словарь Нижегородской области (Оско-Волжско-Сурское междуречье). Арзамас: Издательство АГПИ, 2006.
6. Мальцева М. В. Городской ономастикон Сыктывкара // Научный диалог. 2015. № 6 (42). С. 72–87.
7. Матвеева Т. В. Полный словарь лингвистических терминов. Ростов-на-Дону: Феникс, 2010. С. 266.
8. Михайлюкова Н. В. Языковой облик современного города: учебное пособие / Дальневосточный федеральный университет. Владивосток, 2017.
9. Никитина Т. Г., Роголёва Е. И. Региональный словарь сленга (Псков и Псковская область). М.: ЭЛПИС, 2006.
10. Никитина Т. Г. Топонимическое пространство города: «культурные слои» в лексикографическом отображении // Вопросы ономастики. 2018. Т. 15. № 2. С. 180–193.
11. Подберезкина Л. З., Лукьянова Д. В. Неофициальная урбонимия в коммуникативном пространстве города: опыт контрастного описания (на материале Красноярска и Новосибирска) // Коммуникативные исследования. 2019. Т. 6. № 1. С. 170–193.
12. Подольская Н. В. Словарь русской ономастической терминологии. М.: Наука, 1988. С. 189.
13. Попов Р. В. Микротопонимы в словаре городской лексики // Вестник Курганского государственного университета. 2019. № 1 (52). С. 100–103.
14. Синдаловский Н. А. Словарь Петербуржца. Санкт-Петербург: Норинт, 2003.
15. Федеральный закон от 18 декабря 1997 г. № 152-ФЗ «О наименованиях географических объектов» (с изменениями и дополнениями) // URL: <https://base.garant.ru/12106462/#friends> (дата обращения: 5.10.2021).
16. Шабаетов Ю. П. Париж, Сайгон и Западный Берлин в одном городе: множественность образов и идентичностей в культурном пространстве столицы Коми // Антропология города. Вып. 1: Культурные символы и образы в городском пространстве. Этничность и городская идентичность / Под ред. Ю. П. Шабаетова, И. Л. Жеребцова. Сыктывкар: Изд-во КНЦ УрО РАН, 2013. С. 10–42.
17. Шарипова О. А. Неофициальные топонимы как подсистема языка города // Ярославский педагогический вестник. 2012. № 4. Том I (Гуманитарные науки). С. 203.
18. Шарифуллин Б. Я. Язык современного сибирского города // Теоретические и прикладные аспекты речевого общения. Вып. 5. Красноярск, 1997. С. 8–26.
19. Языкознание: большой энциклопедический словарь. М., 1998. С. 515.

Хисамова Дина Диасовна

Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан (Россия, Казань), заместитель директора по научному обеспечению и издательской деятельности

Кандидат искусствоведения

d_hisamova@mail.ru

«СТАРАЯ» И «НОВАЯ» ЖИЗНЬ МАРИЙЦЕВ 1920 – 1930-Х ГОДОВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КАЗАНСКОГО ХУДОЖНИКА В.К. ТИМОФЕЕВА*Аннотация:*

Статья построена на материалах Научного архива ГМИИ РТ, которые дают новые сведения о жизни и творчестве одного из ведущих советских художников Татарской АССР, проливают свет на довоенный, самый значительный и интересный период деятельности В. К. Тимофеева. Его творчество 1920–30-х годов со всей полнотой отразило перемены в жизни одного из самых «заповедных» народов Поволжья, которые им принесла советская власть

Ключевые слова: реалистическое искусство, Казанская художественная школа, Татарский филиал Ассоциации художников революционной России, этнография марийского края, тема труда в искусстве 1930-х годов.

Василий Кириллович Тимофеев (1891–1968) — один из самых известных и значительных художников Волго-Уральского региона первой половины XX века. Он прожил 76 лет, которые почти все целиком были отданы искусству. Тимофеев родился в 1891 году в селе Осинки Вязниковского уезда Владимирской губернии. Начальное образование получил в церковно-приходской школе. Первое соприкосновение с искусством произошло за годы обучения (1904–1908) в рисовальной иконописной мастерской села Мстеры Владимирской губернии под руководством художников-педагогов Н. К. Евлампиева и П. Ф. Бессонова.

С 1908 года жизнь и судьба Тимофеева целиком связана с Казанью. Сюда он приезжает для учебы в Казанской художественной школе. Учителями был блестящий педагогический состав того времени — мастера «первой волны» КХШ Г. А. Медведев, Х. Н. Скорняков, И. А. Денисов,



Тимофеев В.К. Автопортрет. Конец 1920-х гг. Х., м. Собственность ГМИИ РТ.

«второй волны» — Н. И. Фешин, П. П. Беньков, С. П. Евстафьев.

С момента открытия КХШ в 1895 году, к концу первого десятилетия XX века, школа сумела за короткий срок стать авторитетным средним художественным учебным заведением с четырьмя отделениями: живописным, архитектурным, граверным, скульптурным. Действовала она под эгидой Императорской Академии художеств,

была демократической по своему уставу и имела ареал распространения от западных губерний России — на Волгу, Урал и Сибирь. Школе искусство Казани обязано разнообразием видовых, жанровых, стилистических тенденций — от постакадемизма до футуризма и авангарда. В историю отечественного искусства учебное заведение вошло в первую очередь благодаря творчеству его наиболее талантливых учеников и педагогов — Д. Бурлюка, П. Радимова, Н. Фешина, П. Бенькова, А. Родченко, В. Степановой, П. Котова, Ф. Модорова, К. Зале, А. Рухляева и многих других выдающихся художников. Выпускники школы сыграли ключевую роль в становлении и развитии изобразительного искусства Башкирии, Чувашии, Мордовии, Удмуртии, Марийской республики, Латвии, Узбекистана, Урала и Дальнего Востока [3, с. 22].

Жизнь и художническая судьба Тимофеева не были омрачены гонениями, репрессиями, неприятием, безвестностью... Он был востребован, имел заказы, занимал должности. Карьера складывалась постепенно, шаг за шагом выводя замечательного профессионала на вершины тогдашнего «олимпа» и как опытного педагога, и как мастера тематической картины, которому поручались правительственные заказы в виде оформления павильона Татарской АССР на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве в 1939 году, и как общественника и организатора Татарского отделения АХРР, а позднее Союза советских художников. В 1920-е годы в стенах бывшей школы, которая под влиянием революционных событий 1917 года была реорганизована в Казанские художественные мастерские (1918), затем в Казанский художественно-технический институт (1923), развернулась борьба между «левым» крылом художников-авангардистов (представителями были Ф. П. Гаврилов — ректор института, К. К. Чеботарев, А. Г. Платунова, П. П. Мансуров, Ф. М. Тагиров и др.), и «правым» — художниками-реалистами (П. П. Беньков, Г. А. Медведев, В. К. Тимофеев, П. А. Радимов и др.). Параллельно шло образование Татарского отделения АХРР, в которое вошли художники реалистического направления [6, с. 6]. В водовороте этих бурных событий атмосфера художественной жизни Казани накалялась, силы оказались неравными из-за вмешательства и поддержки правых властью, что привело, уже начиная с середины 1920-х годов, к отъезду из Казани многих мастеров: Фешина, Бенькова, Богатырева, Козлова, Кудряшева, Чеботарева, Платуновой, Тагирова, Коробковой, Самойловских и других.

Тимофеев никогда не вступал в открытое противостояние. С одной стороны, он, как преподаватель АРХУМАСа, находился внутри художественного и педагогического процесса. С другой стороны, именно в эти годы его жизнь была связана с постоянными разъездами и командировками. На мой взгляд, его никогда не мучил вопрос, как, какими средствами изображать действительность, его занимала не столько форма, сколько содержание. Он не боролся с собой, не наступал «на горло своей песне», когда искренне и с упоением выражал в своих полотнах свое состояние, свое отношение к жизни в формах реалистического искусства, избранного им на всю жизнь. У него никогда не было метаний из крайностей и противоположностей, собственно, не было и экспериментов, как, например, у художника Игоря Никитина, в 1920 году еще крайнего «левого»*, а с 1925 года — уже активного участника АХРР. Цельность натуры Василия Тимофеева выражалась в однажды найденном собственном пути в искусстве.

Оригинальные работы времени обучения в КХШ сохранились только в его альбомах в виде рисунков, набросков, эскизов [5]. Это профессионально выполненные штудии, наброски портретов, композиций на аллегорические темы, пейзажные мотивы, зарисовки жанровых сцен, типичные для дореволюционной художественной школы Живописные произведения периода ученичества не сохранились, до нас дошли лишь фотографии с его работ, в частности, конкурсная работа 1916 года «Приезд жениха во двор невесты», в которой ощущается профессиональная, крепкая рука, дар композиции, тематическая направленность [5].

В 1912 году Тимофеев был призван в царскую армию в 157-й Имеретинский пехотный полк. В 1914 году, когда началась Первая мировая война, Тимофеев с полком воевал в Восточной Пруссии, был контужен и ранен. В 1915 году был освобожден от военной службы и вернулся в Казань. Аттестат об окончании Казанской художественной школы с «хорошими» успехами по общеобразовательным предметам и «отличными» — по живописи и рисунку, — датируется 20 августа 1915 года**.

* *Игорь Никитин на Первой Государственной выставке искусства и науки, прошедшей в Казани в 1920 году, выставил инсталляцию в виде подвешенного к потолку кирпича, чем эпатазировал публику*

** *Все цитаты и ссылки на документы по тексту даются на материалы, хранящиеся в Научном архиве ГМИИ РТ. Архив В. К. Тимофеева. Ф. 4, оп. 2, ед. хр. 50*

С этого времени начинается наиболее активная, самая непредсказуемая своими поворотами судьбы жизнь молодого художника. С окончания КХШ он занимается педагогической деятельностью, которая станет одной из основных на всю его жизнь. Первым на его педагогическом поприще стал знаменитый Институт глухонемых имени Л. Г. Ласточкиной в Казани (основанный в 1886 году, существующий и поныне, правда, в пониженном статусе как школа имени Ласточкиной). В справке от 10 апреля 1930 года, подписанной самой Ласточкиной, значится период преподавания Тимофеевым рисования в институте с 15 августа 1915 года по 1 января 1919. Следующая череда документов раскрывает широкую панораму его самой разнонаправленной жизнедеятельности и творчества. В 1917–18 годах, как бывший опытный военный служащий, Тимофеев назначается уполномоченным по пленным и беженцам в Спасский уезд (так называемый УПЛЕНБЕЖ). В Удостоверении, выданном 14 ноября 1918 года, говорится о том, что «тов. Тимофеев Вас. Кир. командирован в г. Спасск для обследования положения беженцев, бывших вражеских военнопленных и гражданских пленных, возвратившихся из заграницы... Просьба — все организации Советской власти оказывать тов. Тимофееву всяческое содействие». В это же время в Спасск Тимофееву телеграфирует директор Свободных художественных мастерских (бывшей КХШ) Ф. Гаврилов с просьбой о согласии выдвинуть свою кандидатуру на конкурс на должность преподавателя в АРХУМАС. С этого периода начинается педагогическая деятельность Тимофеева в стенах Казанских мастерских. В документах начала 20-х годов зафиксирована также деятельность Тимофеева как «преподавателя искусствования» в Показательной школе 2-й ступени при Восточном Педагогическом институте (13.11.1922); как преподавателя рисования в 1-й Казанской Трудовой школе-коммуне 2-й ступени (25.01.1923–1926); как частного лектора в Высшей Областной объединенной Советской партшколе при Областкоме РКП(б) и Главполитпросвете ТССР.

Весной 1921 года в Татнаркомпрос (ТНКП) приходит телеграмма от ИЗО Туркестанского Комиссариата Народного просвещения о посылке в его распоряжение художников-мусульман. 28 мая 1921 года состоялось заседание ТНКП, на котором было решено командировать в Туркестан художников Тимофеева и Усвайского. В связи с этим Василию Тимофееву дается мандат, датированный 8 июня 1921 года за подписью



Тимофеев В.К. Марийка. Этюд. 1926. Х., м.
Собственность ГМИИ РТ.

ректора Ф. Гаврилова: «Настоящим художником-руководителем Казанских Высших государственных художественно-технических и производственных мастерских Тимофеев Василий Кириллович командировается в область Туркестана в гор. Ташкент для выполнения летних практических работ по своей специальности на срок от 10 июня по 20 августа 1921 года. Он обязан: 1) Ознакомиться с постановкой живописного и графического дела, репродукцией, печатным, живописным и декоративным делом в мастерских, студиях, фабриках, заводах и прочее в условиях пролетарского труда. 2) Зарисовывать, фотографировать, описать и проч. интересные в этнографическом, историческом и художественном отношении здания — постройки, костюмы, утварь и прочие производства. 3) Ознакомиться с живописными и графическими материалами и вещами производства, имеющимися на местах в сыром или обработанном виде, способами их добывания и употребления технической обработки и по возможности доставить в небольшом количестве образцов для музея художественно-технической культуры...».

К сожалению, туркестанская серия произведений Тимофеева представлена в коллекции ГМИИ РТ единичными работами: тремя живо-



Тимофеев В.К. Жатва. 1929. Х., м. Собственность ГМИИ РТ.

писными этюдами и небольшой серией зарисовок из туркестанского альбома (1921), хранящегося в архиве казанского художественного музея [5]. Можно предполагать, какое значение для дальнейшего творчества художника имела эта поездка. Она, несомненно, обогатила палитру художника, расширила его живописные возможности, открыла ему ясные, чистые несмешанные цвета и краски, полноту солнечного света, которые щедро и полнокровно проявились в последующем в его обширной «марийской» серии.

Командировка в Туркестан не ограничилась сроками, обозначенными в мандате, выданном Гавриловым. Тимофеев после окончания своего пребывания решает задержаться в Ташкенте. С октября 1921 года по апрель 1922 он служит на Туркестанских военно-музыкальных курсах в качестве инструктора изокурсов и, одновременно, как руководитель-художник, работает в Высшем Краевом Мусульманском художественном техникуме.

Возвращение в Казань из Туркестана весной 1922 года совпало с процессом организации в Казани филиала Ассоциации художников революционной России П. Радимовым и А. Григорьевым [4, с. 137]. Казань исторически, начиная с XVI века, имела свою специфику как город с су-

ществовавшими, до поры параллельно, русской и татарской культурой. В новых условиях, когда в 1920 году произошло образование автономии Татарской республики, воспитание собственных, национальных кадров считалась одной из приоритетных задач. Такую задачу могла решить АХРР: «...Красная Татария даст миру новых художников, вышедших из недр революционного народа, которые всем своим существом будут служить делу укрепления великих задач октябрьского переворота...» [1, с. 7].

Изучение больших и малых народов стало особенно актуально в 1920-е годы, хотя еще с начала XX века в творчестве русских художников — представителей объединений «Мир искусства», Союза русских художников (Туржанский, Архипов, Малявин, Фешин, Рерих, Билибин и других) — наблюдался устойчивый интерес к изучению народных типов, костюмов, украшений, обрядов, фольклора, языков, быта, архитектуры. В первые советские годы эта тенденция усилилась, страна проводила национальную политику, в рамках которой необходимо стало и воспитание собственных кадров работников культуры, и изучение этих народов. В связи с этим, проводились выставки, посвященные быту и искусству народов СССР.



Тимофеев В.К.
Марийская свадьба.
1928-1929. Х., м.
Собственность
ГМИИ РТ.

В 1925 году в рамках деятельности Татарского отделения АХРР, по запросу правительства Марийской автономной области, был составлен специальный план — «Жизнь и быт трудящихся мари» [2, с. 8]. Как член АХРР, Тимофеев получает задание поехать в Марийскую автономную область, чтобы запечатлеть быт и культуру народов мари: «Художнику Тимофееву В. К. поручается провести художественную работу по отображению жизни и быта трудящихся и видов местностей Марийской области...» (19 октября 1926). Тимофеев в Марийский край отправляется вместе со своей супругой, художником, выпускницей Казанских художественных мастерских Марией Михайловной Васильевой. И если М. М. Васильева создает, в основном, жанровые произведения, работает над исторической темой, то В. К. Тимофеев сосредотачивается на сельских пейзажах, создании портретов. С именами В. К. Тимофеева и М. М. Васильевой связано становление марийского профессионального изобразительного искусства.

Работа в Марийском крае целиком захватила художника. Он работал там несколько лет, в два этапа. Первый датируется 1926–1929 годами, когда его задачей было отразить быт и патри-

архальный (доколхозный) уклад жизни народа, пребывавшего еще целиком во власти языческого леса, сакральных священных рощ, натурального хозяйства, в первозданности обрядов и обычаев. Нетронутая красота пейзажей, живописность бело-красной домотканой одежды женщин и мужчин, которых художник изображал за привычными их жизненному укладу занятиями: рукоделием, ткачеством, прядением, бортничеством, стиркой белья, жатвой и уборкой хлеба, молотью, сенокосом, — во всей полноте своей первозданной, какой-то первобытной красоты раскрывается в работах 20-х годов. Его персонажи застенчивы, им непривычно и удивительно внимание к ним художника, который их просит позировать. Картины, написанные свежими, чистыми красками, наполненные солнцем и воздухом, чувством восторга перед природной красотой народа, составляют, пожалуй, самую значительную сторону творчества Василия Тимофеева.

В одной из своих экспедиций Тимофеев знакомится с уникальным, замечательным человеком — одним из первых марийских ученых-этнографов Тимофеем Евсеевичем Евсеевым (1887–1937), который с детства чув-

ко и тонко воспринял богатство марийского фольклора, культуры финно-угорских народов, что в дальнейшем сыграло свою роль при его становлении как собирателя и исследователя фольклорно-этнографических материалов. В 1916 году Т. Е. Евсеев был принят в научную экспедицию финского ученого Юрье Вихмана, работавшую на территории Марийского края, в качестве информатора и переводчика с марийского языка на русский^{***}. Именно через Евсеева Тимофеев гораздо глубже постигает красоту и богатство народной культуры марийцев, он живет в доме Евсеева, ездит с ним по деревням, собирает богатый материал для своих картин, много фотографирует, запечатлевая марийских крестьян, сценки из жизни, их дома, постройки, интерьеры, утварь, украшения, музыкальные инструменты. Он создает такие работы, как «Марийка» (1926), «Пузырщик-музыкант» (1926), «Марийская свадьба» (1928–1929), «Жатва» (1929) и многие другие. С Евсеевым художников Васильеву и Тимофеева связала большая дружба. На фотографии, подаренной Тимофеем Евсеевым, есть дарственная надпись: «В память моей поездки в Финляндию. Моим дорогим Василию Кирилловичу и Марии Михайловне на добрую память. 14.06.27».

Второй этап, наступивший в начале 1930-х годов, раскрывает на полотнах те разительные

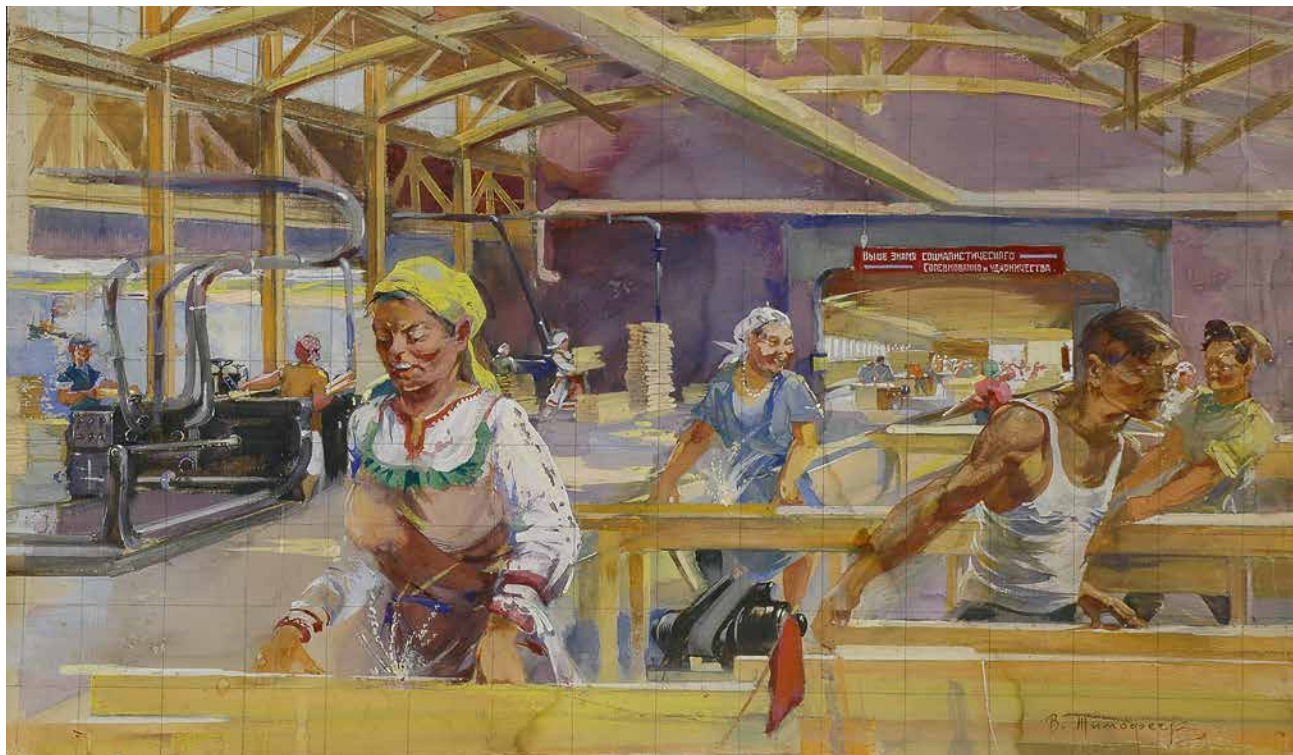
^{***} Именно за эту связь с финской научной экспедицией и поездками в Финляндию для организации этнографического музея, в 1937 году Т. Е. Евсеев был репрессирован и расстрелян

перемены, которые произошли за несколько лет. Марийскую серию и чувашскую тему дорожного строительства 1930-х годов можно объединить большой темой «Новая жизнь». Поступь времени запечатлена в небольших работах Тимофеева, таких как «Проводка радио в деревне Кокшамары», «Водная станция на берегу Кокшаги», «Лопатинский деревообделочный комбинат», «Лесосплав на реке Кокшаге», «На строительстве моста», «Пионер за читкой газеты» — все они о быте и труде новой колхозной деревни. И вот уже тех же женщин-маришек по прошествии нескольких лет мы видим, уже переодетых в серые, неопределенного цвета, робы, с повязанными такого же цвета платками (где они, белые домотканые одежды, с красной пестрядью, с манистами из серебряных монет и кораллов?) — теперь они наравне с мужчинами трудятся на производстве, в цехах. Дерево теперь для них — не сакральная обитель поклонения, а производственный материал, сырье, из которого они гонят доску, стружку, производят бумагу. Новая советская жизнь во всей полноте вступила в свои права. Это отражается в картинах художника, запечатлевшего в живописи ритм строек, времени, неутомимого прогресса и глобализации, которая началась почти столетие назад.

После 1930-годов Василию Кирилловичу Тимофееву было отпущено судьбой еще три десятилетия творчества. Оно лежало, в основном, в области портрета. Тогда он создает замечательные образы казанских искусствоведов П. М. Дульского и П. Е. Корнилова, татарского композитора



Тимофеев В.К. Деревообделочный комбинат. 1934. Картон, м.
Собственность ГМИИ РТ.



Тимофеев В.К. На Лопатинском деревообделочном комбинате. 1934. Х., темпера. Собственность ГМИИ РТ.

Н. Г. Жиганова, многочисленные портреты своей супруги, художницы Марии Васильевой, портрет брата Н. И. Фешина Петра, ученых, рабочих, капитанов, пожарных. Многие из них прекрасны в своей импровизационной незаконченности, виртуозности исполнения, легкости и прозрачности письма, психологической достоверности.

Но «марийские краски» 20-х уже не повторяются в его палитре, они остались в тех картинах, образы которых безвозвратно ушли в небытие времени. И только тимофеевские полотна воскрешают красоту народной жизни народа мари как документ эпохи, как неповторимый и достоверный «визуальный источник».

Список источников и литературы:

1. Ассоциация художников революционной России и ее задачи в Татарской Республике // Еженедельник литературы и искусства. 1923. № 3.
2. Тимофеев В.К. Выставка произведений заслуженного деятеля искусств ТАССР: каталог / авт.-сост. В.А. Ястребова. Казань, 1970.
3. Ключевская Е.П. Казанская художественная школа. 1895–1917. СПб: Славия, 2009.
4. Могильникова Г.А. Татарское отделение Ассоциации художников революционной России. Организация и деятельность // Советское искусство 20–30-х годов: [Докл. науч.-практ. конф., 18–20 сент. 1990 г.]. Казань: Изд-во Казанского университета, 1992. С. 134–157.
5. Научный архив ГМИИ РТ. Архив В.К. Тимофеева. Ф. 4. Оп. 2. Д. 50.
6. Червоная С.М. Художники Советской Татарии. Казань: Татарское книжное изд-во, 1984.

Список сокращений:

- АРХУМАС – Архитектурно-художественные мастерские, Казань
АХРР – Ассоциация художников революционной России
ГМИИ РТ – Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан
КХШ – Казанская художественная школа
ТАССР – Татарская Автономная Советская социалистическая республика
ТНKP – Татарской наркомат просвещения
ТССР – Татарская Советская социалистическая республика

Хозяинова Наталья Алексеевна

Национальный музей Республики Коми (Россия, Сыктывкар), заведующая отделом культурно-образовательных программ

tashahoz@mail.ru

МУЗЕЙНАЯ КОММУНИКАЦИЯ. ВЫСТАВОЧНЫЕ ПРОЕКТЫ «ПОЛОТНО МИРА» И «ВОЙДӢР. КОГДА-ТО» В НАЦИОНАЛЬНОМ МУЗЕЕ РЕСПУБЛИКИ КОМИ

Аннотация:

В статье рассказывается о коммуникации Национального музея Республики Коми с посетителями посредством музейных выставок «Полотно мира» и «ВойдӢр. Когда-то».

Ключевые слова: музейная коммуникация, текстильное полотно – культурный символ, актуализация коллекции народного искусства, осмысление народной памяти, фольклорные аудиоматериалы, музейное высказывание.

В данной статье материалы выставок «Полотно мира» и «ВойдӢр. Когда-то» будут рассматри-

ваться как некие музейные высказывания; музейные предметы – основой основ языка – материальные объекты, извлеченные из среды обитания, несущими в себе культурно-историческую ценность. Эти предметы – как алфавит, с помощью которого создавалось основное экспозиционное «высказывание». Все остальное – звук, свет, цвет, дизайн, интерьер – это лишь то, что придавало языку красноречие.

Любая музейная экспозиция является своеобразным видом текста, поэтому многое зависит от его понимания и интерпретации. Авторский коллектив выставок создавал лишь одну полови-



Выставка «ВойдӢр. Когда-то». Фото Поповой А.. Июль, 2021 г.

ну выставочного проекта, понимая, что вторую половину выставки будущий посетитель носит в голове. Отдельные знаки в мышлении участника выставок, принимающего это сообщение, должны были вызывать цепочки ассоциаций, которые по концепции обеих выставок не являлись линейными.

«Полотно мира» — выставка 2019 года, посвящённая многообразию видов и технологий ткачества на основе богатых коллекций Национального музея Коми, музеев Севера, уникальных вещей из личных коллекций жителей республики, изделий современных мастеров Коми, работающих с темой актуализации народного творчества в современном декоративно-прикладном искусстве и дизайне.

Концепция межрегиональной выставки сводилась к пониманию текстильного полотна как одной из важнейших мировоззренческих категорий традиционной культуры и культурным символом, несущим в себе «информацию о мировоззрении ее создателей».

Текстильные полотна мастеров Санкт-Петербурга, Петрозаводска, Сыктывкара и студентов Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина раскрывали творческое осмысление традиционной культуры Севера, актуальность полотна в пространстве современного искусства.

«Войдёр. Когда-то» — выставка-размышление 2021 года. Представленный на выставке материал — некая попытка осмысления исторического опыта коми этноса, осознания значимости народной памяти, событий, явлений. Обращаясь к легендам, преданиям коми через предметы традиционной культуры из собрания музея и фольклорного аудиоматериала из собрания Центра фольклорных исследований Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина и Фольклорного фонда Института языка, литературы и истории ФИЦ Коми НЦ УрО РАН, посетитель должен задаться вопросами сущности духовной культуры и смысла человеческого бытия.

Рассказы о чуди, освоении края, первожителях, Стефане Пермском, выдающихся представителей рода, знаменитых односельчанах являются разными пластами исторической памяти, отражённой в фольклорных аудиотекстах, в которых сохранились события общегосударственного уровня, история становления территории, отдельного рода, семьи, человека.

Сегодняшний посетитель приходит на музейную экспозицию не за новой информацией,

он не стремится уменьшить уровень своего незнания. Посетитель способен принимать и классифицировать уже известные ему факты, а не революционные сообщения. Понимая это, близкая и понятная тема традиционной культуры коми для нашей музейной аудитории, выбрана нами неслучайно.

Так, на «Полотне мира» мы не старались раскрывать технологию изготовления ткани, не стремились показать всю красоту изделий мастеров.

На выставке «Войдёр. Когда-то», не смотря на кажущуюся линейность концепции — «Пермь Вычегодская — христианизация коми — развитие территории» — не ставилась цель выстраивания хронологии событий из истории Коми.

Авторский коллектив обеих выставок ставил перед собой задачу основной повествования выставок выбрать нарратив — историю с погружением в действие, принятием самостоятельных решений, эмоциональным погружением посетителя в тему.

Вовлечение посетителя в пространство выставки «Полотно мира» происходило путём прохождения каждого через лабиринт рода тканых и вышитых **полотенец** из личных коллекций жителей Коми; путём вхождения в знаковость культуры через **авторские художественные инстал-**



Изки (жернова). Выставка «Войдёр. Когда-то». Фото Поповой А. Июль, 2021 г.



Посетители выставки «Войдёр. Когда-то». Фото Хозяиновой Н. Август, 2021 г.

ляции «Мужчина и Женщина» Анжелы Размановой (г. Сыктывкар) и «Ловья пу» В. Сундуковой-Решетниковой (г. Санкт-Петербург); «Дно лодки» В. Осташевой (г. Сыктывкар), где посетителю приходилось сталкиваться с символами в буквальном смысле слова.

Выставка «Войдёр. Когда-то», построена по принципу **круговорота времени**, который олицетворяют **жернова**. Жернова, установленные в центральной точке зала — символ нелинейности истории, символ движения, символ созидательной энергии. Как зёрна пшеницы, проходящие через них, превращаются в муку, так и наши мысли — в дела. Сценарий маршрута, заданный авторским коллективом выставки, выстраивается «по солнцу», по часовой стрелке, по спирали, как и сам ход истории, где в **дне сегодняшнем** встречается **день вчерашний** и **день завтрашний**. Здесь музейные предметы, аудиоматериалы, студенческие дипломные работы были выстроены в цепочки: «Колоски хлеба — жернова — квашня — хлебная лопата — стол»; «Колоски хлеба — горшок для сула — яндова для пива»; «лён — серп — прялка — веретено — рубаха»; «коса — вилы — колесо телеги — сено», «острога — лодка — рыболовушка «паук»; «аудио инсталляция «Шепчущие ссны» — икона Стефана Пермского — триптих «Чудское» Павла Микушева и др. Однако, эти



Иван Нестерец во время создания аудио инсталляции «Отражение». Выставка «Войдёр. Когда-то». Фото Хозяиновой Н. Июль, 2021 г.



Инсталляция «Мужчина и Женщина» Анжелы Размановой (г. Сыктывкар). Выставка «Полотно мира». Фото Хозяиновой Н. Июль, 2019 г.

цепочки неявные, каждый участник выставки, исходя из своего жизненного опыта, выявлял свою...

В основе концепции обеих выставок — особые невербальные пространственные «высказывания» с помощью экспонатов, вера в способность и желание посетителя понимать «язык вещей». Понимая, что у каждого экспоната есть своя коммуникативная способность, в сценариях выставок предмет учитывался как слово, как часть какого-то сообщения:

«Полотно мира»: «нить или полотно ткани» — жизнь, судьба, «ткацкий стан» — космический паук, сама природа во времени и в пространстве, «орнаменты-знаки» — тексты жизни и др.

«Войдёр. Когда-то»: «жернова» — жизнь, движение, «топор» — освоение территории, «сани, нарты» — продвижение в глубь территории, «колыбель-зыбка» — дом...

Выставки создавались с особой атмосферой для вовлечения посетителя в инсценировку переживаний. Использовались звуки (аудиозаписи экспедиций, срабатываемые от датчика движения), язык коренного населения территории — коми; видеоинсталляции на потолке, стене, внутри предмета (в сундуке); введение в выставочное пространство сучьев, камней, трав и цветов с их ароматами и фактурой.

Мы старались уйти из наиболее распространённых моделей, когда посетитель общается с сотрудником музея с целью получения знаний, а экспонаты служат предметом или средством этого общения. Ставилась задача, чтобы посетитель общался непосредственно с экспонатом. Провоцируя особого рода переживание — трансформацию, маршруты выставок заставляли призадуматься и лучше понять самих себя.

Для рефлексии и самоанализа были выбраны следующие способы:

«Полотно мира»: участие в перформансе «Гобелен идентичности». Подобный перформанс был проведён в Музее Марджори Баррик (2018, США). Его суть — распутывание клубка пряжи понравившегося цвета и обматывание утверждений, с которыми себя идентифицируешь: «Я люблю свою семью», «Сохраняю природу», «Я сильный», «Я не забыл свои мечты».

«Войдёр. Когда-то»: маршрут размышлений с аудио ловушками, наталкивающие на мысли о том, что нам, родившимся в момент, когда на протяжении тысяч лет уже произошло множество событий, важно знать, что же случилось до нашего рождения. Это необходимо для того, чтобы понять ход новых событий и самих себя. Визуально маршрут по выставке завершался бочкой



Выставка «Полотно мира». Фото Хозяиновой Н. Июль, 2019 г.

с зеркалом на дне, в которой посетитель «случайно» находит своё отражение.

Работа в выставочных проектах «Полотно мира» и «Войдёр. Когда-то» — это попытка формирования нового коммуникативного подхода, при котором посетитель рассматривался в качестве полноправного участника процесса коммуникации, собеседника и партнёра музея, а не пассивного получателя знаний. Именно поэтому эти выставки неудобны для групповых экскурсий с экскурсоводом. Обе выставки актуализируют коллекцию народного искусства музея и отвечают на вопрос, почему этот вид народного искусства сегодня так востребован — гармония, чувство красоты, стремление создать вокруг себя пространство радости.

В завершении своих высказываний хочется привести последний пример музейной коммуникации на выставке «Войдёр. Когда-то». Сыктывкарским музыкантом, композитором, саунд-дизайнером Иваном Нестерцом была создана эксклюзивная аудиоинсталляция специально к этой выставке. В основе замысла лежит идея восприятия прошлого через чувства современного человека. Мы не можем взаимодействовать с предметами культуры и фольклором в их изначальном виде, поэтому все наши попытки

соприкоснуться с историей — это всего лишь отзвуки или эхо, отражение звуковых волн. Как свет звёзд, который мы наблюдаем с большой задержкой. В аудиоинсталляции используются звуки, издаваемые предметами, представленными на выставке «Войдёр», а также записи песен, собранные в Усть-Куломском, Усть-Вымском, Ижемском районах во время экспедиций в 1970–2000 гг. и хранящиеся в музейных фондах. Экспонаты музея «оживают», звуча в определенном ритме, аккомпанируя архивным песням, которые в свою очередь были обработаны от искажений плёнки и наполнены различными эффектами, одним из которых является реверберация — процесс постепенного уменьшения интенсивности звука при его многократных отражениях, что в свою очередь подчёркивает идею отражения истории и её восприятия.

«Полотно мира» и «Войдёр» — медиация в пространстве музея с посетителем через архитипичные символы традиционной культуры, направленная на развитие его самопознания.

Над выставкой «Полотно мира» (2019) работали: идея — Котылева Ирина; концепция, экспозиционное решение, тексты — Хозяинова Наталья; художник — Шаня Надежда; экспеди-



Сквозь лабиринт рода. Выставка «Полотно мира». Фото Федорковой Д. Июль, 2019 г.

ционный сбор предметов — Мельникова Анна, Хозяинова Наталья, Земцова Татьяна; проверка текстов — Пасынкова Ирина; подготовка фондовых предметов: дерево — Фефилова Надежда, текстиль — Юркина Галина, фото — Малиновская Мария; реставрация — Земцова Татьяна, Коваленко Эмма; межрегиональное сотрудничество — Кириченко Марина; звуковое и информационно-техническое сопровождение — Штримова Оксана; монтажное обеспечение — Прокушева Злата; монтаж выставки — Попов Станислав, Залужский Андрей; заправка ткацких станков — Сурнина Евгения.

Партнёры выставки: Яренский краеведческий музей, Сольвычегодский историко-художественный музей, Детская школа народных ремёсел г. Архангельск.

Авторы работ: Сурнины Анна и Евгения (Сыктывкар. Лён, хлопок, ткачество); Толошинова Надежда (Петрозаводск. Лён, хлопок, ткачество); Осташева Валерия (Сыктывкар. Ткачество, шерсть, дерево); Тчанникова Юлия (Сыктывкар. Ткачество, хлопок, лён, бисер); Костарева Лидия (Сыктывкар. Шёлк, шерсть, природные красители); Сундукова-Решетникова Валентина (СПб. Лён, шитьё, набойка); Разманова Анжела (Сыктывкар. Холст, масло, лён, хлопок, шёлк).

Над выставкой «Войдёр. Когда-то» (2021) работали: идея, концепция, экспозиционное решение, тексты — Хозяинова Наталья; художник — Шаня Надежда; подготовка фондовых предметов: дерево — Фефилова Надежда, живопись — Кириченко Марина, текстиль — Коровина Елена, глина — Рафикова Жанна, фото — Родов Семён; оцифровка аудио записей с плёнки — Ильина Ирина; звуковое и информационно-техническое сопровождение — Оверин Никита, Штримова Оксана; проверка текстов — Пасынкова Ирина; аудиоинсталляция — Нестерец Иван; видеоинсталляция — Шарапов Валерий; анимация — Удачина Марина; монтаж выставки — Родов Семён, Оверин Никита, Решетов Вадим, Попов Станислав; монтаж входной зоны — Адамко Андрей, Попов Антон, Коюшев Николай.

Партнёры выставки: Сыктывкарский государственный университет имени Питирима Сорокина; Коми научный центр УрО РАН.

Авторы студенческих работ: Коширин Денис, Кротова Алёна, Еремеева Виктория, Тихонова Александра, Мишарин Алексансий, Нагаева Вероника.

Руководители студенческих работ: Земцова Ирина, Денисова Анастасия, Лянцевич Анелия.

Эйхельберг Евгений Альбертович

Землячество российских немцев в Германии (Германия, Штутгарт)

Руководитель федерального проекта передвижной выставки землячества российских немцев в Германии

Кандидат философских наук

eiche@mail.ru

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ИСТОРИИ РОССИЙСКИХ НЕМЦЕВ РЕСПУБЛИКИ КОМИ (на примере публикаций землячества российских немцев в Германии)

Аннотация:

В статье рассматривается роль депортированных российских немцев в победе в Великой Отечественной войне над фашистской Германией. Тема российских немцев, которые были высланы и в Коми АССР, отражены в публикациях землячества. В них также можно найти исторические фотографии. Прямые двусторонние взаимоотношения особенно между общественными организациями обеих стран имеют большой потенциал.

Ключевые слова: землячество российских немцев, депортированные, репатриированные, двусторонние взаимоотношения, общественные организации.

История российских немцев занимает особое место в публикациях землячества российских немцев (Landsmannschaft der Deutschen aus Russland) – крупнейшей и старейшей общественной организации российских немцев в Германии. Землячество была образовано в пятидесятые годы XX века видными представителями российских немцев из различных регионов бывшей Российской империи, многие из которых смогли уклониться от т.н. репатриации в Советский Союз и укрыться после окончания войны в Германии. Одним из направлений работы Землячества немцев из России стала разработка истории российских немцев.

В этом году отмечается 80 лет со дня депортации и во многих городах Германии проходили мероприятия в память о жертвах депортации, которые часто сопровождает передвижная выставка по истории российских немцев и их интеграции в современное общество („Deutsche aus Russland. Geschichte und Gegenwart“). Депортированные играли большую роль в освоении Коми в ходе

второй мировой войны. Именно героический, но подневольный труд сосланных сыграл немаловажную роль в победе в Великой Отечественной войне над фашистской Германией. Темы депортации и принудительного, подневольного труда российских немцев в трудовой армии, их насильственного содержания в местах ссылки рассматриваются во многих публикациях землячества.

Многие свидетельства той эпохи сохранились в воспоминаниях российских немцев, которые были высланы в Коми АССР. Многие немцы были «репатриированы» в Коми из Вартегау по окончании войны в 1945-46 гг. В конце пятидесятых многие смогли уехать в более в регионы с более благоприятным климатом, что также отражено в опубликованных воспоминаниях.

Часть публикаций журнала „Volk auf dem Weg“ („Народ в пути“) землячества российских немцев Германии находится в открытом доступе. Подписчики журнала как Германии, так и за рубежом могут знакомиться с материалами воспоминаний трудармейцев. Много воспоминаний опубликовано в ранних публикациях в ежегодниках „Heimatbüchern“, которые еще не оцифрованы и не находятся в открытом интернетном доступе. Но многие документы уже опубликованы и оцифрованы, и их можно просто в режиме поиска найти на интернет-странице землячества российских немцев в Штутгарте (lmdr.de). В них также можно найти исторические фотографии – визуальные свидетельства недавних и новейших событий. Изучение этих материалов представляет большой интерес и вполне реализуемо при эффективном использовании существующих возможностей.

ZUSAMMENHALTEN – ZUKUNFT GESTALTEN
LANDSMANNSCHAFT
 DER DEUTSCHEN AUS RUSSLAND

Über Uns ▾ Wir vor Ort Nachrichten Beratung ▾ Projekte ▾ Shop 🔍

Online Archiv VadW

2020

01 VadW 2020 02 VadW 2020 03 VadW 2020 04 VadW 2020 05 VadW 2020 06 VadW 2020

01 VadW 2020 02 VadW 2020 03 VadW 2020 04 VadW 2020 05 VadW 2020 06 VadW 2020

07 VadW 2020 08 VadW 2020 09 VadW 2020 10 VadW 2020 11 VadW 2020 12 VadW 2020

Datenschutz

Интернет-страница землячества российских немцев в Германии lmdr.de.

Российские немцы, выходцы из Коми, играют активную роль в деятельности землячества. Так, например, Эдуард Блох, который приехал со своей семьей из Республики Коми, является руководителем землячества в городе Раштатт Баден-Баден. С 2007 года существует соглашение о сотрудничестве между НКА немцев Республики Коми и местной группой землячества в Оффенбургском районе (рук. Олег Штралер и Георг Штёссель). За последние годы было реализовано множество проектов и инициатив («Мост через границы» и другие). Так, например, регулярно проходят дни Республики Коми в городе Оф-

фенбург в Баден-Вюртемберге. В рамках этих праздничных дней проходят и фотовыставки. Важность этих партнерских отношений и роль российских немцев как посредников в экономических, культурных и партнерских отношениях между Федеративной Республикой Германия и Российской Федерацией показывает и то, что такие меры финансово поддерживаются Министерством внутренних дел Германии. Этот пример показывает, что прямые двусторонние взаимоотношения между общественными организациями обеих стран, школами и т.п. имеют большой потенциал.

Юркина Дарья Борисовна

Национальный музей Республики Коми (Россия, Сыктывкар), заведующая отделом по выставочной деятельности

darjabokova8@rambler.ru

ЭТНОФУТУРИЗМ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ

Аннотация:

В статье рассматривается понятие «этнофутуризм» через творчество основных представителей данного направления в Республике Коми, а также варианты сохранения национальной традиции в рамках реализуемых социокультурных проектов.

Ключевые слова: этнофутуризм, Юрий Лисовский, Павел Микушев, традиция, миф, современное искусство, культура коми.

Интерес к этническим традициям и этническим пластам народной культуры, дореволюционному художественному наследию и этнокультурным исследованиям ученых разных



В мастерской.

поколений стал характерен для ряда молодых художников уже в конце 80-х гг. XX столетия. Именно атмосфера перестройки, структурированная снятием идеологических запретов и осознанием социокультурного тупика, побудила молодых и активных искать собственный творческий путь [3].

И сегодня мы поговорим об одном из таких вариантов сохранения и развития национальной традиции — многоплановом и сложном явлении этнофутуризм, как феномена современного искусства.

Художественная стилистика этого направления соединяет заимствования из творчества старых мастеров, достижения русского авангарда, новые идеи и формы постмодернизма. Его последователи заявили о себе как об отдельной творческой силе.

Искусство этнофутуризма можно рассматривать как перспективное направление движения духовной и художественной мысли финно-угорских народов, которое в настоящее время активно восстанавливается в своем развитии, обращаясь к финно-угорской мифологии и архаическим пластам.

Такой путь по незримому следу предков в своем творческом пути продолжает ряд ведущих художников-этнофутуристов, имена которых известны не только в России, но и за ее пределами. Среди них в нашем регионе можно выделить Юрия Лисовского и Павла Микушева.

В своих работах художники не стремятся противопоставить прошлое и будущее, а, наоборот, соединяют традиции и новаторство, используя знаковую и символическую финно-угорскую культуру. Их творческий путь всецело отражает культурные традиции региона.

Юрий Николаевич Лисовский — один из самых ярких представителей этнофутуристического направления в финно-угорском современном искусстве. Художник работает в жанре графики, выстраивая долгие годы образно-символический



Юрий Николаевич Лисовский.

Жернова времени.

язык своих произведений. Направление этнофутуризм является для Юрия Лисовского не столько желанием осязать «забытые тени предков», сколько личностным самоутверждением, поле для которого было выбрано неслучайно. Загадочная и малоизвестная мифология северного края заворожила художника, стремившегося к поиску собственного стиля, и стала основой его работ. Постоянное движение смысла между разными системами визуальных стереотипов порождает внутренний динамизм произведений Юрия Лисовского [1].

Многочисленная графическая серия художника «Кад изки» («Жернова времени») представляет концентрические схемы мироздания. В древности круг воспринимался как динамичная форма, главная модель движения. Лисовский создал ряд очень энергичных концепторов, представляющих развитие мира то центростремительно, то центробежно, то как результат столкновения разных частей. Конкретным артефактом, повлиявшим на этот цикл работ Лисовского, является древний коми промысловый календарь в виде круга с изображением различных животных, символизирующих времена года и периоды охоты. В «Жерновах» образы животных и людей

выстраиваются в некие символические хороводы, демонстрируя дискретность целого и многообразие его феноменов [1].

Художник использует свои работы во многих социокультурных проектах:

В 2018 году в рамках Международного этнофутуристического фестиваля КАМWA (г. Пермь) Юрий Лисовский создает принт для футболок, которые впоследствии выпустили организаторы фестиваля. Также произведения художника используются для печати северного бренда одежды и аксессуаров «Город на Сыsole».

Важным направлением деятельности Юрия Лисовского стала работа главным художником журнала «Арт», который выходит в Республике Коми с 1997 года и выгодно выделяется среди подобных изданий России оригинальным оформлением. В зависимости от содержания номера Лисовский каждый раз создает новую композицию журнала, оформляя его графическими заставками.

Кроме того, художник оформил немало книг: «Энциклопедия уральской мифологии. Мифология коми», «Пословицы и поговорки Коми народа», «Сказки народа коми», «Зыряне и зырянский край», что также говорит о глубоком погружении в материал.

В январе 2020 года Национальный музей Республики Коми реализовал интерактивный выставочный проект «Мифы на кончиках пальцев», в основу которого легли работы Юрия Лисовского. Специально для выставки художником были изготовлены сенсорные объекты, рассчитанные на тактильное восприятие и выполненные в технике лазерной резки, изображающие рыбу, медведя, лося, птицу — образы, которые часто встречаются в коми мифологических сюжетах, легендах и преданиях.

Посетителям предлагался необычный способ взаимодействия с объектами выставки: резные доски можно исследовать руками, делать с них отпечатки и многое другое. Целью проекта явилось знакомство разновозрастной аудитории, в том числе посетителей с нарушениями зрения, с мифологическими сюжетами и культурой коми народа.

В 2020 году в г. Ухта прошел II-й скульптурный симпозиум «Север в трёх измерениях». Скульптурный проект предполагал создание парковых скульптур для городской среды. По его итогам на набережной Газовиков появились шесть новых арт-объектов. Среди них — «Три птицы» Юрия Лисовского. Работа выполнена художником методом плазменной резки по металлу, что придаёт ей кружевную легкость.

Юрий Лисовский уверенно перешагнул рубеж тысячелетий, обретя и свое художественное движение, и свой индивидуальный стиль. Этно-футуристическое видение современности позволило ему не только ощутить северную культуру, но и предложить ее носителям новый актуальный образ традиции, созвучный сегодняшним метаморфозам культур [4].

Павел Георгиевич Микушев — самобытный художник-этнофутурист, известный не только в нашей республике, но и за ее пределами. Образно-сюжетный строй произведений Павла Микушева сформировался на основе нескольких составляющих, важнейшими из которых является финно-угорский миф и фольклор, ритуальные изображения пермского стиля, декоративно-прикладное искусство коми [2]. В его работах всегда есть идея главного персонажа, образа в центре, вокруг которого всё происходит. А цветовая гамма, наполнение, фон, орнаментика — сочиняются на ходу и приходят в процессе работы. Если говорить в общем, то на этот главный образ наслаиваются традиции, культура, фольклор, этнос, который нарабатывал народ веками, т.е. всё взаимосвязано.

Еще одна особенность работ Микушева — симметричность образов. Эта симметричность удается ему очень искусно, он выстраивает всё



Павел Георгиевич
Микушев.
Интерпретация
древних образов.



Павел Георгиевич Микушев.

в некоем геометрическом ракурсе, его живопись напоминает чертежи, которые перенесены в художественный образ. В свою очередь, точечная графика характеризует его отношение к геометрии, т.е. это четко выверенная линия. Он, как ювелир, точками преобразует свои образы, и в контексте завершения всё это выглядит целостно и отработано художником от начала и до конца.

С недавнего времени Павел Микушев отражает в своих полотнах прямую связь с декоративно-прикладным искусством коми, которая раньше не была им так активно прорисована. Рассмотрим также некоторые творческие проекты и находки художника:

Так называемый «пермский стиль», представленный сегодня археологическими находками бронзовых изделий, очень привлекает художника. Существование этого стиля по времени совпало с расцветом цивилизации майя, и они на самом деле очень схожи по стилистике (на одной из выставок в Венгрии пермский звериный стиль на его работах приняли за индейские изображения майя). Микушев предлагает свою интерпретацию

древних образов. Причем важным аспектом необходимо назвать использование художником в своих работах петроглифов. Отсыл к древнему петроглифическому искусству показывает отношение художника ко всему — и к космосу, и к жизни, и к философским рассуждениям «кто мы в этом мире», «что происходит» и т.д. и чем важна эта малая культура как коми народ для всего мира — мы несем в своей культуре частичку чего-то первобытного, т.к. коми народ испокон веков были язычниками, которые верили во множество богов. Микушев это настолько перерабатывает, что все это смотрится очень презентабельно, красиво и эстетично.

Важной вехой творчества Павла Микушева является иллюстрирование поэмы Каллистрата Жакова «Биармия». Цикл «Моя Биармия» состоит из 14 работ, каждая из которых создана художником на основе определенных строк из «поэмы Севера». Легендарная Биармия, волновавшая всех исследователей культуры региона на протяжении столетий, предстает перед зрителями на полотнах художника в новом современном осмыслении и прочувствовании. В 2016 году в Российской



Национальной библиотеке в Санкт-Петербурге на выставке «Зырянский Фауст», посвященной 150-летию Каллистрата Жакова, работы Микушева стали ее безусловным украшением.

Павел Микушев выступил куратором международного симпозиума этнофутуристов «Архаика и современность», который прошел в августе 2018 года в Финно-угорском этнопарке в с.Бб. В поисках новых образов, техник и материалов художники из Башкирии, Марий-Эл, Удмуртии, Татарстана и Пензы знакомились с финно-угорской культурой, погружались в ее исторический и природный ландшафт [5]. По итогам работы симпозиума часть работ художников-участников пополнила коллекцию живописи Национального музея Республики Коми.

Летом этого года Павел Микушев принял участие в Первом международном фестивале мануфактур, который проходил в Финляндии (г. Хельсинки), в рамках которого были созданы масштабные настенные фрески внушительных размеров. Это не первый зарубежный опыт художника по созданию подобных арт-объектов.

Для людей, наблюдавших за творчеством Павла Микушева на протяжении ряда лет, несомненным фактом является органический рост

художника, его постоянное развитие как мастера визуальной формы. Это движение касается как чисто технического искусства, так и образного мышления в целом. Павел Микушев успешно продолжает традиции символизации природного мира в контексте сказочно-фольклорной и мифологической тематики народа коми [6].

Стоит заметить, что сегодня этнофутуризм, в жанре которого работают сыктывкарские мастера, во всем мире переживает подъем и расцвет.

В свою очередь, художественное собрание Национального музея Республики Коми продолжает линию формирования коллекции живописи, воплощающей осмысление мотивов древнего искусства и традиций народной культуры современными художниками — среди них и работы Юрия Лисовского, Павла Микушева и художников из Башкирии, Марий Эл, Удмуртии, Татарстана и Пензы. Их произведения во многом являются визуальным доказательством сохранения и развития национальной традиции, символом культуры регионов, важной частью современного взаимодействия финно-угорских и северных этносов и самобытным представлением целого ряда общечеловеческих смыслов.

Список источников и литературы:

1. Котылев А. Ю. Берег северных снов Юрия Лисовского // Котылев А. Ю., Котылева И. Н. Шаман и шут: сборник статей по истории этнофутуризма в Республике Коми. Сыктывкар: Кола, 2012. С. 57–63.
2. Котылев А. Ю. Мистическая свадьба Павла Микушева // Котылев А. Ю., Котылева И. Н. Шаман и шут. Сыктывкар: Кола, 2012. С. 50–55.
3. Котылев А. Ю. Этнофутуристическое движение в Республике Коми 1990–2010-е годы // Котылев А. Ю., Котылева И. Н. Шаман и шут. Сыктывкар: Кола, 2012. С. 3–6.
4. Крыцовкин В. И. Этнодизайн как средство сохранения национальной культуры // Культура и образование: история и современность, перспективы развития. Сыктывкар: ГПОУ РК Колледж культуры, 2019. С. 17–28.
5. Лимеров П. Архаика и современность: художники о своем творчестве // АРТ. Сыктывкар. 2018. № 4. С. 162–176.
6. КАМВА: этнофутуристический фестиваль // URL: <http://old.kamwa.ru:443/galleries/5/> (дата обращения: 17.09.2021).

РАЗДЕЛ II. ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСТОЧНИКИ В МУЗЕЕ. ВОПРОСЫ АТРИБУЦИИ И СОХРАНЕНИЯ КОЛЛЕКЦИЙ

Арсланова Елена Анатольевна

Национальный музей Республики Коми (Россия, Сыктывкар), хранитель музейных предметов

nmrk-fond@list.ru

ВЕСОМО, ГРУБО, ЗРИМО: ВИЗУАЛЬНЫЕ И ТЕКСТОВЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В КОНТЕКСТЕ АТРИБУЦИИ МУЗЕЙНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ (на примере продукции Усть-Усинского консервного завода из собрания НМРК)

Аннотация:

В рамках атрибуции коллекции предметов «Процесс производства консервных банок» из фондов НМРК, изучения документов завода, сохранившихся в Национальном архиве Республики Коми, рассмотрена история строительства Усть-Усинского консервного завода, уточнены дата ввода его в эксплуатацию и официальная дата его образования.

Ключевые слова: консервная промышленность СССР, Печорский рыбо-диче-консервный завод, Усть-Усинский консервный завод.

В фондах Национального музея Республики Коми более 90 лет хранится коллекция предметов, демонстрирующая процесс производства консервных банок. Коллекция была передана в музей в 1931 году с выставки, посвященной 10-летию Коми автономной области (рис. 1).

В книге поступлений музея информация об организации-изготовителе, месте создания и датчике коллекции отсутствует [4; 5]. Исследование привело к весьма неожиданным результатам: в учетной документации музея за 1931 г.



Коллекция предметов, демонстрирующая процесс производства консервных банок. 1931 г.



Стенд с выставки, посвященной 25-летию Коми АССР: С 1932 г. в республике вступил в строй консервный завод. Усть-Уса, 1946 г.

дается простая отсылка — «Нювчим» [3, с. 81]. Дополнительного подтверждения тому, что Нювчимский чугунолитейный завод мог изготавливать консервные банки, не было.

Из опубликованных источников и официальных сайтов известно, что с 1929 по 1951 гг. в Коми области функционировал Усть-Усинский консервный завод, именуемый также Печорским рыбо-диче-консервным заводом. [2; 17, с. 271; 18]. Он мог претендовать на организацию-изготовителя изучаемой нами коллекции. Вместе с тем, в фондах НМРК хранится негатив выставки, посвященной 25-летию Коми АССР, данные которого утверждают, что завод на Усть-Усе вступил в строй с 1932 г. [19, рис. 2].

В рамках атрибуции музейного предмета ставилась цель определить производителя и датчика коллекции «Процесс изготовления консервных банок». Она требовала ответов на следующие вопросы:

1. Было ли налажено производство консервных банок на Усть-Усе до 1931 г., если завод, судя по представленной информации на стенде выставки 1946 г., вступил в строй в 1932 г.

2. Могли ли в 1931 г. консервные банки изготавливаться Нювчимским чугунолитейным заводом для собственного потребления, или специально для консервного завода на Усть-Усе.

3. По каким причинам в самом раннем учетном документе [3] сделана отсылка на Нювчимский чугунолитейный завод.

4. Дополнительно вызвали интерес показатели производства за два представленных на стенде периода (вторую и третью пятилетки): 2208 и 3682 тыс. шт. консервных банок соответственно — много это или мало?

Изучение истории строительства Печорского рыбо-диче-консервного завода по подлинным документам, сохранившимся в Национальном архиве Республики Коми, снимает все видимые противоречия в датах пуска завода в строй и позволяет ответить на возникшие вопросы.

В 1925 г. XIV съезд ВКП(б) провозгласил курс на индустриализацию страны. Несмотря на то, что план первой пятилетки развития народного хозяйства СССР был принят V Всесоюзным съездом Советов в мае 1929 г., выполнение индустриальной программы началось еще в 1926/27 году [1; 8].

В 1926 г. Президиумом Обкома признана необходимость создания в Коми области консервного завода. В заседании от 12.01.1927 г. Президиумом Госплана РСФСР принято «Постановление экономического совещания РСФСР (ЭКОСО РСФСР) по промфинплану консервной промышленности на 1926/27 г.», в котором утверждено решение о строительстве нового консервного завода в Коми АО. На строительство выделено 100.000 рублей. Примечательно, что во второй половине 20-х годов XX в. страна испытывала недостаток жести для консервной промышленности. В совещании Президиум Госплана, отмечая для СССР «препятствия, стоящие на пути развития консервной промышленности со стороны недостаточного по размеру, низкому качеству и высокого по цене производства жести», признает необходимыми беспошлинный импорт жести для 1926/27 г., первоочередное снабжение жестью консервной промышленности перед другими нуждающимися в таком сырье организациями. Высшему совету народного хозяйства поручено принять необходимые мероприятия по улучшению качества вырабатываемой жести отечественного производства. Госпланом отмечены большие возможности РСФСР в области экспорта продукции консервной промышленности. Предпосылкой для создания завода на Усть-Усе считали обилие местного природного сырья: в первую очередь — рыбы, затем — оленины; дичь признавалась подсобным сырьем для производства [11, л. 226, 310, 337, 343, 346 об., 366, 367 об.].

К февралю 1927 г. «для проработки вопроса о месте строительства завода в Устьсысольск был вызван принятый в качестве руководителя постройкой завода и вообще для организации консервного производства на Печоре», специалист по консервному делу Х. И. Кабасов, который по плану, построив завод и наладив производство, осенью 1928 г. должен был выехать на родину. Проект завода прорабатывался Консервсиндикатом в лице главного специалиста профессора Розенберга Л. С. Начало строительства завода запланировано на июнь 1927 года. 01.01.1928 г. (т.е. в год начала новой пятилетки) он должен был быть запущен. Предполагаемая производительность — 10.000 банок за день в одну смену; в целом предполагалось производить 70 % рыбных консервов, 30 % мясных. [11, л. 293, 322 об., 339, 340].

На практике строительство завода и ввод его в эксплуатацию сопровождались немалыми трудностями. Плановое финансирование отсутствовало, шло частично и с задержками.

Ни к моменту закладки котлованов в июле 1927 года, ни к сентябрю того же года проект утверждения не получил. Значительная удаленность места постройки завода, отсутствие хорошо налаженной связи с руководством (Москвой, Отделом местного хозяйства и Обторготделом в Усть-Сысольске), возможность доставки грузов лишь в короткий весенне-летний период речной навигации также негативно сказались на сроках постройки. Непосредственное место под строительство завода выбрано крайне неудачно: высокий глинистый берег, близость болота, отсутствие источника чистой воды, дороги до пристани, а также свободного и удобного места для постройки жилых домов, складов и иных зданий. Прораб Губаци спустя месяц от начала закладки котлованов признан не соответствующим занимаемой должности и виновным в растрате 4000 руб. сверхсметно. Рабочая сила завозилась из Усть-Сысольска. Так, на 07.07.1928 г. из 71 работника 42 — завезенных. На 1928 г. рабочих достаточно, но они низкой квалификации, как следствие — качество работ невысокое, производительность — низкая. К примеру, в июле 1928 г. в котельном помещении в незавершенной постройке коллегией выявлены 9 трещин; в одном месте фундамент уже стены на 25 см. Отсутствие столовой, общежития, плохое снабжение рабочих товаропродуктами, были причинами, по которым люди, не проработав строительного сезона, уезжали. [11, л. 58, 226, 328, 319, 322].

В Постановлении коллегии о результатах обследования строительства консервного завода

в Усть-Усе в июле 1928 года отмечено следующее: «К строительству Отдел местного хозяйства приступил без достаточного предварительного технико-экономического обоснования, без изучения вопросов сырья, организации транспорта, места постройки, до окончательного утверждения проекта и сметы. Проектирование, выполнявшееся по поручению ОМХ Консервсиндикатом проводилось наспех, без предварительных изыскательных и исследовательских работ, что вызвало ряд новых работ не предусмотренных проектом. Проект имел ряд существенных дефектов: не заложены канализация, водоснабжение, утилизация отходов. Строительство завода проводилось без календарного плана работ, технической предварительной сметы с расчетом потребной рабочей силы; имелись перебои в снабжении строительными материалами и рабочей силой» [11, л. 224].

Назначенный директором строящегося завода Х. И. Кабасов, слесарь по профессии, при этом хорошо знавший консервное дело, «не мог точно уяснить себе условия, в которых будет протекать работа». Он рассчитывал на завершение строительства завода за 9 месяцев. Поэтому, следуя требованиям Сельпром директората с весны 1928 г. приступить к изготовлению пробной партии консервов, еще летом 1927 года закупил томат-пюре (на сумму 2.060 руб.), жель белую для выделки банок под консервы (8.863 руб.), уксусную эссенцию, свинцовые пломбы, дрова. К моменту запуска завода все перечисленное пришло в негодность. Дополнительными затратами стали уплата непредвиденных процентов по кредитам, а также перерасход на покупку шести (вместо предусмотренных проектом четырех) закаточных станков жестяных банок. Окончательно стоимость завода была запроектирована в сумме 152.493 руб., однако в первый год строительства было израсходовано 158.848,29 руб., на 01.07.1928 г. — 195.868 руб. [11, л. 227, 245, 321 об., 323, 328 об.].

Так или иначе, неоднократно переносился срок запуска завода (01.01.28 / 06.28 / 01.08.28 / 15.02.29) он был пущен 11 марта 1929 г. Однако, уже 28 мая приостановил свою работу по причине недостатка сырья. Для бесперебойной работы завода при запланированной производительности необходимо было наладить доставку свежей рыбы с промыслов в количестве 200 пудов (3.270 кг) в сутки. При этом уже на этапе строительства стало очевидным, что заготавливать тушенку в процентном соотношении 70 % рыбы и 30 % дичи, как планировалось, не получится — ровно наоборот. В объяснительной записке к Промфинплану 1928/29 г. отмечена организационная слабость и неподготовленность

рыбных артелей, нехватка рыбы. Жаркое засушливое лето, поздняя осень, дурное питание оленьего стада стали причиной низкого качества оленьего мяса. На практике за два отработанных месяца было произведено 124,3 тыс. банок консервов из оленины и дичи (куропатов). В целом за 1928/29 г. было использовано лишь 5,9 % производственной мощности завода; констатируется невыполнение плана в заготовках на 65,1 % [11, л.141, 191, 212, 213, 314, 315, 317, 319 об., 322, 323, 337, 339].

Не улучшилось положение с сырьем и в 1929/30 г. Завод, фактически оставленный без директора (с сентября 1929 по, как минимум, июль 1930 г.), проработал с февраля по май 1930 г., используя «скотское мясо» (говяжье, баранье) «заготовке которого препятствовал Ижемский РИК». Завод не имел ледников, способных длительное время сохранять сырье. Поэтому, в условиях достаточного количества дичи, заводуправление проявляло сдержанность в её закупках, опасаясь порчи сырья в результате неоднократных оттепелей (в отчете упоминаются 50.000 пар загубленных и не вывезенных с тундры куропадок). В резолюции в июне 1930 г. рабочие и служащие просят Ижемский РИК передать в совхозы оленины от кулаков; с целью предупреждения порчи мяса организовать забой ближе к заводу, поднять зарплату. Как вынужденная мера предлагается заготовка заводом грибов, сгущенного молока, черной смородины, морошки, черники и др. Полностью провален поставленный в январе 1930 г. план заготовить экспортную оленину, куропадок и рябчиков. [11, л. 125, 126, 134, 135, 137, 191, 163].

В особом квартале 1930 года [16] план выполнен на 2,9 %. В I квартале 1931 года план выполнен только на 59,3 %, несмотря на все производственные возможности завода «в результате отсутствия руководства со стороны областного отдела снабжения, смотревшего на консервный завод как на „обузу“» [12, л. 84].

Проанализировать состояние завода в последующие годы позволяют данные стенда, запечатленного на негативе 1946 г. [19]. Завод был рассчитан на производство 1.920.000 банок в год, однако во вторую пятилетку (1933–1937 гг.) производилось за год в среднем 441,6 тыс. шт.; в третью (1938–1941 гг.) — 736,4 тыс. шт.

Совершенно точно описывает состояние первого промышленного предприятия в Печорском крае Г. А. Чернов: «Однако организация всего хозяйства в то время велась на низком уровне. Завод большую часть времени простаивал из-за неравномерной доставки сырья. Зимой консервировали оленину, куропаточье мясо, летом — рыбу,

в том числе семгу и другие ценные породы. Рыба доставлялась из рыбацких поселков, где её вылавливали местные рыбаки дедовскими методами. Живорыбниц завод не имел, и рыба часто портилась, прежде чем попасть в обработку» [20, с. 66].

Неслучайно в 1932 г. торговец Василий Прокопьевич Кунгин, хорошо знавший Печорский край и бывавший в Усть-Усе, назидательно указал на постройку консервного завода в устье р. Усы «нынешним революционным поколением» как пример «затраты капитала без учета его жизнеспособности», «куда затрачены попусту миллионы рублей» [7, с. 90].

Сохранившиеся в Национальном архиве Республики Коми документы позволяют сделать однозначный вывод о том, что к моменту запуска завода в марте 1929 года консервные банки производились на заводе в Усть-Усе из завезенного сырья. При этом изначально, с большей вероятностью, жель для производства доставлялась не с Лысьвенского металлического завода, а через Москву и Ленинград. Производственный материал был закуплен и завезен в навигационный период 1927–1928 гг. Примечательно, что при строительстве завода в смету изначально было вложено оборудование жестяночного отделения на сумму 10.321,22 руб. Штат упомянутого отделения предполагал 10 человек рабочих со следующими функциями (наименованиями): резка жестянок и вальцовка, пайка, прокопика, шталиновка, резиноприжиматель, закатка, накрывальщик, рабочий. Косвенным доказательством того, что изучаемая нами коллекция предметов была произведена на Печорском рыбо-диче-консервном заводе, служит переписка Кабасова с руководством, в которой первый отождествляет понятия «банки» и «коробки». Такое же отождествление понятий наблюдается в самой ранней учетной записи изучаемой коллекции. Окончательным неопровержимым доказательством наших умозаключений стала информация, выявленная в газете «За новый Север» от 8 сентября 1931 г.: среди награжденных почетной грамотой в «ознаменование десятилетия области в борьбе за социалистическое строительство» числится «мастер жестяного цеха Усть-Усинского консервного завода Коняев Василий Осипович» [11, л. 198–351; 3; 15].

Таким образом, Усть-Усинский завод был первым промышленным предприятием в Печорском крае, первым консервным заводом в северной тайге, который уже в 1929 г. производил консервы. Несомненно, на выставке в юбилейный для области 1931 г. важно было представить общественности его уникальную продукцию.

Вместе с тем, трудно себе представить каким образом можно было презентовать советскому обществу убыточное, не выполняющее из года в год государственный план предприятие. В статье, посвященной достижениям Коми автономной области, заводу уделено только четыре слова: «Построена Усинская консервная фабрика» [6]. Возможно, именно поэтому, продукция Усть-Усы могла экспонироваться на выставке совместно с продукцией Нювчимского чугунолитейного завода, который к тому времени был широко известен в области. Можно предположить, что происхождение коллекции консервных банок из Нювчима в учетной документации 1931 г. было указано работником Коми Республиканского краеведческого музея по ошибке.

В июле 1931 г. Политбюро утвердило Постановление ЦК ВКП(б) «О консервной про-

мышленности» [14], в котором указывалось на окончание строительства всех начатых в 1931 г. консервных заводов. Следует учесть, что в марте 1932 г. на заводе в Усть-Усе случился пожар; в апреле в срочном порядке прорабатывался вопрос места постройки завода взамен сгоревшего [10, с. 75]. Все приведенные обстоятельства, по нашему мнению, и явились причиной его безотлагательного документального утверждения в мае 1932 г. Завод был образован согласно протоколу заседания Президиума от 04.05.1932 г. и на это время находился в подчинении Управления местной промышленности Коми АССР [9].

В фондах Национального архива РК не выявлено документов, подтверждающих изготовление консервных банок Нювчимским чугунолитейным заводом [13].

Список источников и литературы:

1. До января 1931 г. операционный отчетный хозяйственный год начинался с 1 октября. С января 1931 года хозяйственный год совпал с календарным.
2. Кирилл И. К. Село Усть-Уса. Его прошлое и настоящее: рукопись // Печорский историко-краеведческий музей. КП 2131/2.
3. Книга поступлений №3. 1929–1939 гг. КП 5969, КП 5970.
4. Книга поступлений Коми Республиканского краеведческого музея. №3. 1940–1943 гг. КП 2164.
5. Книга поступлений Коми Республиканского краеведческого музея. №4. 1955 г. КП 3233.
6. Ко всем рабочим, красноармейцам, красным партизанам, колхозникам, лесорубам, трудящемуся крестьянству и инженерно-техническим кадрам Коми области // За новый Север. 1931. №49. С. 3.
7. Кунгин В. П. Наивные повести из жизни Севера. Сыктывкар, 2012.
8. Куратов А. А. Индустриализация социалистическая // Поморская энциклопедия: в 5 т. Т. 1. История Архангельского севера. Архангельск, 2001. С. 172.
9. Национальный архив Республики Коми. Историческая справка к фонду Р41 Усть-Усинского консервного завода // Печорский Госархив. Ф. 14. Оп. 1. Д. 1. Л. 1.
10. Национальный архив Республики Коми. Ф. Р139. Оп. 1. Д. 287А.
11. Национальный архив Республики Коми. Ф. Р139. Оп. 1. Д. 358.
12. Национальный архив Республики Коми. Ф. Р139. Оп. 1. Д. 361.
13. Национальный архив Республики Коми. Ф. 141. Оп. 1. ДД. 75, 76, 93, 101, 345, 353.
14. О консервной промышленности: постановление ЦК ВКП(б) от 10 июля 1931 г. // URL: <https://istmat.info/node/52355> (дата обращения: 11.10.2021).
15. О награждении и премировании в ознаменование десятилетия области в борьбе за социалистическое строительство: постановление Областного Исполнительного Комитета Коми Автономной Области от 24.08.1931 г. // За новый Север. 1931. № 49.
16. Особый квартал 1930 г. – последний квартал 1930 г., выделенный советским правительством в самостоятельный плановый и отчетный хозяйственный период в связи с переходом от хозяйственного года, начавшегося 1 октября, к хозяйственному году, совпадающему с календарным.
17. Рощевская Л. П., Рожкин Е. Н. Консервная промышленность полярной зоны Европейского Севера СССР в 1930–1950-е гг. // Полярные чтения – 2019: Арктика. Вопросы управления. // URL: <http://polarconf.ru/wp-content/uploads/2020/09/Полярные-чтения2019–2020–1.pdf> (дата обращения: 11.09.2021).
18. Хозяинов В. Деликатесы из Усть-Усы. В отдаленном северном селе более 20 лет работал консервный завод // URL: <http://gorodusinsk.ru/news/gorod/16775> (дата обращения 25.10.2021).
19. Цвирнке Е. А. Зал сельского хозяйства. Стенд «В республике вступил в строй консервный завод в Усть-Уса»: негатив черно-белый // РКМ. КП 6398/205.
20. Чернов Г. А. Полвека в Печорском крае. М., 1974.

Бызова Валентина Васильевна

Национальный музей Республики Коми (Россия, Сыктывкар), научный сотрудник

valbyzova@mail.ru

**ПОЛОЗОВА АЛЕКСАНДРА АЛЕКСАНДРОВНА:
ЖИЗНЬ И СУДЬБА ТЕАТРАЛЬНОГО ХУДОЖНИКА***Аннотация:*

В фондах Национального музея Республики Коми хранятся работы художника А. А. Полозовой, отбывавшей ссылку в г. Сыктывкаре. Более 20 лет она работала в Коми драматическом театре, оформляя спектакли. С помощью найденных материалов сделана попытка более подробно раскрыть этапы ее непростой жизни.

Ключевые слова: Полозова А. А., художник-декоратор, Коми драматический театр, 1930–1951 гг., графика, творческое наследие, спектакль, Национальный музей Республики Коми.

В фондах Национального музея Республики Коми хранится небольшое творческое наследие художницы А. А. Полозовой, не связанное с искусством сценографии. Это два графических портрета трактористки колхоза «За Сталинский урожай» А. С. Лютовой и комбайнерки колхоза «Коминтерн» П. И. Жилиной, которые датируются 1945 г. Они были переданы в краеведческий музей самим автором в том же году. Третья работа — живописный портрет Степана Ивановича Ермолина, заслуженного артиста РСФСР, в роли веселого Алексея в пьесе «В дни войны». В 1969 г. краеведческим музеем была произведена закупка этой картины у вдовы артиста, Анастасии Михайловны Ермолиной. Обратившись в Литературно-театральный музей им. Н. М. Дьяконова, удалось обнаружить несколько предметов: фотография А. А. Полозовой, список спектаклей, оформленных ею за период работы в Коми республиканском драматическом театре с 1933 по 1951 гг., портрет С. И. Ермолина и письмо дочери Александры Александровны — Варенцовой Натальи, которая в 1986 г. проживала в г. Владимир. На сайте Госкаталога РФ было выявлено еще 2 предмета: программа спектакля «Чужой ребенок», поставленного Государственным русским драматическим театром им. Н. К. Крупской в г. Бишкек. Режиссером спектакля значится Г. А. Рустамов, художником — А. А. Полозова.

Программа хранится в Театральном музее им. А. А. Бахрушина в Москве. Второй — эскиз декорации к спектаклю «Василиса Мелентьевна», поставленного Сарапульским драматическим театром в 1967 г. Эскиз хранится в Сарапульском историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике. Главный хранитель Сарапульского музея Н. В. Шамтиева, сообщила, что в их фондах также хранятся несколько эскизов костюмов к спектаклям, выполненные А. А. Полозовой. К сожалению, отдельных документов, содержащих биографические сведения о художнике и фотографий нет.

На сайте Научно-информационного и просветительского центра «Мемориал» Государственного архива РФ удалось найти информацию о художнике. Александра Александровна родилась в 1906 г. в Екатеринбурге в дворянской семье. В 1918 году, во время пребывания в Перми, состояла в скаутской организации. В середине 1920-х годов проживала в Москве, работала художником в изобразительной мастерской завода «Динамо». 29 декабря 1932 г. арестована по обвинению «в антисоветской агитации и участии в контрреволюционной деятельности». 10 мая 1933 г. Александра Полозова была приговорена к 3 годам ссылки в Северный край и отправлена в Сыктывкар. Также на сайте представлено письмо матери Надежды Михайловны от 6 марта 1933 г. в Комитет помощи политическим ссыльным и заключенным (Помполит): «Уважаемая товарищ. К Вам обращается мать девушки, гражданки Полозовой Александры Александровны, арестованной 29 декабря 1932 года. Не имея с декабря месяца от дочери писем, я начала наводить справки, — результатом которых было сообщение об ее аресте агентом ОГПУ. <...> По какому делу арестована (в чем заключается обвинение)? Не выслана ли (куда?) Возможно ли добиться свидания, передач, каких? <...> Я абсолютно ничего не понимаю и теряю голову в догадках и предположениях, — по какому поводу могла быть

арестована моя дочь. Еще раз — умоляю, — дать мне поскорее ответ» [5].

Деятельность Комитета заключалась в своевременном получении сведений о приговорах, поисках заключенных и их близких, присылке юридических советов. Это был единственный адрес, по которому можно было обратиться и получить ответ. И помощь, которую мог делать этот Комитет для политзаключенных, трудно переоценить. Председателем Комитета была Екатерина Павловна Пешкова, жена Максима Горького [9].

В конце июня 1934 г. Надежда Михайловна обращается за помощью к Е. П. Пешковой: «Уважаемая Екатерина Павловна. 29-ХІІ-1932 г в Москве была арестована моя дочь Полозова Александра Александровна и после 5 месяцев изоляции в Бутырском дз выслана на Север. Теперь она находится в городе Сыктывкаре (бывший Усть-Сысольск) Коми Зырянской области и работает там в качестве художника-декоратора в театре. Я не буду Вас уверять, что она не виновна. Но я буду Вас просить ходатайствовать о пересмотре дела. Отказательном пересмотре — не вкралась ли тут ужасная ошибка? Не стала ли она жертвой какого-либо необдуманного, неосторожного знакомства или чего-либо в этом роде? Она мне писала, что ею подано Вам заявление. Может быть, я могу просить — ответить мне — можно ли рассчитывать на пересмотр дела <...>. Дочь моя работала, будучи в Москве, на заводе «Динамо» в изоцехе в качестве художницы. Только начала самостоятельно вступать в жизнь, и я надеялась, что она явится опорой. Мне 54 года, надвигается старость, здоровье уходит и работать продуктивно, как раньше, я не могу. Убедительно прошу Вас, уважаемая Екатерина Павловна, сделать, что можно, и ответить мне на мою просьбу. Будучи сама матерью, вы поймете мое горе, беду от случившегося. С уважением к Вам Надежда Полозова. 29/VI — 34. г. Свердловск» [5].

О жизни и деятельности Александры Полозовой в Сыктывкаре очень мало информации. Замалчивание отдельных сведений о деятельности профессиональных художников (и не только) — заключенных и репрессированных было целенаправленной частью культурной политики государства. Ученые, искусствоведы в республике никогда не использовали в своих исследованиях ни устных, ни документальных, ни творческих материалов о репрессированных художниках, работавших в Коми АССР.

Мы знаем только о том, что Александра Александровна работала в Коми драматическом театре художником-декоратором с 1933 по 1952 гг.

Свой первый спектакль Полозова оформляет в 1935 г. еще в КИППТе: «Свадьба» А. Симукова, в переводе на коми язык А. К. Югова, постановка Н. М. Дьяконова. Это была одна из последних премьер КИППТа: уже осенью того года был основан первый стационарный драматический театр республики, в котором с первых лет его работы и оформляла спектакли А. А. Полозова. В список спектаклей, оформленных за период работы в Коми республиканском драматическом театре с 1933 по 1951 гг. вошло 93 спектакля. Последний, оформленный художницей спектакль, датируется 1952 г. Это «Её друзья» В. Розова в постановке В. С. Григорьева. Из списка мы видим, что значительное место в репертуаре занимали не только произведения русской и зарубежной литературы, но и пьесы коми драматургов. В содружестве с режиссерами С. Бутиковым, Н. Дьяконовым, С. Ермолиным, П. Мысовым, Г. Мирским и другими, Полозова оформляла разнообразные спектакли репертуара национальной труппы: «Глубокая запань» (1939), «Вороны» (1940), «Домна Каликова» (1942), «Молодые патриоты» (1946) и т.д. В 1949 году на Всесоюзном смотре спектаклей на современную тему, были отмечены, как особенно удачные, 19 национальных спектаклей. Среди них были пьесы «В предгорьях Тимана» и «Свадьба с приданным» в постановке коми национального театра. Несмотря на такой успех, в 1949 г. вышла критическая статья артиста Е. Михеева [8] о неудачном художественном оформлении спектакля «В предгорьях Тимана» декоратором А. А. Полозовой. Автор указывает на то, что сцены леса и берегов Седью не передают колорита и краски тайги, второе — деревянные опереточные арки уводят зрителей от глубокого реалистического спектакля в область фантастики, и третье — постоянное перемещение палатки из одного места в другое сильно загромождает сценическую площадку и этим мешает действиям артистов.

Дальнейшая судьба Александры Полозовой нам неизвестна. Только по некоторым документам, а это программа спектакля Государственного русского драматического театра им. Н. К. Крупской «Чужой ребенок» (г. Бишкек, 1959) мы можем утверждать, что Александра Полозова работала в этом театре в конце 1950 г. В 1960-е гг. жила в Удмуртии и работала в Сарапульском драматическом театре, о чем свидетельствует ее работа — эскиз декорации к спектаклю «Василиса Мелентьевна». И, наконец, из содержания письма Варенцовой Натальи, дочери художника, мы узнаем, что последние годы Александра Александровна провела в городе Владимире.

Среди многих людей, оказавшихся в Коми крае не по своей воле, но внесших огромный вклад в развитие культуры региона была и А. А. Полозова. Благодаря таким художникам, работающим в театре и делающим спектакль более зрелищным и запоминающимся, мы с первых мгновений погружаемся в этот прекрасный

мир театрального чуда. Мы мало знаем об этих людях. Мы видим игру актёров, которые играют на сцене. Мы знаем их по именам. Но не знаем, кто стоит за созданием неодоушевленной части спектакля, которая может порой оказаться и самой живой его частью, и самой красивой, и самой большой, и даже — самой яркой.

Список источников и литературы:

1. Козлова Д. Т. История театральной и музыкальной культуры Республики Коми. XX век. Сыктывкар: Эскём, 2007.
2. Люди театра Коми. Сыктывкар: Коми Государственное изд-во, 1951.
3. Материалы и исследования. Вып. 2 / Национальная галерея РК. Сыктывкар, 2008.
4. Материалы и исследования (1993–2003) / Национальная галерея РК. Сыктывкар, 2003.
5. Международное историко-просветительское, благотворительное и правозащитное общество // URL: https://www.memo.ru/ru-ru/memorial/departments/NIPC_Memorial (дата обращения: 31.08.2021).
6. Митюшёва Н. А. Коми театр. Свет минувшего: очерки, статьи и документы о любителях и мастерах коми сцены. Сыктывкар: Кола, 2013.
7. Митюшёва Н. А. Опера «Шыпича»: будет ли четвертая попытка?» // Арт. 2018. № 2. С. 64–71.
8. Михеев Е. Пьеса «В предгорьях Тимана» на сцене» // Войвыв кодзув. 1949. № 5. С. 58–63.
9. Московский Политический Красный Крест / Помполит // URL: https://www.memo.ru/ru-ru/memorial/departments/NIPC_Memorial (дата обращения: 31.08.2021).
10. Художественные коллекции и их роль в формировании культурной среды региона: материалы научно-практической конференции, посвященной 65-летию Национальной галереи Республики Коми. Сыктывкар, 2000.

Список сокращений:

КИППТ – Коми инструктивный передвижной показательный театр.

Дурнева Людмила Александровна

Национальный музей Республики Коми (Россия, Сыктывкар),
научный сотрудник отдела истории

dourneva522@yandex.ru

ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСТОЧНИКИ ПО ИСТОРИИ ХОККЕЯ С МЯЧОМ В РЕСПУБЛИКЕ КОМИ (на основе собрания Национального музея Республики Коми)

Аннотация:

В статье дана характеристика коллекции визуальных источников по истории хоккея с мячом в собрании Национального музея РК. Рассмотрены основные вехи развития хоккея с мячом в республике в 1920–1980 – е гг.

Ключевые слова: история, спорт, хоккей с мячом, 1920–1980-е гг., чемпионат, фотографии, негативы.

Интерес историков к визуальным объектам, как к самостоятельным источникам познания прошлого наметился еще в 1980-х гг. В настоящее время все больше исследователей: историков, этнографов, культурологов, антропологов, искусствоведов обращаются к изучению визуальных источников, т.к. они отражают трудноуловимые аспекты социальной действительности и содер-

жат информацию, закодированную в определенных визуальных образах, и представляют огромный интерес для широкого круга специалистов.

Коллекции фотографий и негативов составляют значительную часть собрания Национального музея, и именно этот вид визуальных источников позволяет проследить период развития хоккея с мячом от его зарождения до проведения крупных международных турниров и соревнований в 1920–1980-е гг.

В собрании Национального музея Республики Коми визуальные источники по истории хоккея с мячом насчитывают около 200 единиц хранения. Значительная часть фотодокументов поступила в собрание музея из семейных архивов.

Условно все фотографии и негативы можно разделить на четыре периода, отражающие ос-



Соревнования любительских команд на льду р. Сысола. Г. Усть-Сысольск, Коми АО. 1920-е гг.

новные вехи развития хоккея с мячом в республике.

1920 – нач. 1930-х гг. Зарождение хоккея с мячом. Любительский спорт.

1930 – 1950-е гг. Развитие хоккея с мячом, создание хоккейных секций, школьных команд.

1950 – 1970-е гг. Становление профессионального игрового вида спорта по хоккею с мячом.

1980-е гг. Проведение международных соревнований и турниров по хоккею с мячом.

История хоккея с мячом берет свое начало в 1927 г., когда Анатолий Ключков, приобщившийся во время службы в Красной Армии к этому виду спорта, вернулся в Усть-Сысольск и стал учить игре в хоккей городскую молодежь [2, с. 129].

На фотографиях и негативах этого периода запечатлены участники первых соревнований по хоккею с мячом (КП-10583/7). В это время, в Коми автономии не было профессиональных спортсменов, хоккеем с мячом занимались любители, которые сами изготавливали себе спортивный инвентарь. Ключек не было, их заказывали по привезенному образцу плотнику из Вильгорта, а мячи вязали девушки [2, с. 129]. Первыми хоккеистами стали футболисты, конькобежцы и лыжники — Анатолий, Владимир и Николай Ключковы, Сергей Гудков, Сергей, Филипп и Василий Париловы.

Василий Парилов вспоминал: «У меня была единственная в городе камышовая клюшка (ка-

мыш был от ручки до крюка), тонкая, легкая и прочная. Ее сделал кто-то из братьев. Она вызвала зависть у хоккеистов. От этой зависти и досады некоторые игроки противной команды били по ней, чтобы поломать, но она так и оставалась целой все время, пока я играл. Камыш давал клюшке определенную упругость. От этого удар по мячу получался жестким и сильным, мяч получал хорошую скорость, и, если удар был точным, то вратарю взять или отбить мяч было трудно, а поскольку я играл нападающим, катался хорошо, с приличной скоростью мог вести мяч, вовремя давал пас или бил по воротам, то все это, в конечном счете, давало неплохие результаты» [1, с. 116].

Интерес к хоккею с мячом постепенно рос как у взрослых, так и у детей. В 1936 г. в Сыктывкарской детской спортивной школе уже имелось отделение хоккея с мячом. В 1938 г. в столице республики появились первые женские команды. Инициатором создания женской команды по хоккею с мячом стала Л. И. Жилина, которая являлась играющим тренером и учила хоккею с мячом как девушек, так и юношей. В собрании музея сохранилось несколько снимков начала 1940-х гг. На фотографиях этого периода изображены девушки в спортивной форме во время тренировок, которые проходили на территории парка им. С. М. Кирова (КП-9865/3). Следует отметить, что никаких жестких требований к тренировочной форме девушек не предъявлялось.



Женская команда по хоккею с мячом ДСО «Учитель». Г. Сыктывкар, Коми АССР. 1940-1941 гг.



*Команда по хоккею с мячом «Труд».
Г. Сыктывкар, Коми АССР. 1959 г.*

Тренировались как в спортивных трико, так и в юбках.

Окончательно оформился хоккей с мячом уже после войны в 1947–1948 гг.: при Коми республиканском спорткомитете были созданы секция хоккея с мячом и коллегия судей по хоккею, стал разыгрываться Кубок Коми АССР [2, с. 131].

Василий Париллов вспоминал: «В городе и республике широкое развитие получил хоккей с мячом. Было несколько взрослых и юношеских команд, между которыми проводились чемпионаты города и республики. В нашей школе в 8–10-х классах сложилась сильная команда. Мы принимали участие не только в юношеских чемпионатах, но и во взрослых... В 10-м классе, я играл уже в сборной города, которая состояла, в основном, из студентов пединститута. Капитаном команды и центром нападения был все тот же А. С. Ключков. Для меня играть в команде с такими спортсменами и таким капитаном было большим достижением и успехом» [1, с. 116].

В 1947 г. был организован клуб «Труд» (НВ-2601/1), с нач. 1960-х гг. называвшийся «Эжва», в сезоне 1968–1969 гг. — «Сыктывкарстрой», а с 1969 г. — «Строитель», с созданием которого в республике появляется первая профессиональная команда по хоккею с мячом [2, с. 133]. В собрании музея этот период представлен фотографией команды ДСО «Труд», а также фотоснимками хоккейных баталий на первенстве

республики среди взрослых команд. Важную роль в становлении профессионального спорта в республике и в повышении мастерства хоккеистов Коми АССР стало проведение в 1955 г. в г. Сыктывкаре финала кубка РСФСР по хоккею с мячом. Это событие повлияло и на всплеск интереса у молодежи. Если в 1950 г. хоккеем занималось 330 человек, то уже в 1958 г. это число выросло до 928 человек, а в 1965 г. — 2296 человек [2, с. 131].

В 1970-е гг. начинают проводиться международные турниры по хоккею с мячом на призы «Советская Россия» — один раз в два года, чередуясь с чемпионатами мира. Участвовали в них только сборные СССР, Швеции, Финляндии и Норвегии, поэтому турнир получил неофициальное название «малый чемпионат мира».

Следующий период истории хоккея с мячом в республике связан с международными турнирами и соревнованиями, которые проводились в Сыктывкаре в 1980-е гг. Помимо фотоснимков и негативов эти события нашли отражение в плакатах, значках, памятных медалях, сувенирах. Данные визуальные источники поступили в фонды музея сразу после проведения турниров от одного из судей соревнований Г. С. Шулепова в 1982 г. На плакатах, вымпелах и значках изображена официальная эмблема и логотип турнира, а также государственные символы стран — участников соревнований.

Сборная команда СССР по хоккею с мячом на V Международном турнире по хоккею с мячом на призы газеты «Советская Россия». Г. Сыктывкар, Коми АССР. 1980 г.



Памятный приз «Первенство мира по хоккею с мячом. Юниоры. Сыктывкар. 1986». 1986 г.

В Сыктывкаре дважды (в 1980 и 1982 гг.) были проведены V и VI международные турниры по хоккею с мячом на приз газеты «Советская Россия». В 1980 г. в связи с отказом от участия в этих соревнованиях сборной команды Норвегии была включена сборная команда Коми АССР (на базе команды «Строитель», тренер В. Янко), которая в упорной борьбе заняла IV место, уступив сборной Финляндии. К сожалению, в собрании музея нет ни одного фотоснимка и негатива, запечатлевшего сборную команду Коми АССР.

На фотографиях мы видим участников соревнований и победителей турнира – сборную команду СССР по хоккею с мячом, а также памятные медали, рекламные листы и значки с эмблемой соревнований, которые были выпущены специально для турнира на приз газеты «Советская Россия» (НВ-2722/38).

В 1981 г., в промежутке между двумя «малыми чемпионатами мира», в Сыктывкаре состоялся международный турнир, в котором участвовала команда шведского клуба «Юсдаль».

Участие в престижном международном турнире благотворно сказалось на команде «Строитель». В сезонах 1980–1981 и 1981–1982 гг. она входила в тройку лучших, в 1982–1983 гг. заняла 1-е место в первой группе класса «А», прошла финальный турнир заняла в нем 2-е место и вышла в высшую лигу.



Сборная команда по хоккею с мячом г. Сыктывкара. Соревнования на приз клуба «Плетенный мяч». Г. Сыктывкар, Коми АССР. 1987 г.

В 1986 г. в Сыктывкаре состоялось первенство мира по хоккею с мячом среди юниоров. В собрании музея этот чемпионат нашел отображение преимущественно в памятных медалях, значках и негативах (КП-8534/1).

В том же году в Эжвинском районе была организована команда 1 лиги «Бумажник», открыто отделение ДСШ по хоккею с мячом. В конце 1986 г. в Сыктывкаре в связи с намеченным на январь 1986 г. всесоюзным турниром «Плетенный мяч» была организована первая хоккейная команда девушек. В январе 1987 г. проходили финальные игры Всесоюзных соревнований по хоккею с мячом на приз клуба ЦК ВЛКСМ «Плетенный мяч» среди мальчиков и девочек [2, с. 132] (КП-8832/9). В 1991 г. в Сыктывкаре состоялось первенство мира по хоккею с мячом среди юношей.

Визуальных источников, отражающих развития хоккея с мячом в республике в 1990–2000-е гг. в собрании музея практически нет. В настоящее

время продолжается работа по сбору фотографий, отражающих историю создания команды по хоккею с мячом «Строитель», ведутся переговоры со спортивными фотографами, коллекционерами о передаче фотографий, афиш, вымпелов, спортивной атрибутики в собрание Национального музея.

Коллекция фотографий и негативов по истории хоккея с мячом используется в экскурсиях, проводимых в музее. Так, в 2019 г. была разработана экскурсия «Раз, два, три-беги», посвященная истории развития спорта в нашей республике, где подробно рассматривается история хоккея с мячом. В 2022 г. планируется строительство выставки «Время побеждать», приуроченного проведению ХLI Чемпионата мира по хоккею с мячом, который пройдет в г. Сыктывкаре, а значит коллекция Национального музея пополнится новыми визуальными источниками по истории хоккею с мячом.

Список источников и литературы:

1. Василий Парилов. Мои воспоминания: история моей семьи в документах, письмах, фотографиях. Сыктывкар, 2005.
2. Шомысова Е.Е. Спорт в Республике Коми: история и современность. Сыктывкар, 2008.

Ерофеева Любовь Андреевна

Национальный музей Республики Коми (Россия, Сыктывкар), научный сотрудник Литературного музея И. А. Куратова

l.a.anufrieva@mail.ru

Сова Валентина Алексеевна

Национальный музей Республики Коми (Россия, Сыктывкар), ученый секретарь

tina1954@list.ru

ВСЯ ЖИЗНЬ КАК КИНОЛЕНТА. СУДЬБА КОМИ ПИСАТЕЛЯ Н. П. ПОПОВА

Аннотация:

Доклад посвящен 120-летию со дня рождения коми писателя, драматурга, журналиста и общественного деятеля Н. П. Попова. Жизненные перипетии Николая Павловича освещаются через материалы коллекций, хранящихся в Национальном музее Республики Коми.

Ключевые слова: Н. П. Попов, документы, фотографии, мемориальные вещи, награды, книги.

В 2021 году отмечается юбилейная дата коми писателя, драматурга, журналиста и общественного деятеля Николая Павловича Попова. Писатель сам избрал литературный псевдоним Жугыль, что в переводе с коми означает грустный, печальный. Некоторые авторы считают, что это и определило его сложный и трудный жизненный путь, но сегодня мы знаем, что время было такое. Лучшие представители коми интеллигенции В. А. Савин, В. И. Лыткин, А. С. Сидоров, С. А. Попов, Г. А. Старцев стали изгоями в стране. В их числе оказался и участник гражданской войны, соратник и ученик Виктора Савина Николай Попов.

В Литературном музее И. А. Куратова хранятся архив и мемориальные вещи Н. П. Попова, переданные в дар вдовой Марией Николаевной Поповой. Около 400 документов, фотографий, негативов, рукописей, книг сохранили для потомков историю жизни одного гражданина СССР, судьбу которого в годы политических репрессий повторили сотни тысячи людей.

Николай Павлович Попов родился 23 ноября (6 декабря по новому стилю) 1901 г. в г. Усть-Сысольске. Здесь прошли его детские и юношеские годы. Подробности биографии Н. П. Попова

сохранились в автобиографии, написанной им в 1955 г.: «Мой отец, имея крохотный надел земли, работал сторожем городской больницы. Умер в 1908 г. Моя мать, неграмотная деревенская женщина, имея на руках пятерых детей, добывала



Николай Павлович Попов. 1924 г.

пропитание работой у местных кулаков...» [1, с.1]. Мама Николая Попова, Парасковья Ивановна Попова, смогла помочь сыну получить образование. С 1909 г. по 1918 г. Николай учился в приходском училище, высшем начальном училище, учительской семинарии г. Усть-Сысольска. В декабре 1918 г. под влиянием революционно настроенной части населения города вступил кандидатом в партию большевиков. Весной 1919 г. выехал на Восточный фронт. В составе 21-го пехотного стрелкового полка воевал против войск А. Колчака. Через четыре месяца Николай Попов был уволен из армии и продолжил учебу на третьем курсе трехгодичных педагогических курсов.

Работа учителя Попова в начальной школе с. Лозым вновь была прервана военными событиями на Южном фронте. После разгрома Врангеля и ликвидации Южного фронта, Н. Попов работал учителем красноармейской школы 413-го стрелкового полка и одновременно вел просветительную работу среди населения Гурзуфа в Крыму. Здесь ему пришлось участвовать в ликвидации

«зеленых банд» — незаконных вооруженных формирований, скрывавшихся в горах.

После тяжелой болезни врачебная комиссия Севастопольского военного комиссариата приняла решение об увольнении Николая Павловича в отпуск для восстановления здоровья. С 1921 по 1924 гг. он находился в Усть-Сысольске и работал в Областном военкомате переписчиком, делопроизводителем, инструктором по политической работе. По поручению горкома партии вел партийно-массовую работу среди бедняцко-средняцкой массы населения Кодзвильской волости в пригороде Усть-Сысольска. В 1928 г. ему приходилось заниматься организацией машинного товарищества, которое переросло в колхоз «Коммуна югёр» (Коммуна «Луч»), позднее переименованного в колхоз имени С. М. Кирова.

В 1924 г. коммунист Попов по рекомендации Областного комитета партии был назначен сотрудником редакции газеты «Югьд туй» (Светлый путь). Работать приходилось по вечерам, а основным местом службы оставался военко-



Парасковья Ивановна Попова – мать Н. Попова.
1931 г.



Н. П. Попов с женой Марией Николаевной, дочерью Эльвирой
и сыном Лёвой на огороде возле своего дома. 1957 г.

мат. В коллекции музея находятся две справки, свидетельствующие о том, что с 1926 по 1934 гг. Н. П. Попов работал в редакции журналов «Ордым» (Тропа) и «Ударник» [2]. Приказом от 21 февраля 1932 г. он назначается заместителем ответственного редактора газеты «Вөрлэдзись» (Лесной рабочий) [3], а с 13 марта по 21 июля 1934 г. — ответственным редактором газет «Вөрлэдзись» и «За новый Север». С августа 1930 по декабрь 1931 г. Николай Попов был редактором и заведомом журнала «Партийная жизнь». В это же время он учился во Всесоюзном институте журналистики в Москве, который закончил экстерном.

Еще в начале 1920-х гг. Николай Павлович начал заниматься литературной деятельностью. Им написаны три драматических произведения, в 1928 г. рассказ «Симсьод кымөр моз» (Как черная туча), который автор переделал в драму.

В августе 1923 г. в Усть-Сысольске состоялась первая конференция литературных работников Коми области, участником которой был и Н. Попов. Спустя четыре года его избирают председателем Коми ассоциации пролетарских писателей (КАПП), в 1932 г. — председателем правления Союза советских писателей Коми АССР.

Партийная и журналистская работа перемежались в послужном списке Н. П. Попова. В марте 1935 г. Николай Павлович возглавил отдел культуры и пропаганды (кульпроп) Коми обкома ВКП(б). 1937 г. стал для Николая Попова и его семьи рубежом от отлаженной и в целом благополучной жизни к суровым испытаниям. В апреле 1937 г. решением Областного комитета партии его освободили от заведования отделом кульпропа и ввели в состав комиссии по подготовке Конституции Коми АССР. Николай Павлович по предложению Обкома ВКП(б) приступил к переводу на коми язык книги «Ленин-Сталин. Избранные произведения в одном томе» (издание 1936 г.).

Обсуждение и утверждение Конституции Коми АССР проходило в Сыктывкаре летом 1937 г. 23 июня, когда еще шло заседание по принятию основополагающего документа Коми республики, были уволены и арестованы ряд руководителей предприятий, партийные и советские работники, члены комиссии, занимавшиеся подготовкой текста Конституции. 13 августа 1937 г. был арестован Николай Павлович, а на следующий день сотрудники Управления НКВД по Коми АССР пришли с обыском в дом семьи Поповых. Были изъяты все документы: паспорт, партийный билет, профсоюзный билет,

удостоверения о членстве в Союзе писателей, фотографии, рукописи литературных произведений — «Кто виноват?», «Чурка Настя», «Тшыкдан морт», пьеса на 47 листах и др.

Три года длилось следствие, Н. Попов находился в следственном изоляторе Сыктывкара. Допросы проводились и днем, и ночью. Добиваясь от арестованного признательных показаний, его оставляли стоять на четверо суток. 26 ноября 1940 г. Особым совещанием при НКВД был вынесен обвинительный приговор: 8 лет лишения свободы по статье — 58-10 УК СССР «за участие в антисоветской националистической организации».

Н. П. Попов отбывал наказание в п. Ярега на нефтешахте № 3, где велась добыча тяжелой нефти. Здесь же находился заключенный Н. А. Володарский, который оставил воспоминания о писателе: «Я его часто встречал в зоне, знал, что он работает в хозчасти, ведает талонами на питание. И всё. Между тем, как только я первый раз увидел Николая Павловича, лицо его сразу запомнилось: мрачное, и взгляд недобрый, тяжёлый. Неволя... Кто такой? По какой статье осуждён? Это меня абсолютно не интересовало. Как-то заговорил о нём Андрей Липин, простой советский заключенный, в прошлом актёр коми театра. От него я узнал, что Николай Павлович Попов коми писатель, драматург. А сидит, известное дело, за контрреволюционную деятельность... Я стал чаще попадаться ему на глаза, пытался заговорить с ним, но ничего не вышло. Человеком он оказался замкнутым, суровым /во всяком случае внешне/ и похоже, сторонился всяких знакомств. Его можно было понять: немудрено нарваться и на стукача. Пришлось прибегнуть к посредничеству Андрея Липина, и всё устроилось. Мы стали здороваться, несколько раз подолгу беседовали. Я рассказывал Н.П. немного о себе, но больше старался его слушать. Если не ошибаюсь — все это было в один из летних месяцев 1944 или 1945 года. От Попова я узнал, что существует самобытная коми литература, впервые услышал от него имена поэтов В. Савина, В. Чисталева, А. Размыслова, С. Попова» [4].

Освободившись из заключения в ноябре 1945 г., Николай Павлович продолжал жить и работать на Яреге. Пресловутая 58-я статья не освобождала заключенных полностью, они продолжали жить в местах прохождения наказания. Попов работал на нефтешахте № 3 вначале начальником по снабжению, затем оператором по добыче нефти в шахте, а с апреля 1947 по ноябрь 1950 г. начальником нефтебазы.

Осенью 1950 г. последовал новый арест по старому делу. В автобиографии от 1955 г. Николай Павлович пытается объяснить причину ареста: тогда он не знал, что сохранение самостоятельности Коми республики, как административной единицы — ошибочное решение местных руководителей [5, с.4].

Приговором МГБ СССР он был осужден на вечное поселение в Красноярский край, но уже в 1953 г. вернулся к семье в Сыктывкар.

Ему предстояло вести переписку со многими организациями и учреждениями для собственной реабилитации в рядах партии, писательской организации, восстановить право на получение пенсии и возможность писать и издавать свои произведения.

Пятнадцать лучших лет жизни Николая Павловича прошли в Гулаговских лагерях. Чем заполнить жизнь на воле? Помогли адаптироваться в новых условиях и продолжать жить его юношеские увлечения. Ещё в 20-е гг. он играл в любительских спектаклях, которые показывались в народном доме г. Усть-Сысольска. Здесь пересеклись две творческие личности — Виктор Савин и Николай Попов. В 1923 г. Николай Павлович написал две пьесы «Коді мыжа?» (Кто виноват?) и «Ольштан да муса лоӧ» (Поживёшь — полюбишь), а в 1928 г. — пьесу «Чурка Нина» (Незаконнорожденная Нина).

В 50-е — 60-е гг. им были написаны многоактные пьесы «Олан гаж» (Счастье жизни), трагедия «Олӧм дорйӧм» (Защита жизни), комедия «Ӧнія нывъяс» (Девчата наших дней). Историко-революционной тематике посвящена драма Н. Попова «Веж гыяс» (Бурные волны) о героическом подвиге девушки из с. Пузла Дарьи Кочановой в годы гражданской войны. Николаем Поповым написаны также ряд прозаических произведений, в т.ч. и рассказы для детей. В мемориальной коллекции писателя находится 31 документ с текстами рукописей и рабочими материалами.

Большой интерес для исследователей представляет его работа «Воспоминания Попова Н. П. о В. А. Савине» [6], в которой он описывает несколько эпизодов из театральной и журналистской жизни.

Во время совместной работы в редакции газеты «Югд туй» Виктор Алексеевич обычно занимался подготовкой очередного выпуска газеты днем, а его заместитель по коми языку — Николай Попов, работал по ночам, т.к. он совмещал должность политработника в областном военкомате. По вечерам Виктор Савин находился

в типографии, следил за выпуском издания, а перед уходом звонил в редакцию и предупреждал заместителя, что не придет сегодня — надо дописывать очередную пьесу: зрители ждут новый спектакль.

Редактор передавал заместителю пачки писем от рабселькоров — рабселькоров, и наставлял: «Ты, Жугыль, делай так, чтобы все было написано красиво, понятными словами...» [7, с. 59].

Николай Павлович с большой теплотой пишет о Викторе Алексеевиче как об актере, постановщике спектаклей, авторе многих сценариев посиделок, получивших название «Коми рыгыяс» (Коми вечера). На стихи М. Н. Лебедева, В. И. Лыткина и Н. А. Шахова он писал музыку. Песни эти были очень любимы слушателями. Исполнял песни хор, созданный все тем же Виктором Савиным.

Без преувеличения можно говорить о том, что Николай Павлович Попов был одним из первых историков коми литературы. Это он является автором статей «Некоторые нужные заметки о коми ассоциации пролетарских писателей», «Первая организация коми писателей (из литературной жизни)» и др. Его последователи А. Вежев и А. Микушев в начале 1960-х годов подготовили учебник для восьмого класса «Коми советской литература» (1964). Николай Попов стал рецензентом этого издания.

Документы архива Николая Павловича открывают еще одну сторону его интересов — коми языковедение. Его записи материалов по коми грамматике накапливались в общей тетради, на их основе им сделан доклад на языковедческой конференции, проходившей в Сыктывкаре 28–29 марта 1960 г. К нему в письмах за консультацией обращался научный сотрудник Полярного института в Кембридже, финно-угровед Джон Гордон Коутс (04.01.1968 г., 15.06. 1968 г.) [8,9].

В архиве Н. П. Попова отложились тексты докладов на открытии I съезда писателей (1958 г.), к 40-летию создания партийной организации в г. Усть-Сысольске (1958 г.), выступления на радио «Коми молодежь в гражданской войне» (1958), на телевидении о IV Всероссийском съезде писателей (1967) и т.д. Для республиканского радио им подготовлена литературно-музыкальная композиция к 75-летию со дня рождения В. Савина (1963 г.).

Большой блок материалов коллекции составляют письма, Почетные грамоты, поздравительные открытки, телеграммы к 60-летию писателя.

Фотографии всегда представляют большой интерес для исследователей. К сожалению, в дан-

ной коллекции их не так много. Портретный фотоснимок Николая Попова 1924 г. в военной форме, групповой снимок участников совещания военкомов и начальников мобилизации в областном военкомате (1924), работники Книжного издательства и редакции «Югъд туй» (1925), писатель в редакции газеты «Вөрлэдзысь» (1934), портрет заключенного Н. П. Попова, выполненный карандашом (1944), групповой снимок, на котором присутствуют В. И. Лыткин, Николай Павлович и его супруга Мария Николаевна (1929).

В фондах НМРК выявлены групповые фотоснимки участников I конференции литера-

турных работников Коми АО 1923 г., областной конференции по вопросам коми языка и орфографии (1929), первого съезда писателей Коми АССР (1958), на которых присутствовал Н. П. Попов. В их числе есть фотография, запечатлевшая ветеранов партии и гражданской войны Коми республики, награжденных в честь 50-летия Октябрьской революции орденами и медалями СССР. Награждение состоялось 6 ноября 1967 г. в Сыктывкаре. В числе удостоенных ордена Красной Звезды был писатель, драматург, партийный и общественный деятель Николай Попов – Жугъль, внесший большой вклад в развитие культуры, науки и образования.

Список источников и литературы:

1. НМРК. КП-6410/24.

2. МК НВ-55/7.

3. МК НВ-55/10.

4. Н.А. Володарский (1914-1992) поэт, журналист. Родился на Украине в г. Кировограде. Учился в Московском литературном институте им. М. Горького. В 1940 г. арестован и осужден на 10 лет ИТЛ и 5 годам поражения в правах. Освобожден в мае 1950 г., работал в редакциях газет и на Ухтинском телевидении. Воспоминания написаны в 1991 г. по просьбе заведующего Литературным музеем И.А. Куратова Д.Г. Холоповой.

5. НМРК. КП-6410/24.

6. НМРК. КП-6410/440.

7. Войвыв кодзув. 1958. №11.

8. МК НВ-55/120-1.

9. МК НВ-55/120-2.

Сокращения:

НМРК – Национальный музей Республики Коми.

МК НВ – Музей Куратова, научно-вспомогательный фонд.

Кириченко Марина Николаевна

Национальный музей Республики Коми (Россия, Сыктывкар), главный хранитель музейных предметов

nmrk-fond@list.ru

УРАВНЕНИЕ ИЗ ПРОШЛОГО: ВИЗУАЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ «РУКИ ВРУЦЕЛЕТИЯ»

Аннотация:

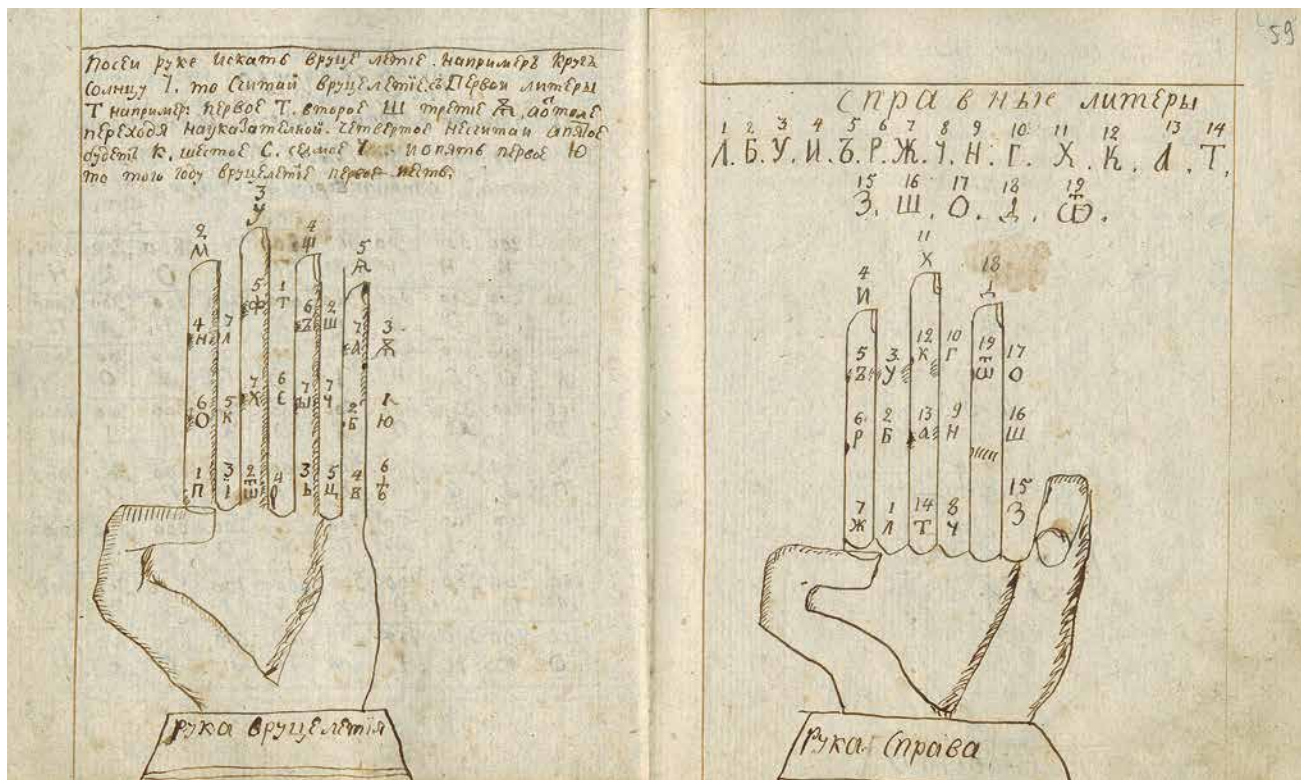
Статья знакомит с историей пасхально-календарных расчетов в Древней Руси, рассматриваются рисунки в виде пары человеческих рук для проведения расчета Пасхи, помещенные в состав музейного рукописного сборника XIX века, объясняется их значение, расшифровываются подписи к рисункам.

Ключевые слова: Древняя Русь, книжная культура, календарная хронология, пасхальные таблицы.

Календари создавались и совершенствовались на протяжении тысячелетий. Потребность измерять время необходима человеку как сейчас, так нужна была и много веков назад, когда календарей еще не печатали. Особенно важны были расчеты для определения дня основного

переходящего христианского праздника – Пасхи, являющегося центральным праздником года. Подвижность этого праздника объясняется тем, что пасхальные даты являются датами лунного календаря, не совпадающего с солнечным календарем. Правила пасхальных вычислений были сложными, составлялся ряд вспомогательных таблиц, использовались такие специфические термины и определения как «круг Солнца», «круг Луны», «лунные эпакты», «основание», «вруцелетные буквы», «ключевые буквы», «ключ границ», «исправа», «индикт», «зрячая пасхалия».

Метод пальцевого расчета пасхалий, применявшийся на Руси еще в XIV–XVI веках, получил название «Руки Дамаскина». Он представляет собой форму таблиц, изображенную в виде пары



человеческих рук, «где колонки являются пальцами, а строки — суставами» [5, с. 32], позволяющую делать некоторые пасхально-календарные расчеты с помощью чисел, расположенных по суставам пальцев руки. Возможно, получил он свое название по имени греческого богослова Иоанна Дамаскина (680–760), хотя по исследованиям ученых в его сохранившихся трудах об этом методе никаких упоминаний не найдено. В России метод был более известен под названием «Рука Богословля». В книге В. Петрова «Рука Богословля» имеется около 70 отдельных рисунков правой и левой рук с соответствующим расположением на них букв и чисел [7]. Все элементы пасхальных расчетов (круг Луны, круг Солнца, високосная система, индикты и пр.) описаны в уникальном древнерусском сочинении «Учение им же ведати человеку числа всех лет» (его называют «Учение о числах»), которое было написано в 1136 г. монахом Новгородского Антониева монастыря Кириком, который рассчитал даты христианской Пасхи [3]. Рисунок «руки» для проведения календарных расчетов помещен в «Ужгородском Полууставе» [17], которая по мнению Турилова Анатолия Аркадьевича — кандидата исторических наук, ведущего научного сотрудника Отдела истории средних веков Института славяноведения РАН, является восточнославянской и датируется первой четвертью XV в. [8], в ней подробно описаны календарные характеристики года и даны их таблицы. Пасхальный счет мы находим и в древнерусском письменном памятнике — рязанском Служебнике первой половины XIV в. [14]. В 1496 г. появилось небольшое сочинение «Учение отроком, хотящим учиться ведению ключа границы азбучные» [7], где излагались статьи по вопросам календарных расчетов. Описание схем расчетов даны также в одной из первых печатных восточнославянских книг — «Псалтыри с Часословцем», напечатанной Иваном Федоровым в 1570 году в г. Заблудове, широко использовавшейся и для обучения грамоте [9]. В XVI–XVII веках таблицы в форме «рук» получают широкое распространение в русской рукописной традиции. В 1625 году на Московском печатном дворе была издана «Псалтырь с воследованием», где «Рука Дамаскинова» напечатана в виде двух рук [5, с. 32, 40–41]. По мнению историка древнерусской математики, доктора исторических наук, профессора Историко-архивного института Российского государственного гуманитарного университета Рэма Александровича Симонова, возможно, что традиция древнерусского календаря в форме

«рук» восходит к Кирилло-Мефодиевской расчетной пасхалистике [16, с. 16–31].

Правила ручного пасхального счета наглядно представлены в составе одного из рукописных сборников XIX века из фондов ГБУ РК «НМРК», содержащего «Повесть о Стефане Пермском» и с «Изъявлением о начале пермской епископии» [15], в котором на 11 страницах имеются рисунки пером и чернилами, изображающие средневековую методику расчета пасхальных дат с помощью пальцев одной руки, позволяющей наглядно представить себе метод расчета Пасхалий непосредственно в годах от Сотворения Мира. Нашей задачей является расшифровка значений этих таблиц пасхальной азбуки в форме ладони и внешнее описание визуального ряда.

Принципы построения календарей (лунного, лунно-солнечного, солнечного), способ поиска вруцелета, расчет круга Солнца для заданного года по пальцам левой руки, способ определения по пальцам правой руки круга Луны и исправной буквы (исправы) подробно описывают в своих работах ряд исследователей [4, 6, 11]. Большую помощь в понимании пасхальных расчетов могут оказать такие работы, как учебник по исторической хронологии доктора исторических наук, профессора кафедры источниковедения и вспомогательных исторических дисциплин Историко-архивного института Российского государственного гуманитарного университета Елены Ивановны Каменцевой [1]; исследование доктора физико-математических наук Ивана Антоновича Климишина [2].

Христианская церковь связала годичный цикл своих «передвижных» праздников с лунно-солнечным календарем и в комбинации юлианского календаря с лунно-солнечным имеются такие важные циклы: 28-летний (солнечный), после которого дни недели приходятся на те же календарные даты, и 19-летний (метонов), после которого фазы Луны приходятся на те же даты солнечного календаря. Годы в каждом цикле пронумерованы. Так же ведется счет лет и в 15-летнем цикле по индиктам [2, с. 329].

Пасха должна праздноваться в первое воскресенье после весеннего полнолуния. Весенним полнолунием считают полнолуние, которое бывает не ранее 21 марта и не позднее 18 апреля.

В таблицах и текстах, для удобства нахождения по дате Пасхи других зависящих от нее дат, используется так называемая ключевая буква — или «ключ» (дата Пасхи) — 35 букв в азбучном порядке, каждая из которых обозначает дату Пасхи. Самое раннее полнолуние бывает

21 марта, а самое позднее — 18 апреля. Соответственно самый ранний срок Пасхи — 22 марта (21 + 1), а самый поздний — 25 апреля (18 + 7). Таким образом, Пасха может выпасть на любой из 35 дней в промежутке от 22 марта до 25 апреля («пасхальные пределы»). [6, с. 153, 164, 192]

В рукописном сборнике с «Повестью о Стефане Пермском» на листе 55 изображена кисть левой руки без буквенных и числовых обозначений, с надписью в области запястья «Рука азбучная на которой 35 литер». «Сия тетрадь списана Сереговскаго соляного промысла от служителя Стефана Кондырева» — запись на листе с первым рисунком руки, далее указания по изучению пасхалии по суставам и фалангам пальцев руки с таблицами. Календарную информацию этот рисунок не несет, являясь своеобразной формой заставки к дальнейшему изложению.

Далее на листе 55 об. изображена таблица — «рука», состоящая из 35 ключевых букв, обозначающих даты Пасхи с 22 марта по 25 апреля юлианского календаря. На рисунке обозначены 35 кириллических букв по суставам левой руки для определения ключевой буквы («ключа границ»), т.е. последняя стадия расчетов — установление даты Пасхи. 35 ключевых букв в азбучном порядке соответствуют 35 возможным датам Пасхи. Рядом на одном развороте на листе 56 помещена пасхальная таблица, полностью эквивалентная расположению 35 пасхальным буквам на пальцах левой руки на листе 55 об.: «Таблица, которая на подобие руки показывает азбучные литеры, яко же у руки на пяти перстах по семи составов, а всех 35, тако же и в сеи таблице 35 клеток». В первой (левой) колонке надпись: «Съ длани». В последней 7-й (правой) колонке надпись: «Съ тылу».

Число, на которое приходится день празднования Пасхи, зависит не только от весеннего полнолуния, но и от того, на какое число придется ближайшее к нему воскресенье [1, с. 87].

Определить день недели любого числа, месяца и года можно с помощью так называемого круга Солнца и вруцелето. Последовательность смены дней недели по числам лет обнаруживается через каждые 28 лет. В византийской и русской хронологии 28-летний цикл назывался солнечным циклом, а место, занимаемое тем или иным годом в пределах какого-либо солнечного цикла, называлось кругом Солнца. Для определения круга солнца необходимо число года по эре от «сотворения мира» разделить на 28. Остаток от деления будет кругом Солнца данного года. Если год указан по эре от «рождества Христова», то его следует перевести на эру от «сотворения мира»,

прибавив 5508 лет. Круги Солнца имеют вспомогательное значение для определения дней недели, для уточнения дней по переходящим праздникам [1, с. 77].

На листах 57 об. — 58 расположены буквы и числа на пальцах левой руки для определения круга Солнца и таблица для вычисления года от сотворения мира по кругу Солнца. Вверху листа пояснение к рисунку руки: «Круг солнца обращаетца на 28 лет, кои считай от сотворения света левыя руки по четырем перстам по азбучным литерам с Т на Ш, то есть первое Т, второе Ш, третье Ж, четвертое К и так далее. Яко же под сим на руце написано сотни и тысячи считай по указательному персту с тылу на длань, сотни чрез два на третий состав, а тысячи чрез один на второй. Равным образом и дватцатки, то есть 20 лет так же чрез состав. А притом знать должно, когда на указательном персте которой год причтется, тот есть високосной».

На листе 58 об. обозначены буквы и числа на пальцах левой руки для определения вруцелето. Изображена кисть левой руки с надписью в области запястья: «Рука вруцелетия». Вверху листа пояснение к рисунку руки: «По сеи руке искать вруцелетие. Например, круг солнцу 7, то считай вруцелетие с первой литеры Т. Например: первое Т, второе Ш, третье Ж, а оттоле переходя на указательной. Четвертое не считаи, а пятое будет К, шестое С, седмое Ч и опять первое Ю, то того году вруцелетие первое и есть».

Термин «вруцелето» происходит от древнерусского языка и обозначает «год в руке». Еще в IV в.н.э. в Александрии 7 букв греческого алфавита А, В, Г, Д, Е, З, Н были расписаны в циклической последовательности по числам месяцев («числа богов», «солнечные эпакты»). На Руси они назывались «вруцелетные буквы», но фактически остались числами, так как у многих народов, в частности у евреев, греков, славян, грузин числа имели буквенные обозначения. Вскоре эти числа стали дополнительными элементами датировки. Они перешли на Русь, но вместо греческих использовались славянские буквы: А, В, Г, Д, Е, С, З. Поскольку букв использовалось всего семь, а дней в неделе столько же, то в каждом конкретном году при переходе от месяца к месяцу каждая вруцелетная буква оказывается как бы жестко связанной с определенным днем недели. Вруцелетная буква, которая приходится в текущем году на воскресенье, и называется вруцелетом [2, с. 357–363]. Согласно принятому правилу, вруцелетные буквы располагали в обратном порядке (А, З, С, Е, Д, Г, В, А) и обозначали ими дни

месяцев начиная с 1 марта юлианского календаря: 1 марта — Г, 2 марта — В, 3-е — А, 4-е — З, 5-е — S, 6-е — Е, 7-е — Д, 8-е — снова Ги т.д. В этой системе счета 29 февраля, как и 2 марта, обозначено буквой В. Смена вруцелет и происходит на грани февраль-март. Другими словами, январь и февраль считаются принадлежащими к предыдущему календарному году. Смена вруцелет полностью повторяется через 28 лет. А это значит, что между вруцелетом и кругом Солнца имеется определенная зависимость [2, с. 357–363].

Буква, на которую падает воскресенье, называется «вруцелето данного года». Смена вруцелето происходит в порядке алфавита в пределах указанных семи букв. Порядок смены вруцелето совпадает с 28-летними солнечными циклами. Каждому кругу солнца в пределах 28-летнего солнечного цикла соответствует определенное вруцелето.

С помощью вруцелето можно определить день недели любого цикла, месяца и года. В некоторых случаях вруцелето имеет самостоятельное значение для проверки дат [1, с. 77].

Дата празднования Пасхи находится в зависимости и от круга Луны (порядковый номер года в пределах 19-летнего лунного цикла), так как каждое 19-летие весеннее полнолуние, определяющее Пасху, дает на одно и то же число.

На рисунке на листе 59 об. изображен способ определения круга Луны по пальцам левой руки. Расположены нумерованные буквы от 1 до 19 на трех пальцах левой руки для определения круга Луны. Полный цикл годов круга Луны. Левая рука изображена с ладонной стороны (мизинец загнут). Порядок расположения нумерованных 19 букв полностью эквивалентен расположению нумерованных 19 букв на пальцах левой руки на предыдущем листе 59. В области запястья имеется надпись: «Рука круга луннова на 19 лет». Вверху над изображением руки поясняющий текст: «Круг Луне обращения чрез 19 лет кои считай [от сотворения света] левыя руки по трем перстам с тылу на длань по написанным на девятнадцати составах справным литерам. Сотни считай по тем же составам чрез четыре на пятый, а тысячи чрез 11 на 12, дватцатки на каждой состав».

Рядом с изображением руки на одном развороте на листе 60 помещена таблица для вычисления года от сотворения мира по кругу Луны. Счет тысяч и сотен лет. «Таблица, показывающая лета по кругу лунному, на которых [справных] литерах сотни тысячи считая от сотворения мира». Расположение букв в таблице выполнено в соот-

ветствии с порядком «справных букв» на л. 59. Чтение информации в таблице по направлению слева направо по горизонтальным рядам: 19 букв (Ъ, Г, З, Л, Р, Ч, Щ, Б, Ж, Л, Щ, У, Ч, А, Д, И, Н, Т, Ъ), порядок которых повторяется в таблице 5 раз. 19 букв расписаны 5 раз по кругу. 19 — полный цикл годов круга Луны.

В рукописи имеется рисунок для определения индикта.

Счет лет обозначали несколькими «кругами». Одним из таких «кругов» был «индикт». Индиктовый круг — это период в 15 лет. «Индикт» (в отличие от «круга Солнцу» и «круга Луне») непосредственно в расчете дат Пасхи не используется. Он нужен лишь для согласования всей Библейской хронологии, поскольку каждый год, начиная от Сотворения мира, имеет свой собственный и до сих пор ни разу не повторившийся набор номеров этих трех кругов. Промежуток в 532 года, начинающийся годом, имеющим «круг Солнцу 1» и «круг Луне 1», и заканчивающийся годом, имеющим «круг Солнцу 28» и «круг Луне 19», называется «Великим Индиктионом» [12].

Для нахождения дат и сроков постов, зависящих от Пасхи, используют «зрячую пасхалию», которая прилагается к пасхальной таблице Великого Индиктиона. Перечень неподвижных праздников, помещаемых в «зрячую пасхалию», в основном одинаков, хотя в некоторых случаях он расширяется за счет праздников, которым составитель придавал особое значение, а также за счет наиболее почитаемых праздников из половины года с Пасхи до Рождества Христова, обычно в пасхалии не встречающихся [11, с. 42].

На листе 56 об.-57 обозначены нумерованные буквы от 1 до 15 на трех пальцах левой руки и изображена таблица для определения индикта. Изображена кисть левой руки с надписью в области запястья: «Рука индикта на 15 лет». Вверху листа пояснение к рисунку руки: «По сей руке считать лето индикта трех перстов по пяти составам». На трех пальцах нанесены те же буквы в том же порядке, что и на л. 55 об., каждая из которых пронумерована цифрами от 1 до 15. Мизинец и большой палец согнуты, буквенных и цифровых обозначений на них нет.

В Пасхалию включаются также некоторые неподвижные праздники: Рождество Христово (25 декабря), празднование памяти 40 севастианских мучеников (9 марта), св. Алексея (17 марта), Благовещение (25 марта), празднование памяти св. Георгия (23 апреля), праздник св. апостолов Петра и Павла (29 июня). К этому составу неподвижных праздников, традиционному для

XIV–XV вв., в последующий период добавляются многие другие даты. Для них указывается день недели, на который они придутся, а иногда номер (название) седмицы (недели) Великого поста или седмицы по Пасхе. В таблицы (преимущественно в XVII в., а также в более позднее время) и тексты по расчетам включается понятие исправы, указывающей на день после весеннего полнолуния [11, с. 35].

На листе 59 мы видим расположение нумерованных букв от 1 до 19 на трех пальцах левой руки для определения исправной буквы, по которой можно определить день недели первого числа каждого месяца года. Предположительно изображена левая рука с ладонной стороны (мизинец загнут). Способ определения по пальцам левой руки исправной буквы (исправы). Вверху листа пояснение к рисунку руки: «Справные литеры». Надпись в области запястья: «Рука справа» (т.е. «исправа»). Исправная буква указывает дату «ущерба» — дня, следующего непосредственно после весеннего полнолуния [2, с. 359].

Календарные расчеты, проводившиеся в Древней Руси, свидетельствует о высоком уровне культуры. Современный человек может познакомиться с прошлой системой летоисчисления, только через историческую литературу и уникальные книжные памятники, которым исполнилось уже более 100–400 лет. Нам требуется «расшифровка» непонятных и сложных для нас понятий, тем интереснее встречать загадки прошлого и удивляться высочайшему уровню математической грамотности древнерусского человека, который буквально на пальцах проводил сложные расчеты и эти знания были в его руках, ведь он держал «в руке лето». Важно также отметить, что в данный сборник из собрания НМРК эти древнерусские календарные таблицы включены вместе с историческими памятниками, посвященными деятельности Стефана Пермского по просвещению коми-зырян. Очевидно, он принес на Коми землю и традицию пасхальных вычислений, без которых невозможно православное богослужение.

Список источников и литературы:

1. Каменцева Е. И. Хронология: учеб. пособие для студентов вузов. 2-е изд., испр. и доп. М.: Аспект Пресс, 2003. С. 77, 87.
2. Климишин И. А. Календарь и хронология. 3-е изд., перераб. и доп. М.: Наука, 1990. С. 329, 359, 357–363.
3. Мильков В. В., Симонов Р. А. Наследие Кирика Новгородца (к 900-летию древнерусского ученого и мыслителя) // Эпистемология и философия науки. 2011. Т. XXVII. № 1; Мильков В. В., Симонов Р. А. Кирик Новгородец: Ученый и мыслитель. М.: КругЪ, 2011.
4. Морозов Б. Н., Шустова Ю. Э. Пасхальные таблицы-руки в кириллических изданиях XVI–XVII вв. // Вспомогательные исторические дисциплины в современном научном знании: материалы XXV Международной науч. конф. (Москва, 31 января — 2 февраля 2013 г.) М., 2013. Ч. 2. С. 436–442.
5. Морозов Б. Н., Шустова Ю. Э. Традиции Ивана Федорова в издании календарно-хронологических табличных комплексов // Федоровские чтения 2011. М., 2012. С. 32–43.
6. Пентковский А. М. Календарные таблицы в русских рукописях XIV–XVI вв. // Методические рекомендации по описанию славяно-русских рукописных книг. Вып. 3. М., 1990. С. 153, 164, 192.
7. Петров Василий. Рука Богословля, или Наука изъяснения о пасхалии, утвержденная Первым Никейским вселенским собором, содержащаяся в православной греко-российской церкви: Изъясненная правилами и предложенная из[об]ражениями российских букв; Сочиненная священником Васильем Петровым. Москва: В типографии Компании типографической, 1787.
8. По мнению Турилова Анатолия Аркадьевича, кандидата исторических наук, ведущего научного сотрудника Отдела истории средних веков Института славяноведения РАН, данная рукопись восточнославянская и датируется первой четвертью XV в. Профессор, украинский филолог, литературовед, языковед, доцент (с 1895) и профессор (1898–1918) университета Яна Казимира во Львове Александр Михайлович Колесса (укр. Олександр Михайлович Колесса) датирует рукопись XIV в.: Колесса А. М. Ужгородский «полуустав» пергаменная рукопись XIV в. // Южноволынское Городище и городищенские рукописные памятники 12–16 вв. 1923–1925 г. С. 57–58. Статья на украинском языке. Ученый относил рукопись к местной традиции, поскольку она хранилась в Закарпатье.
9. «Псалтырь с Часословцем». Была напечатана Иваном Федоровым на средства государственного деятеля и военачальника Великого княжества Литовского Григория Александровича Ходкевича в его имении Заблудове. 23 марта 1570 (26.09.1568–23.03.1570). [18], 284, 74, [2] = 378 л. Строк 17. Шрифт: 85 мм. Печать: двумя красками в 2 прогона. Орнамент: инициалы, заставки, концовки, обрамления колонтитулов, рамка, вязь. Иллюстрации: 2 с 2-х досок: царь Давид и герб князя Г. А. Ходкевича. 4°. Четвертая книга первопечатника. Известна всег

4-х экземплярах, причем все неполные. Хранятся в Лондоне, Львове, Санкт-Петербурге, Саратове. Один из экземпляров хранится в Российской Национальной Библиотеке (СПб.) — см. Немировский Е. Л. Славянские издания кирилловского (церковнославянского) шрифта 1491–2000: Инвентарь сохранившихся экземпляров и указатель литературы. Т. II, кн. 1: 1551–1592. М., 2011. С. 40–41.

10. Романова А. А. «Учение отроком, хотящим учитися ведению ключа границы азбучные» — сочинение 1496 г. по расчетной хронологии // Труды Отдела древнерусской литературы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. Т. LII. С. 567–581.

11. Романова А. А. Древнерусские календарно-хронологические источники XV–XVII вв. СПб., 2002.

12. Рябцев А. Ю. Размышления о пасхалии. Москва: Издательство «Перо», 2012 // URL: https://samstar.ucoz.ru/Rogozka/romanu_fajl_3.2_rjabcev.pdf (дата обращения 18.10.2021).

13. Романова А. А. Древнерусские календарно-хронологические источники XV–XVII вв. СПб., 2002. С. 42. С. 35.

14. Российская национальная библиотека (Санкт-Петербург). Ф.п.I. 73. Л. 394.

15. Сборник с «Повестью о Стефане Пермском» и с «Изъявлением о начале пермской епископии». XIX в. (1820-е гг.). 4°. 129 л. Бумага русская ручная. Скоропись разных манер. Примитивные заставки пером — л. 1, 9. Содержит: Повесть о Стефане Пермском, Изъявление о начале Пермской епископии, выписки из Маргарита, Печерского патерика, Жития преподобного отца нашего Никиты Затворника, Евангелия, о крещении Руси, о силе молитвы и пользе святого чтения и т.д. Рисунки руки — таблицы для вычисления пасхалии — л. 55–60. Р-48; КП-4175 // Памятники письменности в хранилищах Республики Коми: Каталог-путеводитель. Часть 1, вып. 2: Рукописные книги XV–XX веков в собрании Национального музея Республики Коми. Составители: А. А. Амосов, А. Н. Власов, Т. Ф. Волкова, М. Н. Кириченко, О. П. Лихачева, Б. Н. Морозов, Л. А. Петрова. Редакционная коллегия: Б. Н. Морозов (ответственный редактор), С. В. Бандура, Т. Ф. Волкова, М. Н. Кириченко..

16. Симонов Р. А. Расчетная пасхалистика домонгольской Руси // Палеороссия. Древняя Русь: во времени, в личностях, в идеях // Научный журнал. 2021. № 1 (13). С. 16–31.

17. Ужгородский замок, Закарпатский краеведческий музей (Мукачево — город в Закарпатской области Украины) // URL: https://www.pslava.info/Uzhgorod_Zamok_030,115278.html (дата обращения 18.10.2021).

Коноплева Ольга Миннихановна

Музей «Дом станционного смотрителя» (Россия, Ленинградская обл., д. Выра), главный хранитель фондов

okonopleva@list.ru

ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСТОЧНИКИ: ВОПРОСЫ АТРИБУЦИИ

Аннотация:

В статье представлено исследование «Визуальные источники: вопросы атрибуции». Изучая визуальные источники из фондов Вырского филиала ГБУК ЛО «Музейное агентство» – Музея «Дом станционного смотрителя», была сделана попытка определить подлинность строения «Шорная», которое входит в комплекс музея, предположить, что здание стояло на почтовой станции в XIX веке. Учитывая исследования визуальных источников и воспоминания местных жителей, сотрудники музея нашли возможным связать «Шорную» с почтовой станцией, но установить, что именно это здание изображено на рисунках и фотографии 1910 года, пока не представляется возможным.

Ключевые слова: музей, фотография, памятники искусства, визуальные источники, атрибуция.

На примере маленького, сельского музея хочется показать, как важно правильно изучать визуальные источники, так как даже те события, которые произошли казалось бы совсем недавно, могут быть ошибочно записаны или не верно истолкованы. И иногда обычные вещи, мимо которых мы проходим годами скрывают в себе тайны, которые хочется приоткрыть и именно визуальные источники помогают нам это сделать.

Музей «Дом станционного смотрителя» был открыт в 1972 году по сюжету повести А. С. Пушкина «Станционный смотритель». Это был первый в нашей стране музей литературный музей. Интересен наш музей тем, что располагается он в зданиях бывшей почтовой станции. В деревне Выра с 1800 года размещалась почтовая станция. К середине XX века здания обветшали, и чтобы спасти их решили создать музей. Идея создания музея принадлежит токарю оптического института им. Вавилова – Ивану Дмитриевичу Ларину, финансовую поддержку оказал совхоз им. Ленина села Рождествено, его председатель Павел Семёнович Терещенко многие годы оказывал помощь в создании музейного комплекса. С 1967 года велись работы по созданию музея, и 15 октября 1972 года музей открыл двери для

посетителей. Экспозиции создавались научным сотрудником Всесоюзного музея А. С. Пушкина Ниной Ивановной Грановской. Первую экспозицию разместили в двух комнатах Северного корпуса Вырской почтовой станции. Вначале музейный фонд насчитывал 78 экспонатов. Эти предметы были переданы на временное хранение Всесоюзным музеем А. С. Пушкина и собраны для экспозиции сотрудниками Гатчинского краеведческого музея.

На «Чистой половине для господ проезжающих» была достоверно воссоздана обстановка типичной почтовой станции, учитывая описание комнаты в повести А. С. Пушкина и архивным документам, а в «Комнате Дуни» была оформлена литературная экспозиция [2].

Сейчас музей насчитывает более пяти тысяч предметов основного и научно-вспомогательного фондов. Коллекция сформирована из предметов различных типов (документов, фотографий, произведений искусства, этнографическая коллекция и пр.), которые в соответствии с темами делятся на 4 фонда.

Визуальных источников в музейной коллекции представлено не так много, и почти все они поступили в дар от местных жителей. На фотографиях изображены жители нашего района и города Санкт Петербурга. Коллекция музея растет, процесс комплектования фондов происходит непрерывно. Местные жители и гости музея привозят мебель, дорожные вещи, утварь, предметы изобразительного искусства, открытки и фотографии. В результате многолетней работы собран материал, который помогает в краеведческой деятельности, помогает изучать культуру и историю нашего региона.

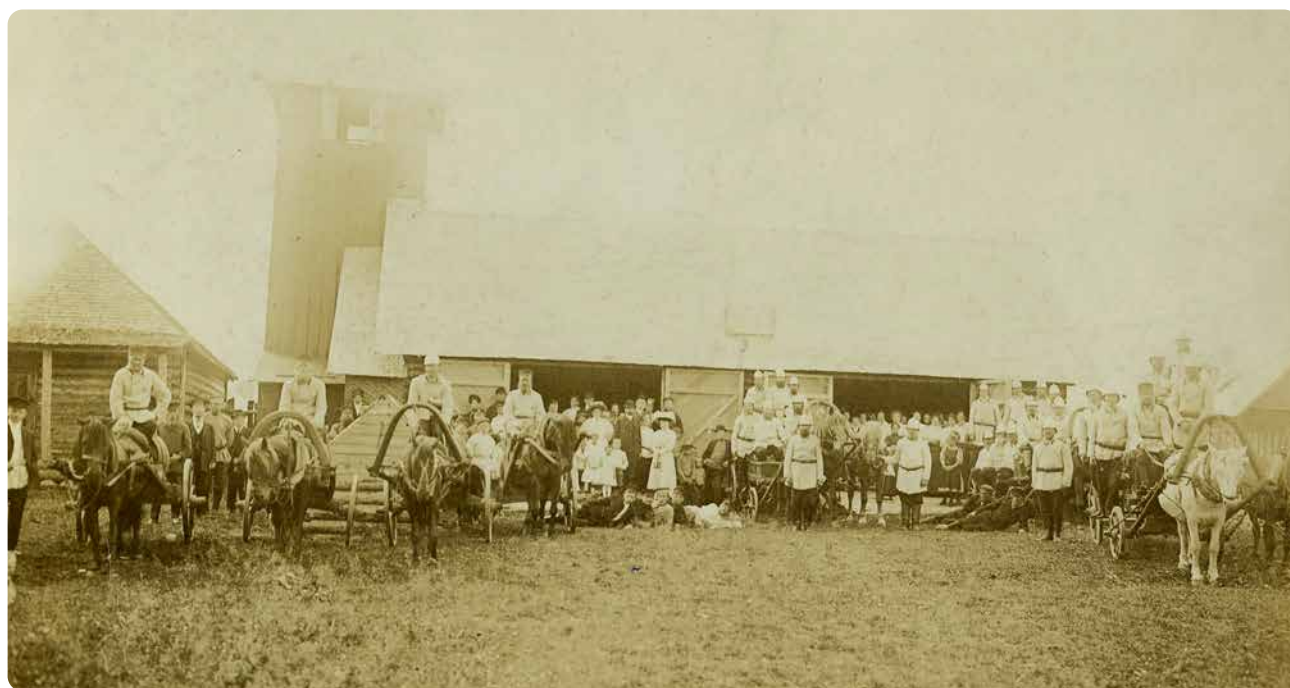
Предметы изобразительного искусства в нашем музее представлены в основном местными мастерами за исключением некоторых работ. Для живописи, графики и скульптуры в музее выделен отдельный фонд «Памятники искусства», а вот фонд фотографии с момента формирования коллекции, был отнесён к документам, в связи с тем, что фотографий в музейной коллекции



Музей «Дом станционного смотрителя» (Россия, Ленинградская обл., д. Выра).

мало, и сегодня мы изучаем фотоснимки, как особый вид текста, как важный исторический источник. При помощи фотографий и изображений можно изучать много тем. Фотографии помогают тем, что предоставляют информацию, которую нельзя получить из других источников. Такая информация необходима при работе над историческими исследованиями в музее. Именно фотографии являются надёжным и наглядным источником знания о прошлом[4].

Для создания экспозиций, информация из визуальных объектов — картин, плакатов или фотографий часто уходила на второй план. При работе над экспозицией предпочтение отдавалось письменным и вещественным источникам информации, а фотографии или рисунки являлись вспомогательным материалом. Но как показывает практика, «визуальные объекты» играют огромную роль в качестве самостоятельных источников информации. Несмотря на то, что изображения



Выезд Вырской добровольной дружины, 1910 год.

являются, наверное, одним из самых доступных средств сохранения памяти об уходящей эпохе, к ним относились более скептически, чем к документу, написанному на бумаге. Но со временем стало понятно, что именно визуальные источники, при правильной их атрибуции, становятся необходимым свидетельством для воссоздания памятника истории.

Так, например, при создании нашего музея архитектором В. В. Экк, были использованы только проекты типовых почтовых станций из архивов разных лет. Но в процессе создания всего комплекса не малую роль сыграли и визуальные источники, переданные в дар местными жителями. При изучении фотоматериалов, поступивших в фонды музея в семидесятых годах XX века, был выявлен объект, входящий в комплекс почтовой станции — деревянная часовня, стоящая у дороги. Сотрудниками музея была проведена тщательная проверка подлинности снимка, время его создания, и места расположения объекта относительно основных строений. После проведённой атрибуции фотографии, найти место, где стояла старая часовня не составило труда. И местный архитектор А. А. Семочкин, с бригадой плотников из совхоза имени Ленина, принимавшего самое активное участие в создании музея, в 1884 году очень быстро нашли и расчистили старый фундамент часовни. На этом фундаменте, по решению директора музея В. М. Якушевой, силами бригады и воссоздали новое здание часовни, которая сегодня входит в комплекс музея «Дом станционного смотрителя». Это еще раз доказывает, что при правильной атрибуции фотография становится важным источником, историческим документом.

В 2018 году музейный комплекс закрылся на реставрацию, и во время ремонта здания «Шорной», под внутренней дощатой обшивкой открылся сюрприз. На бревнах реставраторы увидели выцарапанные и вырезанные острыми предметами надписи: «Здесь сидел русский гражданин...», «Сидел ни за что», «За то, что сказал правду бит был...» и другие. Это говорит о том, что дом использовался как место заточения. Откуда эти надписи появились на стенах почтовой станции?

Нам было известно, что при создании музея, для восстановления комплекса почтовой станции, свозились старые деревянные амбары, которые сохранились в других местах. По одной из версий, которую рассказывали коллеги, работавшие с 1970-х годов в музее, именно этот сруб привезли из Псковской области. Но для более точного определения бывшего месторасположения зда-



Здание «Шорной», 1970-е г.

ния, мы решили воспользоваться опытом наших коллег и обратиться к визуальным источникам.

Изучив коллекцию фотографий, нашли несколько изображений бывшей почтовой станции. На фотографии 1910 года «Выезд Вырской добровольной дружины» из фондов музея, мы видим строение на этом месте. На снимке семидесятых годов XX века, «Шорная» тоже есть. Почему же коллеги говорили, что амбар привезён из Псковской области? Мы обратились за помощью к Александру Александровичу Семочкину, человеку, принимавшему активное участие в работах по созданию музейного комплекса. По его версии «этот дом был амбаром для хранения зерна (овёс) в почтовой станции. После её закрытия в 1870-е годы в Южном корпусе разместилось волостное правление, и амбар использовался как «холодная» для содержания в ней задержанных за провинности мужиков. После революции здание перетащили в центр деревни, и стали использовать, как общественный амбар, потом, с образованием колхоза, как колхозный. После войны в Выре был построен зерноток с хранилищами, и амбар пустовал. На фото 1910 года мы увидели, что раньше он был на станции и перевезли его, не разбирая, на старое место». Получается, что он лично его перевозил, но Раиса Федоровна Папиашвили, работавшая в музее с 1973 по 2006 год, вспоминала, что сруб с коллекцией полотенец и предметами быта привезли из Псковской области, предметы были переданы через Гатчинский краеведческий музей в фонды музея «Дом станционного смотрителя», а сруб установлен в комплексе почтовой станции.

Обратившись за помощью к визуальным источникам из фондов музея, мы видим здание в этом углу на работе художника Светлицкого Сергея Павловича «Дом станционного смотрителя. До восстановления» 1952 года. Можно ли по рисунку определить, что именно это здание



Надписи на стенах здания «Шорной», 2020 г.

стояло в 50-х годах прошлого столетия на этом же месте? Или этот сруб действительно перевезли? Ведь на другой работе Сергея Павловича «Выра «Дом станционного смотрителя». Первое восстановление» 1972 год, этого здания нет. Понять это сложно, к сожалению рисунок, не фотография, изображенный на картине сюжет создал сам автор на основе своих впечатлений. Картины, созданные мастерами живописи распространённый вид визуальных источников, художники изображают исторические события, пейзажи и архитектурные сооружения, но правдиво ли это изображено на холсте? Какую информацию о внешнем виде этого строения мы можем понять по рисунку Светлицкого, и как узнать степень достоверности этого источника? Мы затруднились с ответом и не пришли к еди-

ному решению, может быть амбар был перевезен, как и говорят очевидцы тех событий, а может он и стоял на почтовой станции. Для поддержания правопорядка и для помощи регулярной полиции, в сёлах назначались члены нижнего земского суда и капитаны-исправники, которые вели специальные журналы, в них фиксировались все происшествия. А задержанных за плохое поведение они сажали в амбары или избы. Такой амбар по воспоминаниям местных жителей был в д. Выра, и возможно надписи на стенах открывают ещё одну страницу нашей деревни, и имеют важное краеведческое значение. Научным сотрудникам музея предстоит работа по изучению архивов, чтобы мы с уверенностью могли сказать, как и где использовали этот амбар, кто был закрыт в нём и по каким причинам.



Рисунок
Светлицкий С.П.
«Дом
станционного
смотрителя. До
восстановления»
1952 г.



Рисунок
Светицкий С.П.
«Выра «Дом
станционного
смотрителя».
Первое вос-
становление»
1972 год.

Анализ визуальных источников, хранящихся в фондах нашего музея, их правильная атрибуция помогают найти новую форму подхода при изучении исторических зданий и даже помочь приоткрыть историю объектов музейного комплекса. Наш опыт работы с фотографиями и произведениями искусства показывает, что атрибуция визуальных источников является важным составляющим, сегодня зрительные образы должны интерпретироваться как особый вид текста, как важный исторический источник. Опи-

сывая такие памятники, мы должны не только работать с предметом по классической схеме атрибуции источника, где надо описать внешние признаки, указать автора, год и место создания памятника, определить стиль и технику [3]. Важно и комментирование визуального источника, его содержание и интерпретация. Проведённая работа в исследовании предмета сегодня, история его создания, в дальнейшем поможет более точно устанавливать исторические факты или события.

Список источников и литературы:

1. Визуальные источники и их классификация // URL: https://vuzlit.ru/364548/klassifikatsiya_vizualnyh_istochnikov_naglyadnyh_sredstv_obucheniya (дата обращения: 19.08.2021).
2. Грановская Н.И. Домик станционного смотрителя. Музей дорожного быта начала XIX века. Ленинград: Лениздат, 1974.
3. Кучеренко М.Е. Описание музейных предметов: основные элементы и образцы: методическое пособие. 5-е доп. изд. М.: ГЦМСИМР, 2007.
4. Музееведение. Музеи исторического профиля: учеб. пособие для вузов по спец. «История» / под ред. К.Г. Левыкина, В. Хербста. М., 1988.
5. Фотография. Изображение. Документ [научный сборник / отв. ред.: Д.О. Цыпкин; Гос. музейно-выст. центр РОСФОТО] // URL: <https://rosphoto.org/wp-content/uploads/2016/07/pid1.pdf> (дата обращения: 17.08.2021).
6. Роль визуальных источников в изучении региональной истории: сборник статей по итогам всеросс. науч.-практ. конф. (Сыктывкар, 20–24 сентября 2016 г.) // URL: https://museumkomi.ru/bitrix/uploads/2017/06/Sbornik_2017_NazMuzei-20-24.-2016-1.pdf (дата обращения: 10.08.2021).

Котылева Ирина Николаевна

Кандидат исторических наук

kotylevairina@rambler.ru

МНОГООБЕЩАЮЩИЙ ТРЕУГОЛЬНИК: В.П. НАЛИМОВ – «КАЛЕВАЛА» – К. КРОН. Из истории изучения коллекции В.П. Налимова в собрании Национального музея Республики Коми

Аннотация:

В статье рассматриваются взаимоотношения Каарле Крона и Василия Петровича Налимова во время его стажировки в Гельсингфорсе (Хельсинки) в 1908-1909 гг. Особое внимание уделено выявлению влияния историко-географического метода Крона на взгляды Налимова, в том числе в исследовании Калевалы. Атрибуция фотографии учащихся и гостей школы в Тервайоки из коллекции В.П. Налимова в фондах НМРК позволила дополнить картину контактов молодого ученого зыряннина с финскими исследователями.

Ключевые слова: зыряне, коми, культура финно-угорских народов, этнография, фольклор, школьное образование, Финно-Угорское общество.

С 2003 г. по 2013 г. в фонды Национального музея Республики благодаря Ирине Васильевне Налимовой и Марине Геннадьевне Рябовой поступили более ста предметов, связанных с Василием Петровичем Налимовым. До этого в фондах музея практически не было экспонатов, рассказывающих о научной деятельности и судьбе первого профессионального коми этнографа, уничтоженного в жерновах советских репрессий. Только в конце 1990-х годов имя Василия Петровича стало воскресать в исследованиях по истории региона, появились первые публикации и исследования о его судьбе [8, 9].

Василий Петрович Налимов (1879–1939) — этнограф, географ, коми-зырянин по национальности, выходец из крестьян, получивший высшее образование, он стал одним из лучших знатоков языка, фольклора, традиционной культуры народа коми. В 1906 г. он поступил на естественное отделение физико-математического факультета Московского университета, где учился до 1912 г. по специальности «антропология и география». В студенческие годы Василий Петрович изучал этнографию и антропологию народов Севера России под руководством Д. А. Анучина. С 1917 г.



Василий Петрович Налимов.

в звании магистра и должности приват-доцента преподавал в Казанском университете. С 1922 по 1938 годы был профессором Московского университета. Исследовал верования и обычаи финно-угорских народов, в экспедициях собирал коми песни, сказки, предания, легенды. Активно сотрудничал с журналом «Коми му», где опубликовал ряд работ этнографического характера. Кроме этого проводил полевые исследования в Большеземельной тундре, Казахстане, у саамов под Мурманском, на Ижме и Печоре, среди удмуртов Вотской автономной области и Закамья. В 1938 году был обвинён в шпионаже в пользу Финляндии и подрывной деятельности. Одним из главных аргументов в пользу причастности

Налимова к сепаратистам стала совместная экспедиция финского профессора Уно Таави Сирелиуса и В. П. Налимова в 1907 году. В конце 1939 г. профессор В. П. Налимов умер в изоляторе Сыктывкарской тюрьмы. В 1960 году он был реабилитирован по настоянию его сына Василия Васильевича Налимова, который сам в это время только вернулся из сталинских лагерей [8,9].

Уже первые поступившие в фонды музея памятники открыли для исследователей неизвестного Налимова, обогатив сведения о его научной деятельности, научных контактах, семейной истории. На выставке «Неизвестный Налимов». К 125-летию со дня рождения крупнейшего коми этнографа Василия Петровича Налимова», представленной в Национальном музее Республики Коми в 2003 г., были показаны уникальные документы и предметы, связанные с разными периодами жизни В. П. Налимова [4].

Одним из значимых памятников, переданных дочерью Василия Петровича Ириной Васильевной Налимовой, является книга «Калевала. Финская народная эпопея», изданная в 1889 году [2]. На последней странице книги есть печать: Книжный магазин Федора Адриановича Богданова. Петровка, Петровская линия, № 5. В Москве». На первой странице подпись «А. П(?) родшка». Время появления этой книги у Василия Петровича не определяется, но однозначно, что интерес к финским рунам у Налимова был профессиональный, что подтверждает его статья «Калевала» в энциклопедии 1913 г. издательства Гранат [5, с. 166–168]. Следует отметить, что в переизданной энциклопедии в 1936 г. отдельной статьи «Калевала» уже нет, материал о карело-финском эпосе включён в статью «Финляндия». Потенциально значимо и то, что в списке авторов статей в энциклопедическом словаре 1913 г. представлены «профессора Г. Вихман (Гельсингфорс), Б. Ф. Адлер, Д. Н. Анучин, Л. С. Берг». Со всеми В. П. Налимов был знаком, и сотрудничал. Данные контакты требуют специального рассмотрения.

В самом начале статьи Налимов обращает внимание на то, что впервые финские руны были изданы в бессистемном виде в 1822 г. З. Топелиусом, но Э. Леннроту удалось собрать материал и издать в виде отдельной поэмы под названием «Калевала» в 1835 г. и более полное из 22 793 стихов в 50 рун в 1849 г. Так же он сообщает, что в 1887 г. А. Форсман издал более полное собрание рун [5, с. 166].

В данной энциклопедической статье Василий Петрович упоминает издание «Калевалы» на



Каарле Крон.

русском языке в переводе Л. И. Бельского. В книге «Калевала», которая принадлежала Налимову, в водной статье за авторством Бельского, в тексте подчеркнуто: «Калевала, представляя собою переходную ступень народного эпоса между более древним, когда предметом песнопения служат только боги и стихи... и позднейшим, эпосом героическим, в котором с трудом раскрываются древнейшие черты поэзии о богах и стихиях... Финский эпос — поэзия стихий, тесно связанная с поэзией героической и бытовой. Он имеет неопределимое достоинство, что раскрывает подробно связь между героями и порождающими их стихийными силами...» [2, с. 5]. Обратил внимание Налимов и на положение Бельского, что «по воззрениям Калевалы, всемогущество заключается в познании сущности вещей, т.е. их происхождения и бытия».

В своей статье в энциклопедии Налимов отмечает, что «Калевала, финский народный эпос, богатейший источник для изучения быта, понятий, мировоззрения, творчества финского народа. ...Руны Калевалы имеют свою историю и заключают в себе как древнейшие и самобытные черты финского народа, так и позднейшие наслоения, в которых есть и следы чуждаго влияния и много апокрифического. Поэтому изучение Калевалы связано с изучением развития и происхождения рун [5, с. 168]. Налимов подчеркивает, что «в рунах нет государственности, общности, народа, а есть только семья, лично-

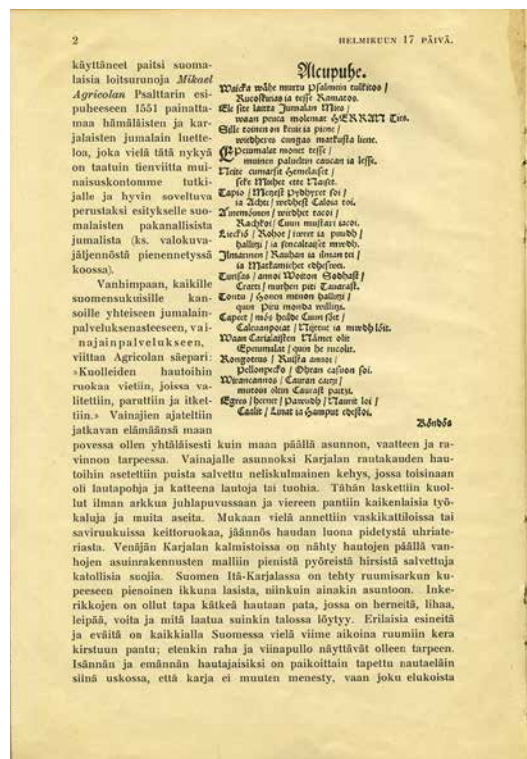
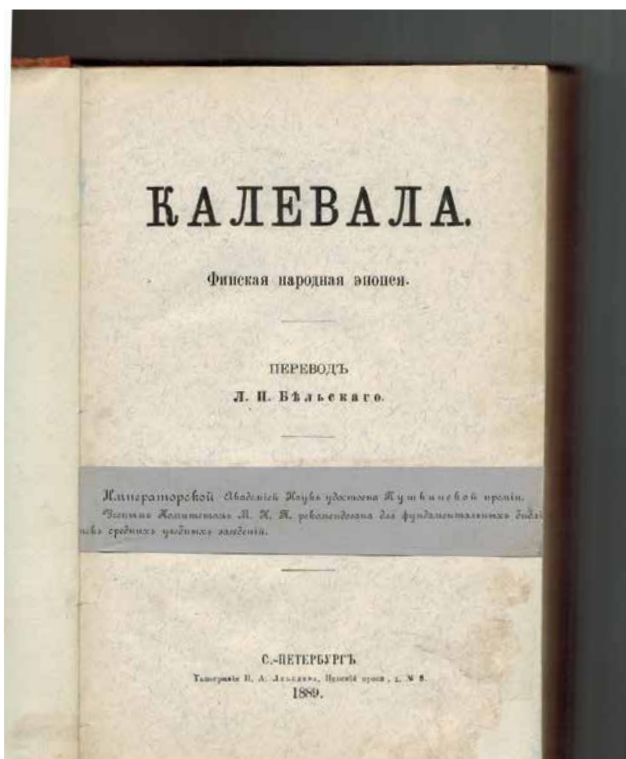
сти, преобладают индивидуальные стремления и приключения. Живо чувствуется близость героев к языческим божествам».

Василий Петрович в своей статье акцентирует внимание на позиции К. Крона на исследование Калевалы. «Исходным пунктом развития рун профессор Каарле Крон, отец историко-географического метода, считает ингерманландские и эстонские песни, которые распространялись с юга на север и с запада на восток. На северо-востоке эти занесенные песни становятся полнее, богаче красками, переливами; полного же расцвета песни достигают в Архангельской губернии, где они соединяются и сосредотачиваются около крупных событий» [5, с. 168].

В. П. Налимов был лично знаком с Каарле Кроном, о чём свидетельствует брошюра К. Kroon «Suomalaisten pakanallisten Jumalar» (Финские языческие боги), которая так же была передана И. В. Налимовой в фонды Национального музея РК (НМРК –КП-13094–32) и впервые была представлена на выставке «Неизвестный Налимов» [4]. Важно, что на первой странице есть посвящение Налимову за подписью К. Крона, что является значимым доказательством их личного знакомства.

Примечательно, что публикация К. Крона «Suomalaisten pakanallisten Jumalar» начинается с информации о том, что первые сведения о финских языческих богах были собраны М. Агриколой, создателем финской письменности в XVI в. В 1908 г. 21 июня в Выборге был открыт памятник Агриколе (Агрикола был первым епископом Выборга и был похоронен в кафедральном соборе). Семья Кронов способствовала появлению идеи установки памятника Агриколе в Выборге.

Логично предположить, что знакомство Василия Петровича и Каарле состоялось во время обучения Налимова в Хельсинки в 1908–1909 гг. Налимов был одним из основателей и руководителей студенческого научного кружка, интересы которого находились в области этнографии, географии и естествознания. Статьи, рецензии и доклады, с которыми регулярно выступал молодой коми исследователь, быстро сделали его заметной фигурой в гуманитарной науке того времени. Его работы по коми этнографии заинтересовали финских учёных. В 1907 г. во время пребывания в России доцент Александрийского университета (Гельсингфорс / Хельсинки) В. Мансикка встречался с В. П. Налимовым и предложил ему сотрудничество с Финно-Угорским обще-



Оттиск Suomalaisten pakanalliset jumalat (Языческие боги финнов). Стр. 2 (3).

ством, признанным центром изучения культуры финно-угорских народов и языков [7, с. 18]. Это сотрудничество продолжалось пять лет, за это время он провёл две экспедиции к коми-зырянам, одну к коми-пермякам. В 1907 г. принял участие в экспедиции к коми известного финского этнографа У. Т. Сирелиуса. В 1908 г. сопровождал финского археолога А. М. Тальгрена в его поездке по Казанской губернии.

В 1908 г. Финно-угорское общество приглашает В. П. Налимова в Гельсингфорс для занятий финским языком и этнографией. Вероятно, именно в этот год состоялось знакомство Василия Петровича и Каарле Крона. Следует отметить, что Мансикка был учеником К. Крона. Каарле Крон (Крун) (1863–1933) был финским фольклористом, профессором и разработчиком географо-исторического метода исследования фольклора [10, с. 429]. Интересовался языками финно-угорских народов, как и его отец знал зырянский язык. К. Крон посвятил большую часть своей жизни изучению эпической поэзии, составляющей основу финского национального эпоса «Калевала».

Огромное влияние на становление Каарле как учёного оказал его отец Юлиус Крон. Немец по происхождению Юлиус Крон (1835–1888) — учёный, журналист, писатель, был одним из активных феноманов, сторонником использования финского языка как в обыденной жизни, так и в журналистике, литературе, науке. Первоначально Юлиус Крон изучал в университете в Гельсингфорсе философию, лингвистику, литературу. Его научные интересы были связаны с «Калевалой». Некоторые представления Ю. Крона о «Калевале» были в последствии оспорены, но в XIX в. его труды вызвали интерес и способствовали развитию финно-угроведения. Юлиус изучал венгерский, зырянский (коми), т.к. он считал, что истоки «Калевалы» не только карельские, но уходят в глубь культуры разных народов финно-угорской языковой группы и прежде всего финнов и еми (тавастов). Юлиус Крон имел огромное влияние на развитие культуры в Хельсинки, где он последние годы работал, и Выборге, где родился [3, с. 286–288].

Каарле Крон в своих исследованиях во многом следовал за своим отцом. Следует отметить, что также как и его отец он изучал зырянский язык, а после его смерти продолжил переписку с Г. С. Лыткиным, которую вёл Ю. Крон. Для нашего исследования важны также сведения, что Каарле свободно владел немецким, шведским и финским, понимал, как он сам отмечает в пись-

мах Веселовскому, французский и русский [6]. Логично предположить, что Налимов и Крон общались на русском или на зырянском языке.

В 1888 г. Каарле Крон был назначен доцентом кафедры финской и сравнительной литературы в Гельсингфорском университете. В 1889 году он был назначен исполняющим обязанности профессора финской литературы, а в 1898 году — экстраординарным личным профессором финского и сравнительного фольклора. В 1898 году Крон стал профессором финского и сравнительного фольклора в Гельсингфорском университете [10, с. 429]. Позже, в 1908 году, когда была открыта постоянная кафедра финского и сравнительного фольклора, он стал ее первым преподавателем. В 1917 году он стал председателем Финского литературного общества. Крон был соучредителем журналов *Virittäjä* (1896) и *Finno-ugrische Forschungen* (финно-угорские исследования) вместе с Эмилем Нестором Сетяля (1901).

Примечательно, что именно в 1908 году происходит знакомство В. П. Налимова и Каарле Крона, когда Крон уже работает на кафедре финского и сравнительного фольклора. В этот период Каарле Крон уже значимая фигура в исследованиях древних пластов финской культуры. Его «историко-географический» подход к сопоставлению фольклорных текстов имеет определенную поддержку в научном сообществе, но наиболее известен К. Крон за пределами Финляндии был своим вкладом в исследования сказок.

Пока не выявлена определенность тем научных контактов В. П. Налимова и К. Крона, но доказательством их общения стала фотография из фондов НМРК. Ранее фотография числилась за записью «В. П. Налимов с учениками народной школы» (НМРК КП-13094–34). Благодаря последним исследованиям, фотография атрибутируется как сделанная с учениками школы в с. Тервайоки. На фотографии кроме В. П. Налимова точно определяются Каарле Крон (на фото располагается прямо за Василием Петровичем) и Аугуст Юннола (директор школы, на фото располагается рядом с Каарле Кроном, справа). Предположительно, слева от Каарле Крона стоит Э. Сетяля.

Школа в Тервайоки располагается (школа продолжает работать, ныне Тервайоки называется с. Большое поле) недалеко от имени Кронов в Кийспилия (15 км от Выборга). Она была организована непосредственно по инициативе семьи Кронов [3, с. 269–271].

Днём рождения школы считается 28 мая 1855. Изначально предполагалось, что в школе будут



Налимов В.П.
с учащимися
школы
г. Хельсинки.
Из собрания
НМРК.

учиться дети соседних деревень и начальное образование будет проходить на финском языке. Для XIX в. это во многом было революционная концепция, т.к. до этого времени обучение в школах княжества Финляндского проходило на немецком или шведском языках. Во второй половине XIX в. стали появляться русские и финские школы. Прежде всего такие школы появлялись в городах, например, в Выборге. Появление школы в Тервайоки состоялось благодаря благотворителям и феноманам, которые поддерживали идеи Кронов. Первые годы школа принимала небольшое количество учеников, в зимнее время некоторые из них учились в доме Кронов в Выборге. К началу XX века школа разрослась, стало больше учеников и преподавателей, было построено новое здание. С 1906 г. на протяжении многих лет директором школы был Аугуст Юннола [3, с. 286].

Есть предположение, что фотография сделана 28 мая 1908 г. На фотографии могут быть и другие деятели культуры из Хельсинки и Выборга, приехавшие на празднование дня создания школы (например, в четвёртом ряду четвёртый справа может быть В. Мансикка). Данный вопрос, потенциально значимый для исследования ряда тем, требует дополнительного исследования.

Развитие школы в Тервайоки во многом перекликались с предложением Э. Сетеля по развитию национального образования в Финляндии в рамках Российской империи.

Эмиль Нестор Сетеля (1864–1935) – филолог, политик, государственный деятель, занимался фольклором, историей, этнографией финно-угорских народов. Один из основоположников финно-угорского сравнительно-исторического языкознания. В 1888–1890 гг. совершил поездки к ливам, води, вепсам для изучения их языков и этнографии. Как уже отмечалось, с 1901 г. издавал вместе с К. Кроном журнал «Finno-ugrische Forschungen». Сетеля и Крона объединяли не только научные поиски, но родственные связи. Эмиль Сетеля был женат на сестре Каарле Крона Хельме и неоднократно бывал в имении Кронов в Кийспия. Исследователи истории школы в Тервайоки особо не уделяют внимание роли Сетеля в её развитии. Однако идеи Сетеля о значимости использования национального языка для преподавания в начальной школе пересекаются с программой школы в Тервайоки. Сетеля специально подготовил брошюру, посвященную использованию финского языка в начальной школе. Для нашего исследования особо значимо, что эта брошюра Сетеля (B. N. Setela.

Suomen kielen Oppikirja Alkeisopetusta Varten) была у В. П. Налимова, и в 2003 г. стала частью коллекции В. П. Налимова в фондах Национального музея РК (НМРК КП-13094–36).

У нас нет свидетельств о продвижении В. П. Налимовым идеи преподавания в начальных школах зырянского края на зырянском языке. Однако в 1908 г. К. Ф. Жаков выступает на заседаниях Усть-Сысольского уездного земского собрания с таким предложением [1]. Его предложение не получило поддержки. В рамках нашего исследования интересен сам факт выступления Жакова, что вызывает вопросы о знакомстве Жакова с программами Сетеля, о возможности обсуждения Жаковым и Налимовым концепций начальной национальной школы. Исследование данных вопросов может стать одной из составных частей исследования по проблемам развития

национальных культур в Российской империи в начале XX века.

Рассмотрение коллекции В. П. Налимова через сопоставление с фактами деятельности финских исследователей, чьи имена были представлены в публикациях коми исследователя и отражены в его коллекции, позволило дополнить сведения о предметах в коллекции Налимова в фондах Национального музея Республики Коми и определить новые направления в изучении контактов Василия Петровича с исследователями традиционной финно-угорской культуры. Представляется, что исследование фондов К. Крона и Э. Сетеля может принести новые сведения о периоде активного сотрудничества В. П. Налимова и финно-угорского общества, который пока не получил детального изучения.

Список источников и литературы:

1. Журналы Устьсысольского Уездного Земского Собрания чрезвычайного созыва 2 августа и XXXIX очередной сессии 1908 года с приложениями. Устьсысольск, 1908.
2. Калевала. Финская народная эпопея / пер. Л.И. Бельского. Санкт-Петербург: Издание журнала «Пантеон Литературы», 1889.
3. Костоломов М. *Wiborgiana*: краеведческие очерки. Санкт-Петербург: Издательский центр «Остров», 2018.
4. Котылева И.Н. Неизвестный Налимов // Арт. 2004. № 3. С. 178–183.
5. Налимов В.П. Калевала // Энциклопедический словарь Т-ва «Бр. А и И. Гранат и К0». Том 23: Кабанель – Каутский. 7-е, совершенно переработанное издание. М., 1913. С. 166–168.
6. Наследие Александра Веселовского: исследования и материалы. СПб.: Наука, 1992.
7. Несанелис Д.А., Семёнов В.А., Терюков А.И. Пути «инородца» в России. Василий Петрович Налимов // Налимов В.П. Очерки по этнографии финно-угорских народов. Ижевск – Сыктывкар, 2010.
8. Семёнов В.А., Несанелис Д.А. Профессор Налимов – «финский шпион» // Родники Пармы. Вып. IV. Сыктывкар, 1996. С. 194–199.
9. Семёнов В.А., Несанелис Д.А. Профессор В.П. Налимов // Молодежь Севера. 1992. 27 ноября.
10. Терюков А.И. История этнографического изучения народов коми. СПб.: МАЭ РАН. 2011.

Кочерган Людмила Ивановна

Национальная галерея Республики Коми (Россия, Сыктывкар), заместитель директора

l.kochergan@mail.ru

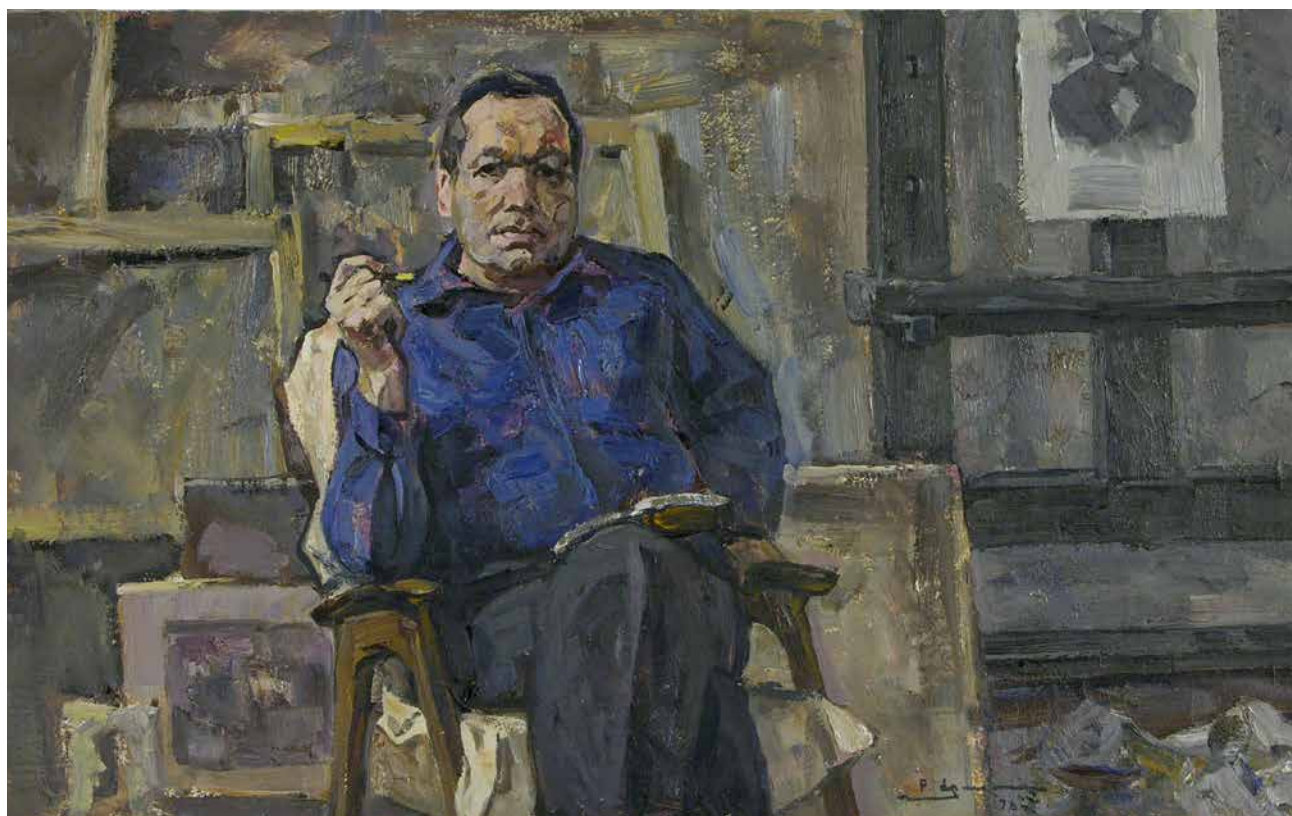
КОЛЛЕКЦИЯ В.Г. ИГНАТОВА В СОБРАНИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ГАЛЕРЕИ РЕСПУБЛИКИ КОМИ: К ВОПРОСУ КОМПЛЕКТОВАНИЯ, ИЗУЧЕНИЯ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ

Аннотация:

В статье дается анализ монографической коллекции Народного художника Республики Коми В. Г. Игнатова (1922–1998) в Национальной галерее Республики Коми с точки зрения этапов её формирования, отражения в ней различных направлений творческой деятельности, полноты объёма. На основе документальных материалов рассматриваются творческий метод и индивидуальный стиль художника. Приводятся примеры включения коллекции в экспозиционно-выставочные проекты и научный оборот.

Ключевые слова: монографическая коллекция, станковая графика, коми мифология, творческий метод, индивидуальный стиль художника

14 февраля 2022 года исполнится 100 лет со дня рождения Народного художника Республики Коми Василия Георгиевича Игнатова (1922–1998). Имя художника неразрывно связано с Республикой Коми, и не только потому, что он является уроженцем села Зеленец Сыктывдинского района. Получив два художественных образования



Ермолин Р.Н. Портрет художника В.Г. Игнатова. 1976. К., м. Национальная галерея РК.

в Москве и оставшись в столице, он практически всё свое творчество посвятил Коми: коми эпосу, коми истории, дохристианским коми верованиям, коми театру, коми книжному издательству, художественной жизни в Коми... Неудивительно, что основное художественное наследие В. Г. Игнатова находится в республике. Национальная галерея Республики Коми обладает, скорее, самой большой его частью.

Монографическая коллекция художника в Национальной галерее Республики Коми формировалась на протяжении более полувека. В настоящее время она насчитывает свыше 400 ед.хр., распределенных по трём фондам: живописи, графики и фонда архивных материалов. Если хронология произведений ограничена 1947–1996 годами, то документы, входящие в состав личного фонда художника, включают и учебный период.

Первые произведения были приобретены в июне 1948 года: в это лето В. Г. Игнатов, проработав несколько месяцев директором Коми республиканского художественного музея, уезжал в Москву, поступив в ГИТИС. И сейчас в коллекции НГРК хранятся два его этюда маслом 1947 года, передающие состояние природы, написанные уверенным мазком. Вопрос следующей закупки был связан с дипломом Игнатова в ГИТИСе, выполненным по сказке народа коми «Лесной человек» (Яг-Морт) и его первыми шагами в жанре мультипликации. Такое приобретение было значимо для республики, как с точки зрения работы коми художника в области очень быстро развивавшегося в те годы анимационного кино, так и представления в нём национально-эпоса. Сама закупка состоялась в 1957 году, она включала эскизы с дипломной серии (к сожалению, мультфильм не вошел в дипломный проект) и эскизы к фильмам, которые вышли в прокат: «Петушок — золотой гребешок» и «Гадкий утёнок». Позже в коллекции появились два эскиза к диафильмам, представившие ещё одно направление в творчестве художника: если в последующем к фильмографии прибавилась только одна лента — «Украденный месяц», то в области создания диафильмов В. Г. Игнатовым было оформлено 24 сказки народов мира. Благодаря передаче архива, в настоящее время в галерее отдельными листами и даже полным комплектом, а также в виде плёнок представлены практически все диафильмы художника.

Следующий пласт произведений в коллекции В. Г. Игнатова отражает работу художника в области сценографии. Начало его формирова-



Игнатов В.Г. Эскиз обложки к книге «Коми мойдьяс». 1976. Б., гуашь, тушь, перо.

нию положил первый национальный балет «Яг-Морт» Я. С. Перепелицы: после триумфального шествия балета, включившего и многолетние аншлаги, и его показ на сцене Кремлёвского Дворца съездов, у художника была закуплена часть эскизов декораций и костюмов к постановке. В 1977 году В. Г. Игнатов работал над новой редакцией сценографии балета, которую также было решено приобрести для фондов музея, но для последовавшей закупки он вновь обратился к первой постановке 1961 года, восполнив те сюжеты и образы, которых не доставало. Эскизы 1977 года попали в галерею намного позже, вновь в составе творческой части архива: их не так много, например, полностью отсутствуют костюмы персонажей, некоторые из них носят черновой характер.

Поскольку сотрудничество В. Г. Игнатова с театрами не ограничилось одним спектаклем, то в коллекции отложились и другие сценографические работы: к опере «Домна Каликова» Б. Архимандритова, по пьесам В. А. Савина, Г. А. Юшкова, А. С. Клейна. Шедшие в театрах спектакли и эскизы к пьесам в оформлении В. Г. Игнатова соотносятся только отчасти, нередко художник

делал сценографическое решение по тексту пьесы, не реализуя его как постановку. Например, пьесы Г. А. Юшкова «Макар Васька — сиктса зон» (Василий Макарович — деревенский парень), «Тадзи и колё, Юля» (Так и надо, Юля) и «Кысь-ко тай эмось» (Бывают же такие) в театре шли в оформлении других художников, появление же этих листов в творчестве В. Г. Игнатова можно связать с выходом книги Г. А. Юшкова «Куим теш» (Три комедии) в 1970 году. В 1971 году В. Г. Игнатову были заказаны эскизы к пьесам В. А. Савина, которые также отложились в фондах галереи, но сами пьесы коми драматурга и основателя национального театра, умершего в ГУЛаге, были поставлены позже.

Год празднования 50-летия Октябрьской революции для художника был примечателен не только сценографией оперной постановки, но и в целом началом работы над образом Домны Каликовой, ставшей символом борьбы коми народа за советскую власть. Образы Домны есть практически в творчестве всех ведущих художников республики, наследие В. Г. Игнатова, помимо эскизов к опере, включает живописные работы, а также станковый триптих, написанный гуашью. Обращение к теме революции есть ещё в одной серии, также входящей в собрание НГРК, — «Октябрь 1917 года в Коми».

Во второй половине 1960-х годов в творчестве В. Г. Игнатова появился новый интерес: он начинает работать над сериями станковой оригинальной графики по коми эпическим сказаниям. Именно эта сфера станет для художника вскоре ведущей: здесь он отработает свой «игнатовский» стиль, охватит значительную часть коми эпических героев, а сюжеты ижмо-колвинского оленеводческого эпоса будут воплощаться художником параллельно их научному изучению филологами. Именно этими произведениями художник участвовал в республиканских выставках, лучшие из них закупались в Коми республиканский художественный музей (поэтому не все серии представлены полностью).

Следует отметить, что 1970-е — I половина 1980-х годов — это и время расцвета станкового творчества В. Г. Игнатова, и время активного пополнения фондов галереи его произведениями. Таким образом в собрании галереи отложились серии о Пере, Корт-Айке, Шипиче, Яг-Морте, Йиркапе. Особняком в этом ряду приобретений смотрятся два живописных портрета художников: В. В. Полякова, написанный еще в 1948 году, и Р. Н. Ермолина 1981 года. Итогом же огромной многолетней работы художника над темой коми

эпоса стал выход несброшюрованного альбома иллюстраций В. Г. Игнатова «Легенды и предания народа коми» в 1985 году. Серия оригинальной графики из семи листов сюжета «Яг-Морт» к этому альбому представлена в коллекции галереи.

В теме коми эпоса есть ещё один аспект, который всё более и более занимал художника. Речь идёт о коми дохристианских языческих верованиях. Еще в 1972 году В. Г. Игнатов создал серию «Коми языческие духи» из 12 работ, нарисовав образы тех, кто олицетворял силы природы, предания о которых дошли до наших дней. Три из них входят в фонды галереи — «Добрый дух», «Омэль», «Кокля-мокля». Работы В. Г. Игнатова далеки от той картины мира, которая создана современными учеными — исследователями языческого мировоззрения коми, в те годы её просто не существовало, они, скорее, носят описательный характер, известный по дошедшим характеристикам.

В начале 1980-х художник обращается к языческому прошлому коми народа с иной стороны, создав живописные произведения, которые сразу были приобретены в фонды галереи — «Мы из глубокой старины», «Страсти» и «Экстаз». Проявления мифологического мировоззрения — ощущение себя частью природы, необходимость и умение «договариваться» с её стихиями, идолопоклонничество как институция существования дохристианского общества, — всё это явилось содержанием этих работ, а в 1990-е годы было ещё раз художником «пропущено через себя», в уже повторном обращении к коми верованиям и эпосу. Из произведений последнего периода творчества, 1990-х годов, ушла серийность, каждая из работ приобрела законченный смысл, образы уже не так зависели от эпического текста, становясь более обобщенными по содержательности и лаконичными по форме. Показанные на последней прижизненной выставке художника, произведения также были приобретены в Национальную галерею Республики Коми. Работы последнего периода не сразу вписались в привычно уже построенный авторский зрительный ряд, по сути, они являются своеобразной квинтэссенцией взгляда художника на древние представления коми о себе и окружающем мире.

В 1982 году были закуплены иллюстрации В. Г. Игнатова к книге «Ипатъдорса фольклор» (Фольклор села Ипатово), долгое время это была единственная представленная в галерее книжная графика художника. Между тем на протяжении почти тридцати лет художник сотрудничал с Коми книжным издательством, оформление



Фрагмент экспозиции «КОМИ: Человек. Ландшафт. Миф». Национальная галерея Республики Коми, 2021.

им книг в центральных издательствах началось еще в 1955 году, когда миллионным тиражом были выпущены открытки по мультфильму «Петушок — золотой гребешок». С принятием на хранение архива пополнилась и это направление в деятельности художника, большей частью за счёт работ, выполненных для книг на коми языке. В настоящее время значительно увеличился выявленный перечень изданий, оформленных В. Г. Игнатовым, и скорее, список книг будет ещё дополняться.

Таким образом, приобретения в собрание галереи, сделанные при жизни художника, позволили сформировать коллекцию, в которую оказались включены все основные области его творчества. Переданный вдовой художника архив в творческой своей части дополняет её, а также содержит большой пласт подготовительных материалов, раскрывающих работу автора над той или иной темой. Из не вошедших ранее в коллекцию направлений творчества в архиве представлены только эскизы к монументальным росписям для Коми республиканской филармонии и гостиницы «Сыктывкар».

И всё же можно предположить, что в коллекции Национальной галереи есть пробелы, которые не позволяют полностью охватить

творческое наследие художника. В. Г. Игнатову, например, была близка коми классика, между тем в собрание НГРК есть только одно станковое произведение на стихотворение И. А. Куратова. Одна серия может быть представлена в разных собраниях, как, например, «Коми языческие духи»: три листа находятся в фондах Национальной галереи, девять — в Усинском музейно-выставочном центре «Вортас». Эскизы костюмов к редакции балета «Яг-Морт» 1977 года хранятся в музее Усть-Усинской средней образовательной школы, которую окончил художник. Создание общего каталога произведений В. Г. Игнатова, находящихся в музеях Республики Коми, — одна из задач, решение которой во многом бы содействовало выявлению истинного вклада художника в изобразительное искусство Республики Коми.

Работы В. Г. Игнатова хорошо знал не только сыктывкарский зритель, но и искусствоведы. О нём писали В. В. Кублицкий, В. А. Латышева, С. А. Беляева... Центром внимания их исследований был творческий портрет художника, удивительная манера его письма (В. В. Кублицкий сравнивал её с текстурой дерева), его сценография, анализ его станковой графики, интерпретирующей духовно-эпическое наследие коми, приёмы включения этнографических элементов — орна-



Выставка «Этно. Образ. Миф. Знак». Экскурсовод – Н.В. Мамонтова. Усинский музейно-выставочный центр «Вортас», 2021.

мента, костюма, культовых изображений и пр. Публикации, как правило, больше касались двух областей его творчества — театра и станкового искусства, в последнем ведущей темой считались коми сказания и легенды.

На наш взгляд, включение в научный оборот материалов принятого на хранение в Национальную галерею архива художника позволило более полно представить истинный размах его творчества. В настоящее время В. Г. Игнатов воспринимается не только как художник-станковист, писавший преимущественно гуашью и темперой, не только как сценограф, создавший балет «Яг-Морт» и оформивший ряд других спектаклей, но и как мультипликатор, как художник, работавший в области создания диафильмов, как книжный иллюстратор и художник-монументалист. Значительную часть его творческого наследия занимает жанр сказки: мультфильмы, диафильмы, детские книги, — всё это сформировало творческий метод, с помощью которого художник мог перевести сложные понятия в доступные художественные образы. В. Г. Игнатов первым в изобразительном искусстве создал образ Яг-Морта, он неоднократно обращался к нему и в дальнейшем: от мультипликации — дипломной работы выпускника художественного отделения ГИТИСа

до сценографии балета «Яг-Морт» и серий станковой графики разных лет.

Материалы архива позволяют проследить «серийность» как часть авторского творческого метода. Не только мультипликация, но и работа с эпическими текстами приучили художника раскладывать сюжет на составные части — отдельные картинки, которые, собранные воедино, являлись бы визуально-образной заменой текста. Этот приём автор использовал и в других темах: например, «Домна Каликова» первоначально планировалась как более многочисленная серия листов, но и оставшийся триптих последовательно рассказывает о её подвиге: вступление Домны в Красную армию, казнь Домны, похороны Домны. Или можно привести в качестве примера последовательность серии «Октябрь 1917 года в Коми»: фронтовики читают окопную правду, разоружают полицейских, раздают хлеб беднякам.

В материалах архива удалось найти и авторское название индивидуального стиля художника. В. Г. Игнатов сравнивал свою манеру письма с инеем: кружева снежных узоров на деревьях, стёклах замерзших окон очаровывали его ещё в детстве своей красотой. Ощущение севера художник создавал не только в рисунке, но и в цвете, его любимый колорит — сине-зеленый. В каче-

стве творческого приёма художник использовал звучность линии (впервые в художественную практику её ввели экспрессионисты в начале XX века). Многочисленные содержащиеся в блокнотах записи о творчестве Ван Гога делают понятным эмоциональное насыщение изображения через витиеватость рисунка и многочисленный повтор линий. Следует добавить, что в годы, когда работал В. Г. Игнатов, не поддерживалось «поклонение буржуазному искусству», и выбор столь индивидуальной манеры письма, несомненно, говорит о внутренней свободе художника.

Материалы архива позволили выйти и на другие темы. Так, среди адресантов писем В. Г. Игнатову был К. А. Парнев, коми художник. На момент появления архива о нём было мало известно, он умер молодым, но несколько его произведений вошли в собрание галереи. Как оказалось, художники В. Г. Игнатов, К. А. Парнев и Э. В. Козлов были друзьями, и Энгельс Васильевич Козлов написал воспоминания, которые не только явились прекрасным литературным текстом, но и уточнили биографию художника, а также дали автору ощущение выполненного долга перед забытым художником. Примером включения архива в научный оборот может служить и вышедший в 2015 году альбом «Художники Республики Коми — участники Великой Отечественной войны», где представлена военная биография художника, основанная на его воспоминаниях, фотографиях, наградах. Архив является хорошим подспорьем в изучении творчества В. Г. Игнатова, и далеко не все его материалы на настоящий момент изучены.

Произведения В. Г. Игнатова входили и входят в постоянную экспозицию Национальной галереи. В новой экспозиции изобразительного

искусства Республики Коми 2021 года «КОМИ: Ландшафт. Человек. Миф» они представлены в разделе «Миф». Критерием отбора работ в раздел из большой коллекции художника стало раскрытие в них темы мифологии коми, но не столько в ракурсе эпических преданий (включен только образ Яг-Морта), сколько в изображении художником дохристианских верований, мифологического мышления, языческих представлений коми о себе и окружающем мире.

Выставки произведений В. Г. Игнатова пользуются спросом. Небольшие временные тематические экспозиции, прежде всего рассчитанные на детей, нередки в галерее. Большой выставочный проект «Василий Игнатов. Стиль и этно» был осуществлен в 2013 году, он включал все направления творчества художника, на экспозиции был представлен и архивный материал. В передвижном варианте проект был показан в муниципальных музеях республики и Ненецком краеведческом музее в Нарьян-Маре. Еще один проект, объединивший произведения В. Г. Игнатова, П. Г. Микушева и Ю. Н. Лисовского и позволивший проследить движение от образа к символу и знаку в работах, созданных в «этностиле», состоялся в 2021 году в Усинске, при участии Национальной галереи Республики Коми, Усинского музейно-выставочного центра «Вортас» и музея Усть-Усинской школы.

Наличие в творчестве В. Г. Игнатова как горизонтальной составляющей — хранящегося в музеях огромного пласта его наследия, так и вертикальной — появления в последующих поколениях новых художников, в творчестве которых отражается его стиль, позволяет говорить о феномене художника в изобразительном искусстве Республики Коми.

Краева Надежда Вениаминовна

Национальный музей Республики Коми (Россия, Сыктывкар), заведующая отделом книжного фонда

nadezhda-kraeva@mail.ru

ИНСКРИПТЫ И ВЛАДЕЛЬЧЕСКИЕ ЗНАКИ НА ИЗДАНИЯХ ОДНОГО ИЗ ОСНОВОПОЛОЖНИКОВ КОМИ ЯЗЫКОЗНАНИЯ П.И. САВВАИТОВА*Аннотация:*

В коллекции Национального музея Республики Коми хранятся издания конца XIX века, автором или редактором которых является П. И. Савваитов. На некоторых из них были выявлены инскрипты, авторские и владельческие знаки, судя по которым можно утверждать, что данные издания представляли исследовательский, научный интерес для каждого владельца книги как в XIX, так и в XX веках.

Ключевые слова: Савваитов П. И., редкие книги, инскрипты, авторские и владельческие знаки.

Имя Павла Ивановича Савваитова известно многим исследователям традиционной культуры народа коми. Сегодня его труды по русской археологии, истории материальной и духовной культуры Руси, словесности и древнерусской письменности, библеистике, бытовой этнографии, истории христианства, языку зырян постоянно находятся в поле зрения специалистов и не потеряли своей научной значимости. В коллекции Национального музея Республики Коми хранится 19 изданий конца XIX века, автором или редактором которых является П. И. Савваитов. На 13-ти изданиях были выявлены инскрипты [4], авторские и владельческие знаки, по которым можно сделать вывод: книги П. Савваитова были востребованы как в XIX, так и в XX веках.

Книжные знаки, как визуальные источники, являются фактом книжной культуры. Надписи, оставленные автором или владельцем книги, помогают уяснить их общественные и личные связи, раскрывают характер их отношений, рассказывают об их чувствах, мыслях. Книжный знак, в силу своего значительного информационного потенциала, может способствовать воссозданию истории бытования книги, собрания, из которого она происходит.

П. И. Савваитов родился в Вологде в 1815 г. в семье священника. Здесь он обучался в ду-

ховной семинарии. Образование продолжил в Санкт-Петербургской духовной академии, которую закончил в 1837 г. Вернувшись в Вологду, преподавал философию и историю в духовной семинарии. В 1842 г. Павел Иванович переезжает в Петербург, где почти четверть века преподает в семинарии Священное Писание, одновременно ведет русский язык и словесность в военных учебных заведениях столицы. С 1868 г. в течение 30 лет служил в Министерстве народного просвещения на должности правителя дел Ученого комитета [7, с. 9]. Несмотря на чины и сановные должности, П. И. Савваитов «до последних дней в своих научных трудах сохранил энергию молодости, ту энергию, которую академик И. И. Срезневский охарактеризовал в нем следующими словами: «Как ученый труженик, он приготовлен к труду очень разнообразными знаниями, а вместе с теми готовностью трудиться — с увлечением, без усталости, денно и нощно» [8, с. 274].

Круг научных интересов П. И. Савваитова был очень широк. Необходимо отметить, что он подготовил к изданию целый ряд памятников древнерусской письменности. «Новгородская летопись по синодальному харатейному списку» (СПб., 1888) считается самым древним из всех сохранившихся больших русских летописных памятников. Из писцовых книг можно назвать «Новгородские писцовые книги», которые издавались Археографической комиссией с 1859 по 1910 гг. В коллекции музея сохранились первые два тома за 1859 и 1862 гг. — это «Переписная оброчная книга Деревской пятины около 1495 года». Заслуживает внимания труд «О зырянских деревянных календарях и о пермской азбуке, изобретенной святым Стефаном» (М., 1873), в котором П. Савваитов предположил, что именно древнекоми письмена — пасы — легли в основу азбуки, созданной Стефаном Пермским [7, с. 14]. Следует выделить издание «Строганов-



Рис. 1. «Любезнейшему брату Николаю Ивановичу Суворову челобитна отъ П С Спб. 7 янв. 1887.»

ские вклады в Сольвычегодский Благовещенский собор по надписям на них» (СПб., 1886) с публикацией соборной описи 1579 года как источник по истории строгановского искусства. В нем автор приводит описания нескольких памятников XVIII в., заменивших, согласно надписям на них, древние.

Необходимо отметить трепетное отношение П. И. Савваитова к исследователю Вологодского края Н. И. Суворову. Их жизненные пути во многом совпадали. Окончив Вологодскую духовную семинарию и Московскую духовную академию, Николай Иванович свыше 40 лет преподавал в Вологодской духовной семинарии. Благодаря П. И. Савваитову он приобщился к краеведческим исследованиям по истории города Вологды, церковно-археологическому описанию вологодских церквей, соборов и монастырей [1, с. 111–112]. Столичный историк старался поддерживать не только родственные отношения со своей малой родиной, но и научные.

Вновь выпущенная книга, как правило, была хорошим поводом поделиться своей авторской гордостью с родственниками, коллегами, единомышленниками. Все издания сопровождаются следующим посвящением почти одинакового содержания: «Любезнейшему брату Николаю Ивановичу Суворову в день Ангела от брата Павла С.», «Любезнейшему брату Николаю Ивановичу Суворову челобитна от П С» (рис. 1) и далее следует дата. Они подарены в период с 1860 по 1887 гг., т.е. дарились на протяжении почти тридцати лет. Но почему в инскриптах подчеркивается «любезнейшему брату от брата»? Оказывается, что писавший был зятем Н. И. Суворову, и оба в своих дарственных записях нарочито

подчеркивали братские отношения. Их связывало не только родство, но и общность научных интересов [9, с. 110].

Все эти издания сохранились благодаря усилиям выдающегося краеведа, исследователя коми языка, фольклора и истории Андрея Андреевича Цембера. Они находились в его личной библиотеке. По владельческим надписям «Из книг Андрея Андреевича Цембера купил в Вологде у сестры историка Суворова в июне 1929 г.» (рис. 2), «А. Цембер 7 июня 1929 г Вологда», мы можем утверждать, что в июне 1929 г. Цембер в Вологде выкупил данные издания у сестры Н. И. Суворова. Научные, библиофильские интересы Цембера оказались выше его рачительности и экономности.

П. И. Савваитовым были выполнены первые подробные описания нескольких монастырей и пустынь Вологодчины. В собрании музея сохранилось три экземпляра издания «Описание Вологодского Спасокаменского Духова монастыря» (СПб., 1860). Первый принадлежал русскому историку Николаю Дмитриевичу Чечулину. В качестве приват-доцента он вел в Петербургском университете спецкурсы по русской истории, около 20 лет проработал в Публичной библиотеке как археограф и источниковед [10]. На обложке и титульном листе книги есть рукописная владельческая надпись «НЧечулин». Второй находился в Пажгинской Благовещенской церкви. Надпись «Книга сія Пажгинской Благовещенской церкви казенная. Свящ. Ник. Вишерский 1864 года Августа 14-го дня» была сделана священником этой церкви Николаем Васильевичем Вишерским. По окончании Вологодской духовной семинарии он был учителем

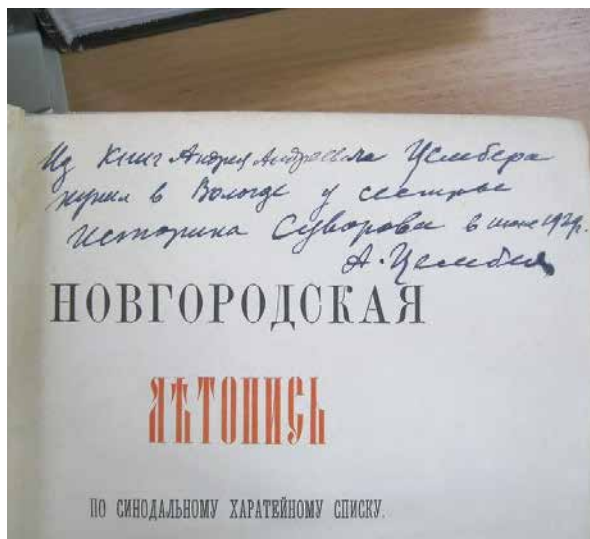


Рис. 2. «Из книги Андрея Андреевича Цембера купил в Вологде у сестры историка Суворова в июне 1929 г. А. Цембер».

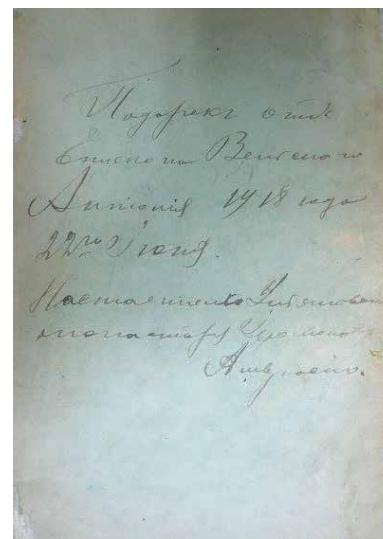


Рис. 3. «Подарокъ отъ Епископа Вельскаго Антонія 1918 года 22го Юня. Настоятелю Уляновскаго монастыря Иеромонаху Амвросію».

в Усть-Сысольском духовном приходском училище, а затем священником Пажгинской церкви [2, с. 10].

Та же книга в 1885 г. была дополнена Н. И. Суворовым, в 1912 г. — его сыном И. Н. Суворовым, и издана под названием «1612–1912. Описание Вологодского Духова монастыря» в Вологде в 1912 г. На задней обложке сохранилась дарственная надпись «Подарокъ отъ Епископа Вельскаго Антонія 1918 года 22го Юня. Настоятелю Уляновскаго монастыря Иеромонаху Амвросію» (рис. 3). Архиепископ Антоний, в миру Быстров Николай Михайлович, окончив Яренское духовное училище и Вологодскую духовную семинарию, был рукоположен во священника. За время служения проявил себя опытным руководителем духовной жизни братии, был возведён в сан архиепископа и стал управляющим епархиями Северного края — Архангельской, Вологодской, Северно-Двинской и области Коми. Русской православной церковью причислен к лику святых [3]. Книга была преподнесена иеромонаху Амвросію, в миру Афанасію Фадеевичу Морозову. Испытывая тягу к монашеской жизни, в 16-летнем возрасте он покинул родное село Межадор и был принят послушником в Троицко-Стефановский Уляновский монастырь. В 1904 г. в возрасте 30 лет был пострижен в монашество с именем Амвросіи. В 1912 г. за ревностное отношение к служению и житию монашескому братия монастыря единодушно избрала о. Амвросіа настоятелем. Ему было суждено стать последним настоятелем обители, пережить ее разграбление и поругание, и в конце концов, самому принять мученическую кончину за Святую Христову веру [6].

История монастырей Вологодской губернии была интересна не только для священнослужителей Коми края, но и заинтересовала ученого-историка из С.-Петербурга.

Неоценим вклад П. И. Савvaitова в исследование коми языка. Изучение коми языка он начал еще во время работы в Вологодской семинарии. Открытие по указу Святейшего Синода в 1843 г. класса зырянского языка при Вологодской семинарии, готовящего священнослужителей для работы среди коми-зырян, подтолкнуло Павла Савvaitова к составлению «Грамматики зырянского языка» и «Зырянско-Русского и Русско-Зырянского Словаря». К сожалению, «Грамматика» не сохранилась в фондах музея, но имеются три экземпляра словаря. Положительную оценку словарю дал коми ученый Г. С. Лыткин: «замечательный по полноте и по точности определения значений зырянских слов» [7, с. 13]. По мнению первого коми поэта И. А. Куратова, «труд, как начальный в своем роде, хотя не велик, заслуживает большого внимания» [5, с. 71].

На первом экземпляре словаря имеется штамп «УЧЕНИЧЕСКАЯ БИБЛИОТЕКА вологодской духовной семинарии», по которому мы можем утверждать, что им пользовались воспитанники духовной семинарии. Особо хотелось остановиться на надписи, сделанной на корешке книги: «Русско-зырянский словарь Попов Совершенно верно». Возможно, надпись сделана преподавателем зырянского языка Вологодской семинарии Алексеем Ивановичем Поповым, подготовившим в качестве учебника для коми семинаристов «Грамматику зырянского языка» (1843), которая осталась только в рукописи. Необходимо отметить, что практически по всему

тексту издания рассыпаны пометы, исправления, с переводом которых он был не согласен. Им выдвигаются собственные трактовки коми слов, например, веритны – верить, дописано «эскыны», лольштём – отдых, дописано «шойчогъ». Родом А. И. Попов был из с. Небдино Усть-Сысольского уезда, и коми язык для него был родным, поэтому исправления, сделанные в словаре, имеют более точный перевод.

Второй экземпляр словаря принадлежал А. Цемберу, о чем говорит его владельческая надпись «А. А. Цембер 7 июня 1929 года гор. Вологда». Он всерьез занимался изучением коми языка. В 1910 г. в Усть-Сысольске им был издан «Русско-зырянский словарь». Свидетельством его научных пристрастий стал словарь Савваитова.

Путь бытования третьего экземпляра словаря можно определить так: от ученого-лингвиста до ученого-филолога. На титульном листе и форзаце надписи «А. Сидоров», «Глубокоуважаемому доценту Степану Николаевичу Коновалову на добрую память. Зыкин. 1 / V 1955 г.г. Сыктывкар, Коми АССР», которые говорят о принадлежности книги трем ученым. Вначале словарь принадлежал крупному специалисту в области языкознания, этнографии, фольклористики и ли-

тературоведения Алексею Семеновичу Сидорову, который серьезно занимался научной разработкой коми языка. Затем словарь принадлежал ученому-историку Владимиру Георгиевичу Зыкину, научные интересы которого были связаны с изучением истории Коми края. По его дарственной надписи узнаем о следующем владельце книги. Это С. Н. Коновалов – к.п.н., доцент, зав. кафедрой русского языка в Коми государственном педагогическом институте, один из авторов создания коми алфавита на основе русской графики.

Преподаватель Вологодской духовной семинарии А. И. Попов, составитель «Русско-зырянского словаря» А. А. Цембер, лингвист А. С. Сидоров, историк В. Г. Зыкин, филолог С. Н. Коновалов – для каждого из них словарь П. И. Савваитова представлял научный интерес.

Таким образом, значимость исследуемой коллекции несомненна. Издания П. И. Савваитова представляли исследовательский, научный интерес для каждого владельца книги. Можно с уверенностью утверждать, что книга, благодаря инскриптам и владельческим надписям, оставленным на ней или автором, или владельцем, становится уникальной и насыщает наши представления о людях и книгах прошлого.

Список источников и литературы:

1. Веселовский А.А., Веселовский А.А. Вологжане-краеведы: Источники словаря. Вологда, 1923.
2. Вишерская Г.М. Родословная священнического рода Поповых-Вишерских. Сыктывкар, 2004.
3. Дамаскин (Орловский), игум. Антоний (Быстров Николай Михайлович) // Православная энциклопедия. Москва, 2001. Т. 2. С. 620–621.
4. Инскрипт – рукописная дарственная надпись на книге // URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Инскрипт> (дата обращения: 19.08.2020).
5. Куратов И.А. Грамматика зырянского языка // Куратов И.А. Лингвистические работы. Сыктывкар, 1939. Т. 2. С. 61–98.
6. Миненкова Н. История Троице-Стефано-Ульяновского монастыря // Вера. 2015. № 72.
7. Некрасова Г.А. Павел Иванович Савваитов: жизнь и творчество // Пермистика 13: вопросы пермского языкознания: [материалы XIII Международного симпозиума «Диалекты и история пермских языков во взаимодействии с другими языками»]. Сыктывкар, 2012. С. 9–19. (Тр. ИЯЛИ КНЦ УрО РАН; Вып. 69).
8. Савваитов Павел Иванович (некролог) // Вологодские епархиальные ведомости. 1895. № 16 (прибавления). С. 271–274.
9. Сапожников А.И. Книжное и рукописное собрания П.И. Савваитова (по материалам Российской Национальной библиотеки) // Глагол времени: Исследования и материалы. Статьи и сообщения межрегиональной науч. конф. «Прокопиевские чтения». Вологда, 2005. С. 102–114.
10. Сотрудники РНБ – деятели науки и культуры: биографический словарь // URL: http://www.nlr.ru/nlr_history/persons/info.php?id=181 (дата обращения: 19.08.2021).

Куликова Мария Дмитриевна

Национальный музей Республики Коми (Россия, Сыктывкар), методист
kitschhhhh@gmail.com

ИНДУСТРИАЛЬНЫЙ ПЕЙЗАЖ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ХУДОЖНИКОВ РЕСПУБЛИКИ КОМИ ИЗ СОБРАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ КОМИ

Аннотация:

В 2021 году в Национальном музее Республики Коми прошла выставка «Индустриальный пейзаж», на которой была представлена коллекция индустриального пейзажа в работах художников республики из собрания музея. Данное исследование представляет собой обзор произведений на основе материала, собранного в ходе работы над экспозицией.

Ключевые слова: индустриальный пейзаж, изобразительное искусство Республики Коми, визуальные источники.

Национальный музей Республики Коми — одно из ведущих культурно-просветительских и научных учреждений на территории нашего края. На протяжении более чем 100 лет музей собирает уникальные предметы и комплекзует коллекции, отражающие историю и культуру региона.

Коллекция изобразительного искусства начала формироваться в 1920-х гг. из предметов искусства, привезенных из Государственного музейного фонда Главнауки (Москва) [1, с. 6]. Впоследствии большая часть коллекции была передана в Художественный музей (ныне — Национальную галерею Республики Коми) [2, с. 107]. На сегодняшний день коллекция музея насчитывает около 200 единиц хранения живописи и 500 единиц хранения графики. Это произведения более чем 70 художников, творческая деятельность которых связана с республикой.

С 1930-х гг. основным методом творчества на официальном уровне стал социалистический реализм, при котором искусство было призвано отражать действительность «в ее революционном развитии» [3, с. 139]. Индустриальный пейзаж в советском искусстве был одним из ключевых жанров соцреализма и транслировал художественные образы промышленных объектов в природном ландшафте. Стремясь подчеркнуть красоту металлических конструкций и бетонных

фасадов, гармонично сосуществующих с природой, художники культивировали позитивную интонацию в осмыслении индустриальной темы.

Одним из важных факторов развития индустриальной тематики в изобразительном искусстве Республики Коми является производственный подъем региона в период Великой Отечественной войны. В Коми появляются новые города, открываются предприятия, закладываются угольные шахты, возводятся нефтяные вышки, прокладываются железные дороги. Тема освоения Севера нашла отражение в творчестве многих авторов.

В собрании НМРК представлена живопись и графика 1940–1980 гг., раскрывающая индустриальную тему. Подавляющее количество произведений соответствуют пейзажному жанру.

Особое значение имеют произведения репрессированных художников, прошедших лагеря системы ГУЛАГ на территории Коми АССР: Я. Я. Вундера, Г. В. Гориневского, Б. А. Старчикова, Д. Н. Крачковского и других авторов.

Материалы научного архива НМРК дают представление о том, как происходило комплектование коллекции. Часть произведений была передана в дар авторами, их родственниками, коллекционерами, другая — пополнила фонды после закупки, по заказу музея, или через Художественный фонд. Многое собрано по результатам республиканских сельскохозяйственных и промышленных выставок, таких как «Коми АССР в годы Великой Отечественной войны» (1943), проходившей в драматическом театре, юбилейной выставки «25 лет Коми АССР» (1946) и других [6, с. 89–90]. Всего коллекция индустриального пейзажа включает около 120 единиц живописи и графики.

Художники не могли обойти вниманием историю зарождения Воркуты — нового заполярного города. «Вид из тундры на Воркуту», «Бункер шахты „Капитальная“», «Железная дорога

в тундре», «Улица Шахтинская» — далеко не все работы из серии графических листов В. В. Полякова, созданных в период его первых творческих командировок в Воркуту в 1943–1944 гг. [5, с. 122]. Натурные графические зарисовки образуют документальный репортаж о процессах строительства новых промышленных объектов на Севере.

От рисунка к рисунку прослеживается нарратив автора о том, как безмолвие седой тундры нарушается под влиянием человека. Лист «Вид из тундры на Воркуту» транслирует эти трансформационные процессы. Образ оленевода вступает в противоречие со зданиями промышленных предприятий, выросших в пустынной тундре. Через контраст между естественной средой и инородным промышленным объектом, меняющим ее до неузнаваемости, Поляков передает идею о начавшемся освоении Севера.

«Копер шахты „Капитальная“» представляет собой «портрет» индустриального объекта. Фактографичность работы разбавляет ракурс, выбранный для изображения архитектурного строения, который делает шахту более монументальной. Размер самого листа усиливает этот эффект.

Один из примеров работ воркутинской серии Полякова, в композицию которых встраиваются фигуры людей, — «По дороге на шахту „Капитальная“» (1944). Включение человека придает динамику, усиливает ощущение экспансии. Зарождающаяся инфраструктура — жилые строения и дороги — подчеркивает атмосферу присутствия кипящей жизни в тундре.

Также непосильный труд работников топливной и лесной отраслей промышленности нашли свое отражение в работах Г. В. Гориневского («Шахта № 3», 1943), Г. А. Стронка («Шахта „Капитальная“ в настоящем», 1943), М. П. Безносова («У элеватора Лесозавода», 1944).

Индустриальный пейзаж представлен живописью разнообразной по содержанию и формату. Заснеженные терриконы в картине П. М. Митюшева «Воркута зимой» (1947). Картина Н. Л. Жилина «Ухта сегодня» (1958), изображающая индустриальное развитие Ухты. Этот же сюжет встречается в полотнах неизвестных репрессированных авторов, созданных около 1940–1946 гг. («Промышленный район Ухты», «Вид на Ухту с горы Ветлосян»).

В эпическом полотне «Строительство большого комбинированного моста» (1946) Д. Н. Крач-



Поляков В. В. Вид из тундры на Воркуту. 1944. Бумага, тушь.

ковского очевидно стремление к панорамности, пафосу количества через уплотнение изобразительной ткани. Гиперболизированность — одна из характерных черт соцреализма.

Произведения Б. А. Старчикова, такие как «Доставка вагонов на баржах» (1946), «Доставка паровоза на саних из Усть-Выми в Княжпогост» (1946), «Временный мост через реку Выгегду» (1946), представляют собой значимую часть этой коллекции.

Небольшие масляные композиции Я. Я. Вундера, написанные в период работы в составе Воркутинской комплексной геологоразведочной экспедиции в 1950–1966 гг., искренни и лиричны. В картине «Шахта № 5» замороженный спокойным величием тундры художник передает свои впечатления через ровные мягкие линии чистых красок. Технические объекты интегрированы в ландшафт настолько гармонично, что почти сливаются с природой.

Ландшафт заполярной Воркуты в акварельной работе «Оленья упряжка с двумя погонщиками» передан Вундером драматично и нежно. Композиция наполнена прохладным воздухом. Линии электропроводов выходят за границы

изобразительного поля. Еле уловимые контуры фигур оленеводов на переднем плане обращены в сторону технических сооружений. Естественные цвета пастельных тонов подчеркивают невинность северной природы. Произведение отсылает нас к противоречивой, но актуальной для художника и его современников поэтике технического прогресса.

Коллекция включает несколько картин на индустриальную тему С. А. Добрякова, выполненных на предприятии «Воркутауголь» в 1956 г. [7]. В работе «Шахта № 1 поселка Хальмер-ю (Новостройка)» сюжет основан на процессе строительства нового объекта в несколько приподнято-патетической манере. Статичность пейзажного жанра оживляют фигуры молодых сотрудников предприятия на переднем плане. В глубине композиции — техника, клубы пыли, нависшие над стройкой. Несмотря на то, что строение шахты было вынесено автором на задний план, это смысловой центр композиции, подчеркнутый и выделенный солнечным светом, пробивающимся сквозь густые тучи.

Художник вносит определенную долю романтизма в повествование, придает эмоцио-



Рожин В. А. ТЭЦ на Ухте. 1959. Линогравюра.



Крачковский Д. Н. Строительство большого комбинированного моста. 1946. Холст, масло.

нальную окраску брутальной промышленной тематике, что характерно для идеологического искусства советского периода.

Индустриальный пейзаж «ТЭЦ на Ухте» (1959) В. А. Рожина выполнен в актуальной для советского искусства конца 1950-х — начала 1960-х гг. технике линогравюры. Сопоставление крупных пятен в изображении фасада ТЭЦ и гибких линий энергичного штриха в изображении клубов дыма из труб — характерные для гравюры на линолеуме средства. Особый лиризм придает изображение отражения центральных объектов композиции в воде.

С развитием профессионального изобразительного искусства в республике продолжает расти интерес к индустриальному пейзажу. В числе произведений художников молодого поколения в коллекции представлены полотна С. А. Торлопова. В пейзаже «Гигант на Вычегде» (1975) зритель видит результат строительства крупнейшего лесоперерабатывающего предприятия в стране — Сыктывкарского ЛПК.

В противовес всей документальности спясанного с природы промышленного сооружения явно прослеживается свойственное живописцу эмоциональное воплощение образов. Декоративно, смелыми мазками, почти условно, жертвуя деталями, Торлопов передает суровую действительность производственных будней рабочего человека.

Изображение ЛПК также встречается в этюде живописца Р. Н. Ермолина «Строительство ЛПК» (1964).

В коллекцию входит акварельная серия Г. В. Кудяшева, написанная по впечатлениям от поездок по республике в 1970–1980-х гг.: «По-

следний снег на буровой», «Весенний вечер на буровой», «Буровая зимой» и другие [4, с. 103].

Графические листы Е. П. Борисевича рассказывают о разнообразных аспектах жизни в Заполярье. В частности, поднимаются темы северной природы и промышленного развития республики. Среди разнообразных жанров особое место занимает индустриальный пейзаж. Основа произведений — натурный, глубоко проработанный материал, позволяющий зрителю почувствовать сопричастность к романтическому восприятию изображаемой автором реальности.

В его работах чувствуется стремление к живописности и гибкости в передаче эстетики промышленной темы. Для изображения процессов покорения северной земли в своих линогравюрах большого формата Борисевич использует принцип панорамного построения композиции. В работе «Разбуженная тундра» (1987) главной формообразующей силой становится линия. Тонкие штрихи создают ритм, а крупная линия подчиняет себе всю плоскость листа, углубляя композицию.

В офорте «Минус сорок» (1974) мы узнаем больше об образе жизни северян наряду с привычной уже риторикой об экзотичности ландшафта. Художник не ограничивается рассказом о тяжелом труде и подчеркивает специфически бытовые моменты. Вывеска с надписью «Столовая» — пример подобного переосмысления темы.

Ознакомившись с произведениями, можно сделать вывод о том, что индустриальный пейзаж из собрания Национального музея Республики Коми — это совокупность художественных документов, которые по своим концептуальным и содержательным качествам можно отнести

к ценным источникам информации об этапах развития экономики и культуры региона 1940–1980 гг.

Во-первых, коллекция представляет две крупнейшие отрасли промышленности в республике – топливно-энергетическую и лесную.

Во-вторых, художники республики осмыслиют технические объекты не только эстетически, но и документально. Индустриальный пейзаж сам по себе является маркером времени, поскольку в буквальном смысле призван воспроизводить исторический и природный ландшафт, отражая как актуальные тенденции в изобразительном

искусстве, так и главное в научно-техническом прогрессе.

В-третьих, сложно воспринимать индустриальный пейзаж в отрыве от государственного заказа. Практически каждый художник, профессиональный путь которого был связан с республикой, независимо от своих творческих интересов, подготовки и опыта, обращался к индустриальной тематике.

Таким образом, визуальные источники, такие как индустриальный пейзаж, являются неотъемлемыми элементами в процессе репрезентации истории края в музее.

Список источников и литературы:

1. Беляева Н.Ж. У истоков: организация профессионального Союза художников республики // Материалы и исследования (1993–2003) / Национальная галерея Республики Коми. Сыктывкар, 2003. С. 101–110.
2. Деготь Е.Ю. Русское искусство XX века: монография. М.: Трилистник, 2000.
3. Поповцева Э.К. Изобразительное искусство Республики Коми. 1943–2000: антология. Сыктывкар: Коми республиканская типография, 2011.
4. Поповцева Э.К. Изобразительного искусство Коми АССР первой половины XX века // Материалы и исследования / Национальная галерея Республики Коми. Сыктывкар, 2008. С. 112–145.
5. Поповцева Э.К. Солнечная палитра Коми земли. Сыктывкар: Кола, 2008.
6. Сова В.А. История в событиях и лицах. Страницы истории Национального музея Республики Коми. Сыктывкар: Коми республиканская типография, 2011.
7. Акт приема предметов на постоянное хранение Республиканского краеведческого музея Коми АССР № 606 от 14.01.1957 // Научный архив НМРК.

Список сокращений:

НМРК – Национальный музей Республики Коми

Мамонтова Инна Васильевна

Национальный музей Республики Коми (Россия, Сыктывкар), заведующая Домом-музеем И. П. Морозова
mamontovainna64@yandex.ru

ВИДЕОХРОНИКА ПЕЧАЛЬНОГО СОБЫТИЯ: ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ КАДРЫ ЦЕРЕМОНИИ ПОХОРОН ПЕРВОГО СЕКРЕТАРЯ КОМИ ОБКОМА КПСС ИЗ ФОНДОВ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ КОМИ

Аннотация:

В работе рассматривается сюжетная линия документальной хроники похорон выдающегося политика, государственного и общественного деятеля Коми АССР второй половины XX века И. П. Морозова, раскрывается роль видеоматериалов в ряду визуальных исторических источников.

Ключевые слова: И. П. Морозов, похороны, кинохроника, визуальный источник, музейная коллекция.

Среди исторических материалов, помогающих реконструировать прошлые события, визуальные источники занимают особое место. Изображения являются наиболее доступным средством сохранения и передачи исторической информации. В ряду с произведениями искусства, фотодокументами, полиграфическими изданиями, возможность рассматривать видеохронику, как исторический источник возникла только в 30-е гг. XX века. Именно в это время стала появляться техническая возможность все запечатлеть на киноленту. Возможности кино в отражении общественно-политической, социально-культурной и личной жизни человека, использование в качестве средства познания, просвещения, обучения и т.п. позволяет говорить о кинодокументах, как о ценнейших источниках всесторонней информации [1].

Количество хроникальных видеоматериалов в фондах Национального музея Республики Коми очень незначительно, коллекция насчитывает около 10 единиц хранения. Это материалы 1930-х – 1960-х гг., снятые во время проведения геологических экспедиций на территории Коми и переданные в музей еще в 70-е годы прошлого века.

Оценивать роль кино в музейной деятельности возможно по трем направлениям: в качестве просветительского материала, как части экспозиции и как научно-исследовательского инстру-

мента [2]. Именно с этой точки зрения хотелось рассмотреть представляемый видеоматериал.

В 2005 году в составе Национального музея РК появился еще один экспозиционный отдел, Дом – музей И. П. Морозова. Здание музея является реконструкцией дома в селе Межадор, Сысольского района Республики Коми, где бывший первый секретарь Коми обкома КПСС Иван Павлович Морозов провел свое детство. Экспозиция под названием «Судьба человека в истории республики» рассказывает о становлении И. П. Морозова, как государственного, политического и общественного деятеля.

Спустя несколько лет после открытия музея, к сотрудникам отдела обратилась горожанка, которая принесла на хранение несколько металлических коробок с кинолентой. По утверждению посетительницы, на записи запечатлены фрагменты похорон И. П. Морозова, проходившие 29 апреля 1987 года. Пакет с пленками она более 20 лет хранила на балконе своей квартиры, а услышав про открывшийся Дом – музей, решила передать их на хранение.

По рассказам дарительницы, съемки траурного мероприятия велись Сыктывкарской студией телевидения. После просмотра записи, сотни метров отснятого материала попали в фильмотеку компании, а то, что посчитали ненужным, решено было утилизировать. Но у монтажера, коим и являлась наша сдатчица, «не поднялась рука» выбросить пленки, и, нарушив приказ начальства, она вынесла их с телестудии. Именно по этой причине, женщина, принеся кинохронику, отказалась назвать свое имя и не пожелала официально оформить свой дар музею.

Таким образом, пленки оказались в Доме-музее И. П. Морозова. К сожалению, в то время музей не располагал технической возможностью, чтобы просмотреть, а тем более оцифровать полученный материал. Такая возможность появ-

вилась только в 2019 году. Помощь в оцифровке оказал Коми республиканский телевизионный канал «Юрган». На записи оказался не рабочий материал, отснятый в день похорон бывшего первого секретаря Коми обкома КПСС, а смонтированный десятиминутный фильм, являющийся хроникой этого траурного мероприятия.

Очевидно, что музейная коллекция пополнилась еще одним уникальным материалом. Исследовательский интерес музея к событиям более чем 30-летней давности вызван личностью, с которой они связаны.

Иван Павлович Морозов являлся последним советским и наиболее ярким руководителем Коми республики. 22 года, в период с 1965 по 1987 год наш регион был в передовиках страны. Строились современные города и предприятия, росло благосостояние жителей. При Морозове были построены важнейшие для республики железнодорожные пути, автомобильные трассы, в том числе и союзного значения. Открытие Вуктыльского газоконденсатного месторождения определило начало становления газовой отрасли в Коми. Дальнейшее развитие получила нефтяная промышленность, активно шло освоение вновь открытых месторождений. В 80-х началось строительство Печорской ГРЭС, развивалась сеть внутренних авиалиний. В Воркуте была построена одна из самых передовых в технологическом плане шахта «Воргашорская». В Сыктывкаре был введен в эксплуатацию крупнейший в Европе лесопромышленный комплекс. Но главной заслугой бывшего первого секретаря отмечалась слаженная команда единомышленников, которую он собрал вокруг себя. Планов по экономическому и культурному развитию республики у И. П. Морозова было много, но им не суждено было сбыться. [3]

В 1985 году страна взяла курс на перестройку, одним из пунктов которой было кадровое обновление. Не дожидаясь увольнения, 16 февраля 1987 года И. П. Морозов сам написал заявление «по собственному желанию». Генеральный секретарь ЦК КПСС М. С. Горбачев просьбу удовлетворил. 23 марта 1987 года в своей прощальной речи на пленуме Обкома Иван Павлович поблагодарил партийное руководство страны за оказанное ему доверие и государственные награды. Он высказал свое признание горкомам, райкомам, партийным организациям трудовых коллективов с кем работал, и добавил «... я не могу назвать себя ни перегоревшей лампочкой, ни отработавшим свои ресурсы двигателем, но все же должен признать, что прожитые годы уже взяли свое и берут неумолимо... Говорят, что я неплохо выгляжу, хорошо сохранился. Если это так, то в этом, прежде всего, ваша заслуга,

потому что вы хорошо помогали, брали на свои плечи часть моих забот. Товарищи! Не думайте, что испугался перестройки, хотя я отчетливо и хорошо понимаю, что текущая пятилетка будет не из легких... Конечно, в моей работе и работе обкома было немало недостатков... но все свои недостатки я беру с собой. Вы остаетесь со своими. Год-другой можете свалить на меня, а потом придется отвечать самим...». Морозов ушел на заслуженный отдых, планируя написать книгу — размышление. Но на пенсии Иван Павлович пробыл всего месяц.

На последнем пленуме Коми обкома, состоявшемся 25 апреля 1987 г., его критиковали. Критика звучала из уст самых близких, и, как он считал, самых преданных соратников. Такой «удар в спину» он воспринял с глубокой болью. На следующий день, находясь с родными на даче, он почувствовал себя плохо. Приехавшие по вызову врачи «скорой» помочь не смогли. И. П. Морозов умер от сердечного приступа на 63-м году жизни.

Смерть бывшего руководителя стала для Коми АССР большим потрясением. Похороны были назначены на 29 апреля. В республиканских газетах сообщалось, что прощание пройдет в здании областного совета профсоюзов с 10 часов, а в 14 состоится траурный митинг на Юбилейной площади Сыктывкара.

Все похоронные мероприятия были засняты на киноплёнку операторами телекомпании. Отличие любого кинодокумента от других исторических источников заключается в способе передачи содержания, которое представляет собой не просто рассказ о событиях, фактах, явлениях, а изображение самих событий и фактов и явлений, зафиксированных кинокамерой.

Внимательно просматривая и изучая десятиминутный фильм кинохроники, попавший в музей, можно увидеть, как выглядели люди весной 1987 г., во что они были одеты, как выглядел Сыктывкар, как двигались «человеческие реки», постепенно вливаясь в один огромный «человеческий поток».

С первых кадров фильма наблюдаем оформление здания областного совета профсоюзов, где проходила церемония прощания: большой портрет над входом, приспущенные флаги страны и республики с черными лентами и белые колонны с двух сторон от входа также завешены черной тканью.

На улице сотни мужчин и женщин растянулись в длинную очередь, чтобы войти в здание. Камера фиксирует улицу за углом, которая тоже заполнена людьми. Зная примерное расстояние от места прощания до Пожарной каланчи (где

приблизительно заканчивается очередь) и, произведя некоторые подсчеты, можно с уверенностью сказать, что одномоментно в очереди на улице находилось более 5 тысяч человек.

Такое количество людей, желающих проститься с «бывшим», не случайно. И. П. Морозова, даже после отставки, искренне уважали жители города и республики. Многие отмечали, что с любым человеком он разговаривал на равных, будь то министр или простой рабочий. Строгость и требовательность в нем сочетались с доброжелательностью и доверительностью. Морозов часто принимал в своем кабинете без предварительной записи. В разговоре всегда было немного иронии, юмора. Он делал тактичный продуманный подход, и, как результат — принятое правильное решение. Выразить дань уважения этому человеку хотели многие. Тем не менее, не исключен и тот факт, что присутствие на таком мероприятии было вменено в обязанность коллективам трудящихся.

Необычным явлением можно назвать и то, что на прощание с бывшим первым секретарем некоторые горожане привели с собой детей, а венки от учебных заведений в зал прощания приносили пионеры. В этом ритуале прослеживается примета эпохи, когда юные ленинцы были участниками любых значимых мероприятий, будь то почетный караул, возложение цветов или похороны высокопоставленных лиц.

В зале много венков, цветов, на красных подушечках — государственные награды усопшего. У гроба — родственники и земляки Ивана Павловича. Горожане не останавливаясь, проходят по залу. Члены Коми обкома КПСС, проходя возле гроба, выражают свои соболезнования родным и близким. Примечательно, что среди них и те, кто был косвенно причастен к скоропостижной смерти И. П. Морозова, на том, последнем пленуме они высказывались против его руководства.

Следующий видеоблок уже снимался на улице. За бронетранспортером, везущим гроб, вся процессия медленно, по проезжей части направляется в сторону Юбилейной площади. Следом за военными идут вдова, дети и старший внук Ивана Павловича, Ваня.

Потоки людей с прилегающих улиц постепенно вливаются в общую колонну шествия, движение автотранспорта перекрыто. Главная площадь города заполняется людьми, участниками траурного митинга. Всего несколько секунд фильма, и видно, что на площади не осталось свободного места. Люди разных возрастов со скорбными лицами внимательно слушают выступления членов обкома, стоящих на трибуне.

Первым выступил преемник И. П. Морозова Владимир Иванович Мельников, затем — первый секретарь Воркутинского горкома партии Василий Григорьевич Курских, генеральный директор объединения «Интауголь» Иван Васильевич Иевлев, Депутат Верховного Совета Коми АССР рабочая совхоза «Межадорский» Раиса Юрьевна Раевская. Все они отмечали огромные заслуги перед Родиной, Коммунистической партией, прекрасные личные качества славного сына коми народа И. П. Морозова [4].

После митинга траурная процессия пешком направилась на городское кладбище. У могилы с последними словами прощания выступили соратники государственного деятеля Г. Н. Осколков, А. М. Окатов и другие.

И снова огромное количество людей, с неподдельной скорбью на лицах, слезы на глазах даже у молодых... оружейный салют

На следующий день после похорон в местных СМИ было подробно освящено прошедшее мероприятие, но газеты не смогли словами передать настроение всеобщего горя, которое мы наблюдаем на кадрах кинохроники.

Кино зачастую отражает лишь внешнюю, видимую суть явлений, внешние проявления событий, их конечный результат, и часто не способно рассмотреть событие во всех его проявлениях (подготовку, развитие, причинные связи). Поэтому кинодокумент всегда стоит рассматривать в дополнение к письменным или иным источникам, так как в нем отражена лишь внешняя сторона события, которая, с одной стороны передает дух эпохи, но с другой, упускает более полное описание события [1].

Список источников и литературы:

1. Суворова О.В. Кинодокументы как исторический источник / Сибирский Федеральный Университет. // URL: <http://conf.sfu-kras.ru/sites/mn2013/thesis/s049/s049-016.pdf> (дата обращения: 15.08.2021).
2. Фрумкина Р.М. Кино в музеях // Советский музей. 1931. № 4. С. 27-29.
3. Иван Морозов: [документальный фильм] / ТК Юрган // YouTube. 30 сентября 2019 г. // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rIv8zbRaCbY> (дата обращения: 15.08.2021).
4. В последний путь // Красное знамя. 1987. № 101 (30 апреля).

Никитина Александра Александровна

Воркутинский музейно-выставочный центр (Россия, Воркута), заместитель директора

sanyanikitina5@yandex.ru

**КОЛЛЕКЦИЯ ФОТОГРАФА А.Ф. БОРОВИКОВА
В СОБРАНИИ ВОРКУТИНСКОГО МУЗЕЙНО-
ВЫСТАВОЧНОГО ЦЕНТРА***Аннотация:*

В статье представлен обзор коллекции фотографий и негативов А. Ф. Боровикова за период 1960–1980 годов в собрании Воркутинского музейно-выставочного центра.

Ключевые слова: Воркута, фотограф, Боровиков.

Музеи являются основными хранителями исторической памяти. Фотодокумент — уникальный источник по достоверности представляемой информации, аутентичности, многообразию содержащихся в нём фактов и возможности зрительного и эмоционального восприятия произошедших событий.

Пристально всматриваясь в исторические кадры, мы видим «ожившую» реальность: лица людей, виды города, незначительные мелочи каждодневной жизни, случайно попавшие в объектив фотоаппарата и сохранившиеся в фондовом собрании музея [1]. Выбор коллекции фотоматериалов Боровикова не случаен, именно через кадры автора становится возможным сформировать образ повседневной Воркуты советского периода. Снимки предоставили нам наглядные документальные свидетельства становления и развития молодого заполярного города, показали, как выглядел город «изнутри».

Александр Федорович Боровиков родился 14 сентября 1920 года в деревне Швары, Псковской области. Вскоре родители переехали в Ленинград, где и прошло его детство. После школы-семилетки Александр поступил в Ленинградскую школу оптиков-механиков. С 1943 года работает в Воркуте [2]. Причина приезда Боровикова в заполярный город стала одним из первых вопросов его биографии. При интервьюировании вдовы Александра Федоровича — Риммы Николаевны, она сухо ответила: «Прислали». Воркутинский музейно-выставочный центр направил запрос в УФСИН России по Республике Коми. Ответ, в связи с защитой персональных данных, не получен.

С июня 1943 года Александр трудился в комбинате «Воркутауголь», первой профессией стала работа турбомашиниста на теплоэлектроцентрали. С сентября 1945 года трудовая деятельность А. Ф. Боровикова посвящена фотографии — фотокорреспондент, оптик-механик, фотограф фотографии, фотограф цинкограф... [7]. Большой спектр профессиональных интересов добавил сложности в атрибуцию фотографий 1940-х годов. В фондах музея представлена коллекция снимков, автором которых является Александр Федорович, но на кадрах запечатлены события, которые происходили до 1943 года, предполагаемой даты прибытия в Воркуту Боровикова. Можем предположить, что эти кадры были частью домашнего архива фотографий, но время стерло границы и любые снимки в доме Боровиковых стали восприниматься под его авторством.

В собрании семьи хранится коллекция пропусков автора, предоставляющих ему право входа в производственные зоны комбината «Воркутауголь» для выполнения съемок. Кадры отражали в том числе и труд заключенных. По воспоминаниям Р. М. Боровиковой: «Однажды он собрал вместе все негативы лагерных снимков, запечатал их в бутылку и бросил в реку Воркута». Дальнейшая их судьба неизвестна.

Воркутинский музей хранит коллекцию снимков, датированных 1960–1980 гг. Данные инвентарных книг показали, что пополнение коллекции шло неравномерно, почти все фотодокументы, получены из одного источника, были различны по тематике и времени создания. Коллекция фотографа Боровикова А. Ф. поставлена на основной фонд и состоит из 447 предметов: из них 267 — фотографии, 180 — фотонегативы. Согласно данным Главной инвентарной книги музея пополнение представленной коллекции происходило за счёт закупки и получения фотоматериалов в дар.

Автор передает фотоматериалы в период бурного развития и становления, как воркутинского музея, так и города в целом.

Первое поступление относится к 1967 году, когда Александр Боровиков лично передал в музей фотографию «Вручение ордена Ленина комбинату «Воркутауголь». Знамя держит Герой Социалистического труда начальник шахты № 20 Бухтин Василий Васильевич, рядом стоит Герой Социалистического труда проходчик шахтоуправления № 1 Геннадий Васильевич Моисеев [5]. Торжественное заседание представителей партийных, советских и общественных организаций города, посвященное вручению комбинату «Воркутауголь» ордена Ленина и Дню шахтера, состоялось 27 августа в мраморном зале Дворца культуры шахтеров. Награду к знамени комбината «Воркутауголь» прикрепил Председатель Президиума Верховного Совета Коми АССР Е. Ф. Катаев [4].

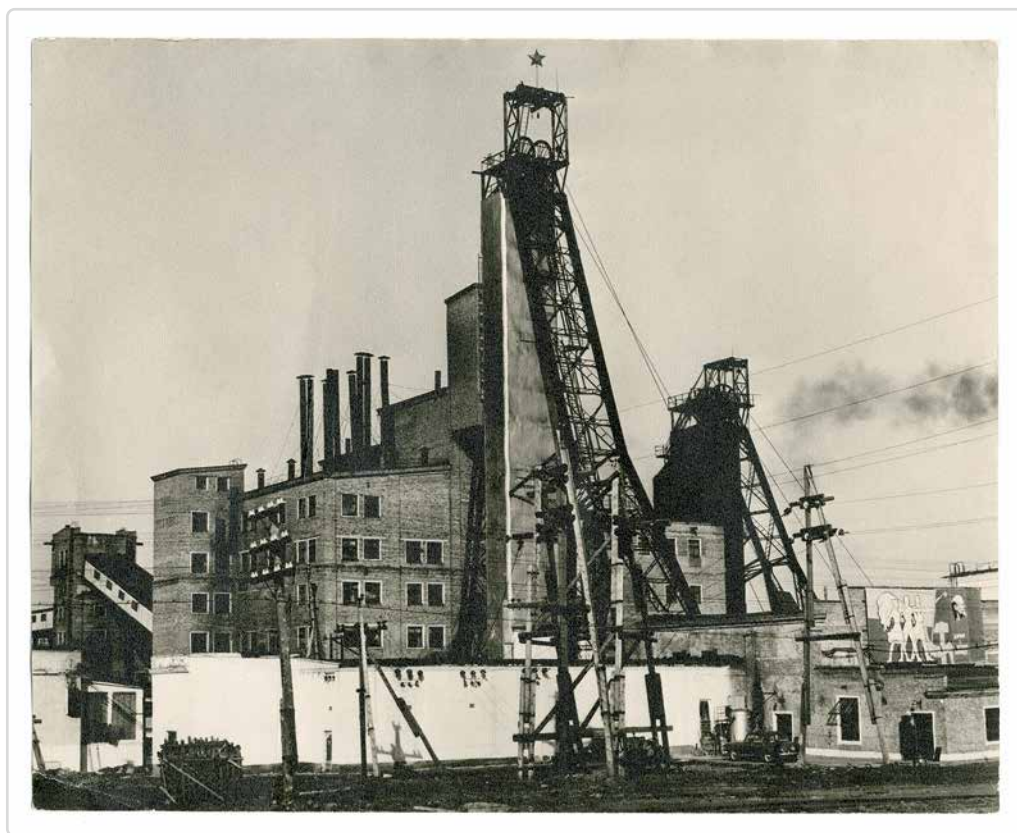
24 ноября 1967 года А. Ф. Боровиков передал Краеведческому музею 86 фотографий, которые были оформлены несколькими актами поступлений. В коллекции представлены видовые фотографии города, в том числе архитектурных и промышленных объектов, портретные снимки, пейзажи края, а также репортажные фотографии отражающие школьную жизнь Воркуты.

В 1968 году Воркутинский музей получает статут межрайонного, область интересов расширяется. Так же музей оказывает помощь в становлении музеев Инты, Ижмы, Усть-Цильмы.

На снимках мы видим не только заполярную Воркуту, но и приполярную Инту. 10 апреля 1970 года в фондовую коллекцию музея поступает 29 фотографий Боровикова, переданных сотрудником музея Фесенко Зинаидой Николаевной. Это был практически единичный случай, когда автор не лично передал музею коллекцию. Снимки отражают шахтерскую тематику двух городов — Воркуты и Инты, на кадрах представлены персоналии и виды шахтных сооружений.

После 7-летнего перерыва поступлений в коллекцию Боровикова в музей начинают поступать фотонегативы. 28 февраля 1978 года производится закупка у автора коллекции из 12 фотонегативов, на которых запечатлены групповые портреты работников угольной промышленности.

Особенно яркой была коллекция негативов, переданная автором 8 февраля 1979 года. 28 кадров, выполненных на цветную фото пленку, посвящены самой разной тематике. Среди них особенно хочется выделить серию ночных фотографий, которые занимают особую роль в биографии автора. В 1970 году Александр Федорович принимал участие в фотовыставке «Преображенный Север», которая прошла в городе Архангельске. Выставка была организована по инициативе журналистских организаций северных областей и автономных республик и по-



Шахта № 32.
1966 г. ОФ 2296-
1894.

свящалась 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Жюри выставки определили фотоработу «Здесь будет город заложен» А. Ф. Боровикова одной из лучших, удостоив премии [6]. О выставке рассказал киножурнал «Наш край» № 56 от 1970 года и представил фотографию автора. Интересно, что снимок отражает не типовую направленность — индустриализацию и образ рабочего человека, а лирическое изображение представителя коренного народа Севера на фоне Большеземельской тундры. В видео также демонстрируется фотография шахты № 1 „Капитальная“, можно предположить, что авторство принадлежит Боровикову.

22 февраля 1979 года произведена закупка 14 фотонегативов. Погрудные портреты Героев Социалистического труда — Ю. П. Бронникова, Д. Т. Филишова, И. И. Сорочинского, В. П. Маркушина и др. Присвоение звания «Почетный гражданин Воркуты» Г. И. Чернышеву — директору шахты «Северная» и снимки, отражающие повседневную жизнь горняков.

Последней переданной автором коллекцией стали 27 фотонегативов, поступившие в музей 05 февраля 1986 года. На кадрах запечатлены труженики угольной промышленности Воркуты.

Фотографии А. Ф. Боровикова печатались в газетах «Заполярная кочегарка», «Заполярье»,

в журналах «Советское фото», «Север», «Мастер угля», «Советский шахтер»; книгах «Коми край мой Северный», «Печорский угольный бассейн», «Сказ о земле Коми»; фотоальбомах «Воркута», «Воркута. Навсегда в моем сердце...», и т.д. [2] Многие издания бережно сегодня хранятся почти в каждой воркутинской семье.

Он сопровождал гостей города Воркуты во время их визитов. С космонавтом Георгием Береговым они облетели тундру вокруг города, цель миссии космонавта конечно была засекречена и Боровиков о ней не говорил. Одна из версий определение места для строительства альтернативы Байконуру. Выбор пал на Плесецк Архангельской области. Фотографии Боровикова использовались для подтверждения снежных заносов и учитывались проектировщиками для дальней застройки города [3].

В ходатайстве о награждении медалью «Ветеран труда» значится, что с июня 1958 года по январь 1990 года Александр работа кинооператором Дома научно-технической информации [7]. В Воркуте не сохранились видеоматериалы Боровикова. С целью изучения киноархива Воркутинский музейно-выставочный центр направил запрос в Национальный архив Республики Коми. Архив так же не располагает лентами автора.



*Здесь будет север
заложен.*



Панорама
площади Мира.
1970-е гг. ОФ
2471-8.

В 2013 году сотрудниками отдела музея – Городского выставочного зала была организована выставка работ А. Ф. Боровикова «Здесь будет город заложен...», название взято не случайно – по одноименной работе фотографа. На выставке экспонировались 26 снимков автора, которые отражали наиболее памятные вехи истории города. Площадками для демонстрации стали: управление культуры Администрации МО ГО «Воркута», Центральная городская библиотека им. А. С. Пушкина, Воркутинский горный институт и Гимназия № 6. Общая посещаемость передвижной выставки составила без малого 3000 человек и была тепло принята посетителями.

Несмотря на то, что большинство снимков выполнялись «по долгу» профессии и отражали главные темы советской эпохи, эти факты не умаляют значимости, глубины и содержательности работ Боровикова.

Фотографии Александра Федоровича широко растиражированы и порой не имеют указания авторства, музей надеется обрести еще не известные нам кадры фотолетописца Воркуты.

Коллекция Боровикова может выступать как отдельный выставочный проект, рассказывающий о Советском периоде Воркуты или как часть будущей экспозиции зала истории.

Список источников и литературы:

1. Андрианова Е.Н. Коллекция фотографий документального фонда государственного центрального музея современной истории России как источник по истории повседневности: автореферат дис. канд. ист. наук. М., 2012.
2. Боровикова Р.Н. Воспоминания // Воркутинский муниципальный архив. Муниципально-общественный проект «Открытый архив» // URL: <https://www.xn-7sbbgb7ar5anfxls.xn-p1ai/index.php/kulturno-prosvetitelskaya-deyatelnost/litsa-vorkuty/58-borovikov> (дата обращения: 29.07.2021).
3. Взгляд из «Заполярной кочегарки» // Моя Воркута. 2017. 31 июля.
4. На знамени – Орден Ленина // Централизованная библиотечная система г. Воркуты // URL: <http://www.vorkuta-cbs.ru/vorkutinskie-syuzhety/na-znameni-orden-lenina> (дата обращения: 03.08.2021).
5. Основной фонд 2296/1703. Акты фотографий основного фонда № 292–376 // Воркутинский музейно-выставочный центр.
6. Премия воркутинскому фотомастеру // Заполярье. 1970. 5 нояб. // Воркутинский муниципальный архив. Ф. 52. Оп 1. Д. 60. Л. 447.
7. Ходатайство о награждении медалью «Ветеран труда» Боровикова Александра Федоровича // Воркутинский муниципальный архив. Муниципально-общественный проект «Открытый архив» // URL: <https://www.xn-7sbbgb7ar5anfxls.xn-p1ai/index.php/kulturno-prosvetitelskaya-deyatelnost/litsa-vorkuty/58-borovikov> (дата обращения 29.07.2021).

Пантелеева Мария Павловна

Национальный музей Республики Коми (Россия, Сыктывкар), хранитель музейных предметов

marija-panteleva@yandex.ru

**ЖИВОПИСНЫЕ РАБОТЫ Р. Н. ЕРМОЛИНА,
СОЗДАННЫЕ В ДНИ VI ВСЕМИРНОГО ФЕСТИВАЛЯ
МОЛОДЕЖИ И СТУДЕНТОВ В МОСКВЕ***Аннотация:*

В статье рассматривается коллекция живописных работ народного художника Коми АССР Ермолина Рема Николаевича, созданная им в 1957 году во время VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве. В настоящее время данные работы находятся в фондах Национального музея Республики Коми.

Ключевые слова: Ермолин Р. Н., фестиваль молодежи, живопись, портрет.

В настоящее время собрание фонда изобразительных материалов Национального музея Республики Коми, самое немногочисленное среди коллекций других фондов музея, содержит около 2500 предметов. Фонд ИЗО представлен такими материалами как графика, живопись, иконы и другими.

Каждый из художников, чьи работы хранятся в фонде ИЗО музея, смог найти для себя свой особенный источник вдохновения. Для одних это стали бескрайние просторы родного края, для других — люди, каждый со своим характером и неповторимой судьбой. Одним из тех, кто в своем творчестве смог раскрыть и уникальность человека, и красоты Коми края был народный художник Коми АССР Рем Николаевич Ермолин.

Родился Рем Николаевич в декабре 1926 года в городе Ленинград. После начала Великой Отечественной войны Ермолин Р. Н. вместе с матерью и братом эвакуировался на родину отца, семья поселилась в с. Вотча Сысольского района Коми, а затем переехала в Сыктывкар. В 1943 году Ермолина Р. Н. призывают в армию. В годы Великой Отечественной войны он проходит путь от курсанта пулеметной роты до командира отделения пулеметчиков запасного стрелкового полка. После демобилизации в 1946 г. Ермолин Р. Н. работал в Сыктывкаре в управлении автомобильного транспорта и шоссейных до-

рог [2]. Далее следовала учеба в Ленинградском художественно-педагогическом училище, после успешного окончания которого в 1951 году Рем Николаевич несколько лет работает учителем рисования и черчения в одной из ленинградских школ. В 1954 году он поступает в Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина и в годы учебы приезжает в Коми только на каникулы [8]. А уже после окончания Института в 1960 году Ермолин Р. Н. окончательно обосновался в Коми АССР.

Более двадцати лет художник посвятил изображению Севера. В поисках материала для своих работ Рем Николаевич, с его слов, «объездил всю республику» [2], много времени проводил в изучении северного края, общался с людьми. Результатом стало большое количество работ, созданных автором в разных жанрах, в первую очередь это портреты.

Исследователи отмечают, что в портретной галерее, созданной Ермолиным Р. Н., представлены образы жителей почти всех районов края [1]. При этом работы Рема Николаевича отличает изображение портретируемых в неразрывной связи с окружающей их обстановкой, пристальное внимание обращает автор и на индивидуальные черты изображенного, особенно ярко это проявляется в работах печорского цикла.

В своих воспоминаниях Ермолин Р. Н. писал: «*мои произведения исключительно (кроме некоторых <...> из других мест, а также зарубежные серии*» [2]. Именно к таким относится серия работ, созданных Ремом Николаевичем во время VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов, который проходил в 1957 году в Москве.

Международные фестивали молодежи и студентов начали проводиться в первые послевоенные годы, первый состоялся в 1947 году в столице Чехословакии Праге. После Второй Мировой войны мир нуждался в единении, стояла зада-

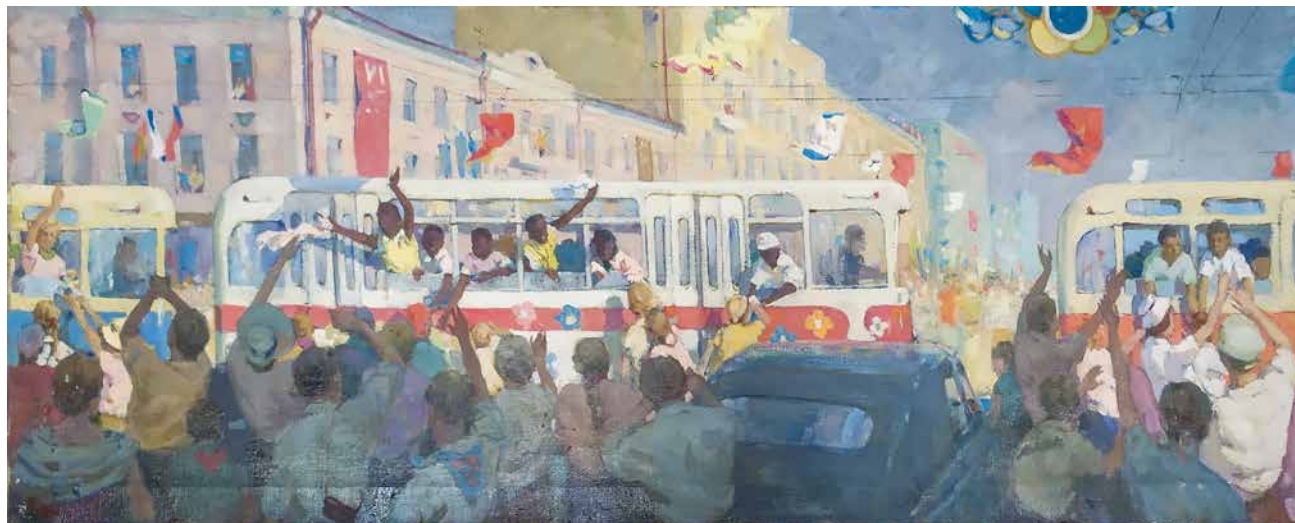


Рис.1. Ермолин Р.Н. Москва фестивальная. Холст, масло. 1957.

ча консолидации молодежи развивающихся стран, усиления международного сотрудничества и борьбы за мир во всем мире. Для этого на фестивали приезжали молодые люди различных рас, вероисповеданий, национальностей и разных политических убеждений.

Первый в СССР Всемирный фестиваль молодежи и студентов (по общему счету он был шестым) прошел в Москве с 28 июля по 11 августа 1957 года. Специально к фестивалю в столице был заложен парк «Дружба», построены несколько гостиниц, достроен Центральный стадион имени Ленина в Лужниках, свое название получил проспект Мира, а все мероприятия проходили под лозунгом «За мир и дружбу».

По воспоминаниям современников «фестиваль стал настоящим праздником юности, дружбы, братства народов» [7]. В это время в Советский Союз приехали 34 тысячи иностранцев из 131 страны мира. В Москву съезжалась и любознательная молодежь со всего Советского Союза. На мероприятия, проходившие в столице СССР, попала лучшая молодежь: «право побывать в Москве на празднике молодежи мира заслужит то, кто покажет образцы в труде и учении, кто проявит активность в общественной работе» [9]. Среди делегатов от Коми АССР были проходчик шахты, горный мастер, бригадир молодежной бригады проходчиков шахты, чертежница, швея, мастер леса, осмотрщик вагонов, студент Пединститута. Еще около 150 человек, победители соцсоревнований, посетили Москву в качестве туристов [4].

Среди участников и гостей фестиваля были также писатели, актеры, журналисты, музыкан-

ты и художники. Для последних была создана международная изостудия, куда попали лучшие молодые художники. Для них организовывались творческие встречи, где обсуждались вопросы, связанные с изобразительным искусством, на фестивальной выставке демонстрировались произведения зарубежных авторов. А в открытой мастерской советские художники могли посмотреть, как иностранные гости создают свои шедевры.

В числе прочих лучших студентов-художников Института им. И. Е. Репина посчастливилось стать участником международной изостудии фестиваля и Рему Николаевичу Ермолину. В эти дни им было создано большое количество живописных и графических работ. Это жанровые зарисовки, пейзажи Москвы фестивальной, а также портреты гостей фестиваля, так называемых «людей доброй воли».

После окончания празднеств в областях и республиках СССР, в том числе и в Коми АССР, организовывались различные мероприятия, в том числе публичные встречи с делегатами-участниками фестиваля, просмотры фильмов о прошедшем фестивале. А 6 сентября 1957 года в Коми республиканском краеведческом музее открылась выставка, посвященная Всемирному фестивалю молодежи и студентов в Москве. Работы фестивальной серии Рема Николаевича заняли в ней почетное место. Кроме того, на выставке экспонировались фотоснимки с эпизодами пребывания в Москве делегатов от Коми АССР, программы концертных и спортивных выступлений, номера газеты «Фестиваль», подарки и сувениры фестивальной столицы, значки и памятные вымпелы, а также образцы подарков участникам

фестиваля от молодежи республики (коми национальные костюмы, пимы, шкатулки, альбомы, вышивки) [6]. Часть экспонировавшейся живописи и графики из фестивальной серии после выставки была приобретена музеем у автора.

Что касается остальных работ серии, то одна из них в настоящее время хранится в «Научно-исследовательском музее при Российской академии художеств» (НИИМ РАХ КП-2421. Ермолин Р. Н. «Девушка с Цейлона». 1957 г. Холст, масло. 39x25 см), зарегистрирована в Государственном каталоге музейного фонда РФ. Кроме того, одну работу можно найти на сайте Аукционный дом «Совком» («Спортивный праздник». Холст, масло, 35x47 см).

Согласно документации НМРК следует, что в сентябре 1957 года краеведческим музеем у Рема Николаевича было приобретено 47 работ: живопись и рисунки — 31 и 16 предметов соответственно. Позже часть работ данной серии была передана автору «для предоставления в Институт имени Репина для отчета» [3] и возвращена им в музей уже летом 1958 года. Спустя несколько месяцев по договору с Краеведческим

музеем на основе эскиза «Москва фестивальная» Ермолиным Р. Н. была написана одноименная картина (Рис. 1), принятая Художественным Советом Коми отделения Художественного фонда СССР в лице художников Полякова В. В., Добрякова С. А. и Мамченко В. Н.

Коллекция живописных работ фестивальной серии, хранящихся в НМРК, в большинстве своем представляет собой этюды. Причем это не вспомогательный материал, а законченные живописные произведения. Из 32 живописных работ коллекции 20 — это портреты гостей фестиваля, остальное — жанровые картины. Большинство произведений написаны автором в технике масляной живописи и лишь несколько (и это в основном портреты) — акварелью и пастелью.

Все работы объединяет атмосфера всеобщего праздника, точно переданная автором с помощью цвета. Чистые яркие краски — много белого, светло-желтого и голубого цветов создают у зрителя ощущение жаркого, солнечного лета и всеобщего радостного настроения.

В жанровых картинах перед зрителем предстают парадно-праздничные улицы и уголки



Рис.2. Ермолин Р.Н. Москва украшается. Холст, масло. 1957.



Рис.3. Ермолин Р.Н. Около гостиницы. Картон, масло. 1957.



Рис.4. Ермолин Р.Н. Самый молодой художник Цейлона. Картон, масло. 1957.

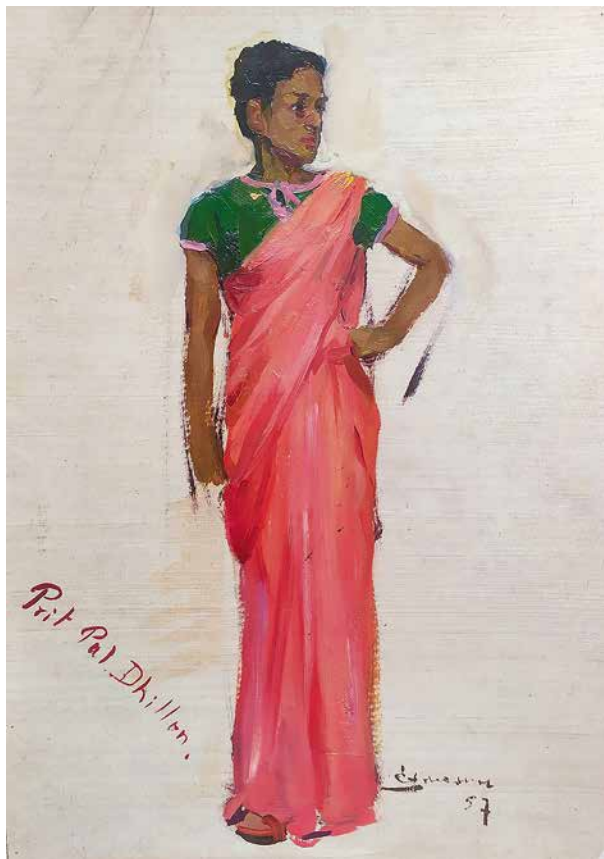


Рис.5. Ермолин Р.Н. Индианка в розовом сари. Картон, масло. 1957.

Москвы фестивальной. Так, «На Тверском бульваре» Ермолин Р. Н. запечатлел памятник Александру Сергеевичу Пушкину, «Около университета» — роstralную колонну у здания МГУ, а стены и башни Московского Кремля изобразил в картине «Москва украшается» (Рис. 2). В работах «Около гостиницы» (Рис. 3), «На улице Горького», «В Коломенском» и других перед зрителем встают жилые дома и прочие строения, немногочисленный транспорт на дорогах города, москвичи и гости столицы, идущие по своим делам. В жанровых картинах автор не ставит целью прорисовывать внешность и характеры людей, силуэты изображенных размыты. В работе «Около мавзолея» с помощью нескольких мазков Ермолин точно передал и показал зрителю арабов в их белых одеяниях. А в картине «Открытие фестиваля» разноцветными мазками создает автор образ толпы, собравшейся на праздник. Многоголосье ярких красок сразу приводит к мысли о масштабе мероприятия, о большом количестве народов и наций, присутствующих на фестивале.

В живописных портретах рассматриваемой коллекции Рему Николаевичу удалось точно

изобразить характерные особенности внешности и одежды людей. Особо ярко подчеркнуть красоту изображенных позволяет автору контраст цветов — светлых одежд и темной кожи, нетипичной для советских людей. Например, в работе «Самый молодой художник Цейлона» (Рис. 4) темно-коричневый цвет кожи и черные как смоль волосы юноши оттеняются его белым одеянием. Также и в портретах «Девушка из Индонезии», «Индийский студент», «Индианка» акцент сделан именно на цвете кожи портретируемых и его сочетании со светлым фоном изображения и яркими одеждami.

Одежда участников фестиваля вызывает отдельный интерес Ермолина Р. Н. Что неудивительно, ведь во время мероприятия советские люди впервые увидели наряды иностранцев. Как вспоминали участники делегации из Коми АССР «таких причудливых одеяний советские люди не видели никогда» [6]. Многие участники фестиваля изображены Ремом Николаевичем в национальных костюмах. Так, в фестивальной серии мы видим японку в кимоно с ярким поясом оби на талии и с веером в руках, индианку

в розовом сари (Рис. 5), мексиканку в ярко-голубом платье в пол с накинутым на плечи платком и ярким цветком в волосах, шотландца в килте из клетчатой ткани и в вязаных гольфах-хосах, традиционный белый платок «гутра» и черный обруч «игаль», который удерживает платок на голове араба...

За время короткого позирования трудно создать полный портрет, но этюды Ермолина показывают умение автора точно схватить специфические национальные черты представителей

разных народов. Цепким, пытливым взглядом Рем Николаевич будто выдергивает из окружающей его действительности особенно запоминающиеся сюжеты и образы, перенося их затем на холст. В рассмотренных уникальных живописных работах автор смог красочно передать зрителю свои впечатления о новых друзьях, встречах, о праздничной нарядной Москве. Художник показал свое умение точно и выразительно передать самое интересное, характерное из того, что происходит в мире рядом с ним.

Список источников и литературы:

1. Агошкова Л. С. Рем Николаевич Ермолин. Л., 1985.
2. Ермолин Р. Н. Воспоминания о И. П. Морозове от 8 июля 1997 г. (неопубликованные воспоминания, собранные фондом им. И. П. Морозова).
3. Заявление Ермолина Р. Н. директору Республиканского краеведческого музея М. Е. Калинину // Акт приема предметов на постоянное хранение Республиканского краеведческого музея Коми АССР № 711 от 25 сентября 1957 г.
4. За мир и дружбу // Красное знамя. 1957. № 146 (28 июля).
5. В Москве, на фестивале // Красное знамя. 1957. № 150 (14 августа).
6. Экспонаты воскрешают дни Московского фестиваля // Красное знамя. 1957. № 178 (8 сентября).
7. Ленинградские художники на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов. Москва. 1957 // Альбом зарисовок. Л., 1959.
8. Поповцева Э. К. Изобразительное искусство Республики Коми. 1943–2000: антология. Сыктывкар, 2011.
9. Проект обращения ЦК ВЛКСМ и Антифашистского комитета советской молодежи к юношам и девушкам Советского Союза о проведении летом 1957 года 6-го Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве // URL: <http://leaders.rusarchives.ru/hruschev/docs/proekt-obrashcheniya-tsk-vlksm-iantifashistskogo-komiteta-sovetskoi-molodezhi-k-yunosham-i-dev> (дата обращения: 02.09.2021 г.)

Плаксина Наталия Евгеньевна

Национальная галерея Республики Коми (Россия, Сыктывкар), главный научный сотрудник

nplaks@mail.ru

РЕЗНЫЕ ГОЛГОФЫ ПИЖЕМСКОГО СТАРООБРЯДЧЕСКОГО ЦЕНТРА В МУЗЕЙНЫХ СОБРАНИЯХ РОССИИ*

Аннотация:

В докладе рассматриваются примеры выявления на основе визуальных признаков деревянной резной пластики с изображением Голгофского креста пижемского старообрядческого центра (современный Усть-Цилемский район Республики Коми) в музейных собраниях Российской Федерации (Пермский краеведческий музей, Государственный Русский музей, Соликамский краеведческий музей).

Ключевые слова: старообрядческое искусство, деревянная резная пластика, Крест Голгофский, Великопоженский скит.

В последние годы исследователи существенно продвинулись в изучении и атрибуции старообрядческой резной пластики с изображением Голгофского креста. Внимание исследователей, преимущественно, привлекают произведения Выговского религиозного центра, широко представленные в музейных собраниях РФ, что дает возможность с определенной долей уверенности определять памятники этого круга. Вместе с тем, сохранилось немало предметов резной пластики, не относящихся к выговскому центру, которые, за редким исключением, не имеют региональной привязки. Актуальной задачей исследований остается систематизация памятников по визуальным признакам, и их сопоставление с уже атрибутированными артефактами. Подобная работа проведена в отношении относительно недавно выделенной и описанной группы произведений т.н. «пижемского религиозного центра» (по терминологии Т. И. Дроновой) XVIII — начала XX вв., связанной в своем происхождении с деятельностью крупного центра старообрядцев поморского даниловского согласия Великопо-

женского скита на реке Пижме (приток Печоры, территория современного Усть-Цилемского района Республики Коми, в прошлом Мезенский, затем Печорский уезд Архангельской губернии). В ходе исследования пижемские резные Голгофы были выявлены не только на территории Республики Коми, но и в собраниях ряда музеев РФ (Государственного музея деревянного зодчества и народного искусства Малые Корелы, Соликамского краеведческого музея, Государственного Русского музея, Пермского краеведческого музея и других). Полученные результаты систематизированы в виде каталога [6], который может стать инструментом в атрибуции старообрядческой пластики Нижней Печоры в других музейных и частных собраниях. В рамках данной статьи мы остановимся на нескольких примерах атрибуции памятников из музеев РФ, на момент исследования не определенных или определенных на уровне крупного географического региона.

Одним из наиболее значимых открытий в рамках исследования стало выявление ключевой для атрибуции пластики пижемского центра иконы «Крест Голгофский» в собрании Пермского краеведческого музея (XVIII в. Дерево (береза), резьба рельефная, краска (сурик). 18,8 x 10,5 x 1,7. ПОКМ 10259/71). Икона поступила в музей до 1930 г. Обстоятельства поступления не установлены. На оборотной стороне иконы из собрания ПКМ имеется надпись зелеными чернилами в семь строк: «Дер. Скитская// по р. Пижма// Староверское// кладбище// оттуда же// 2 креста деревянные». Как известно, деревня Скитская была образована на месте Великопоженского скита, закрытого в середине XIX в. Известный исследователь фольклора Н. П. Колпакова во время Печорской экспедиции 1956 г. так описала кладбище Скитской как «древнее раскольничье кладбище» со множеством «деревянных могильных столбиков с затейливой

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-012-00238 А



Икона «Крест Голгофский».
XVIII в. Пермский краеведческий музей



Икона «Крест Голгофский». XVIII в.
Государственный Русский музей



Икона «Крест Голгофский». XVIII в.
Живопись – XIX в.
Соликамский краеведческий музей

резьбой, некоторые — со следами раскраски красной и синей» [Рукописный отдел РИИИ, ф. 112, оп. 2, д. 17, л. 175]. На выполненных Н. П. Колпаковой зарисовках могильных столбиков разнообразной формы зафиксированы пазы для маленьких меднолитых образков — в соответствии с сохранявшейся здесь до середины XX в. традицией врезать в погребальный крест (столб) небольшую меднолитую икону — для женщин богородичной тематики, для мужчин с образом святых или нательный крест [3, с. 30]. Такой тип оформления погребальных сооружений зафиксирован на фотографиях кладбищ Усть-Цильмы начала XX в. из фондов РЭМ и МАЭ. Поэтому первоначальная функция деревянных резных икон и крестов, и по сей день бытующих в Усть-Цилемском районе в домах потомков русских староверов беспоповцев в качестве моленных образов, до последнего времени была не ясна и не связывалась с установкой на надгробных сооружениях [3, с. 303; 5, с. 267–268]. Артефакт из собрания ПКМ подтвердил существование старой традиции установки резных Голгоф в надгробные сооружения на р. Пижме Печорской, что характерно в целом для старообрядчества поморского толка.

Икона из собрания ПКМ отличается небольшими размерами и вытянутыми пропорциями, что может быть связано с ее предназначением для размещения на надгробном сооружении. Иконография относится к типу «крест под ар-

кой». Присутствуют все типичные для пижемской пластики визуальные признаки, в том числе характерный рисунок наконечников орудий страстей (копьё в виде граненого треугольника, губка трости в форме прямого четырехконечного креста с выемками внутри лопастей), расположение аббревиатур в строго определенной последовательности, горизонтальная перемычка в букве Х в теонимограмме Христа, и самый яркий признак — мотив крина в верхних углах над аркой в виде вытянутого заостренного центрального лепестка, обрамленного по сторонам разветвленными трилистниками. Арка в виде массивной дуги, декорированной ярусами треугольных и округлых выемок, покоящейся на столбиках в виде чередующихся овальных и круглых бусин, на базах в виде сдвоенных волпот. Титла над каждой буквой акронимов КТПВ ИВТС. Буквы А и Л с засечками. Широкая рамка-киот отсутствует, высокий бортик отведен красно-оранжевой краской. Красно-оранжевый цвет присутствует также в контурах креста, в углублениях между буквами криптограмм, в резьбе арки и Голгофского холма. По всей видимости, в окраске иконы использован сурик. Как показали исследования пигментного состава красок другой иконы пижемского центра «Крест Голгофский» (НГРК КП 2510), проведенные И. С. Астаховой и С. В. Соколовым в Центре коллективного пользования «Геонаука» Института геологии КНЦ УрО РАН, в качестве красного пигмента использован сурик [1, с. 55–59]. По

письменным источникам известно, что в конце XVIII в. сурик для различных хозяйственных надобностей привозился в Великопоженский скит с верховьев Печоры. В своем письме от 2 июля 1794 г. житель Усть-Волосницкого скита Диомид Ломаев сообщает великопоженцам, что наряду с другими товарами послал «толченого сурику полтора фунта» [4, с. 455].

К произведениям пижемского религиозного центра относится также икона «Крест Голгофский» из собрания Государственного Русского музея (XVIII в. Дерево, резьба рельефная, краска, живопись. 33,5x25x2,5. ГРМ ДРД-227). Икона была опубликована А. А. Бобринским как произведение XVIII в., без региональной привязки [2, с. 221]. С иконой из собрания ПКМ ее роднит, помимо вышеназванных традиционных признаков пижемской пластики, декоративное решение арочной дуги с треугольными и полукруглыми насечками, идентичное решение основания колонн, засечки со свисающим «козырьком» в буквах А и Л, отсутствие широкой рамки-киота. Изображения на восьмиконечном кресте — фигура распятого Христа, аббревиатура ИИЦИ — на наш взгляд, не являются первоначальными, и говорят о том, что в более позднее время икона бытовала в среде признававших «пилатову титлу» федосеевцев. Икона происходит из собрания В. В. Верещагина. Возможно, он приобрел ее во время своего путешествия по Северной Двине. Известно о бытовании пижемских резных Голгоф на Пинеге, правом притоке Северной Двины. Выходцы с Пинеге были в числе первых насельников Великопоженского скита [6, с. 39].

Еще одна пижемская икона была выявлена в собрании Соликамского краеведческого музея (СКМ-4330). В музейной документации местом ее создания называется Пермская или Архангельская губерния. Икона представляет более распространенный на Пижме тип иконографии — крест на свободном поле. Присутствуют все основные признаки пластики пижемского центра. Живопись более поздняя, выполнена масляной краской поверх первоначальной окраски. Изображен распятый Христос в терновом венце, на верхнем конце креста полуфигура Саваофа в облаках и свиток с акронимом «ИИЦИ» в оглавии, на рукавах креста Богородица и апостол Иоанн Богослов. Фон выкрашен в темно-синий цвет с розовой полосой у нарисованного позема, поля окрашены в желтый цвет. Запись может быть атрибутирована серединой — второй половиной XIX в., и, вероятно, была выполнена неизвестным

иконописцем, не принадлежавшим к старообрядчеству, на территории позднего бытования иконы в Пермском крае. По сведениям сдатчика, икона происходит из некоего Нырбского скита (бассейн Колвы). Известно, что оформление старообрядческих центров по р. Колве происходило под непосредственным влиянием Великопоженского скита [9, с. 402]. В преданиях населения древнейшего колвинского поселения Искора, находящегося недалеко от Нырба, сохранилась история рода Пешехоновых, тесно связанного с Великопоженским скитом. По легенде, один из представителей этого рода житель Искора Доментий Козмич Пешехонов удалился в Великопоженский скит, был одним из двух скитников, которые не пошли на самоожжение в 1743 г., ушел на р. Щугор и обосновался в скиту в ее верховьях, когда же стал «слаб здоровьем», выехал из него и поселился в деревушке Усть-Щугор [7, с. 82]. Якобы полученные от великопоженцев перед самоожжением деньги он завещал своим сыновьям на строительство каменной церкви в Искоре [9, с. 315–316]. Имя Доментия Пешехонова упоминается в допросных речах по следствию о Великопоженской гари 1743 г.: бергаул Леонтий Кириллов сообщал, что тот «по все годы в Пустозерский острог ходил по Печоре реке с хлебом на каюках...» [ГААО, ф.1, оп. 1, д. 3539, л. 88 об.]. В Усть-Цилемском собрании Пушкинского Дома хранится происходящая из деревни Филипповской на р. Цильме Миня Праздничная первой трети XVIII века, имеющая владельческую надпись: «сия книга, глаголемая праздники... села Искора крестьянина Дементия Кузмича сына Пешехонова, а подписал внук его Ларион» [ИРЛИ РАН. УЦ собрание, № 329. Миня праздничная XVIII в. (1-я треть) в 4-ку]. О влиянии Великопоженского скита на верхней Колве в первой половине XIX в. свидетельствуют и опубликованные Г. Н. Чагиным материалы дела Чердынского уездного суда по обвинению крестьянина села Мылома Усть-Сысольского уезда Стефана Пыстина, посланного в 1830-е гг. из Великопоженского скита на верхнюю Колву с рукописными копиями Указа 1831 г. от имени царя Николая Павловича с разрешением жить по старым обрядам и иметь льготы [8, с. 259–260; 9, с. 403–404]. В этом источнике, между прочим, описывается маршрут великопоженских старцев в Сибирь с верхней Печоры на Колву с обязательной остановкой в д. Ньюзим. Икона из собрания Соликамского музея является своего рода маркером влияния Великопоженского скита на Колве.

Таким образом, определение визуальных признаков пижемской старообрядческой резной пластики позволило выявить уникальные произведения этого центра в музейных собраниях за пределами Республики Коми. Полученные в ходе исследования данные не только обогатили

представления о мастерстве пижемских резчиков, разнообразии применяемых ими приёмов декорации икон, но и существенно дополнили наши знания о назначении, бытовании и географии распространения резной пластики пижемского старообрядческого центра.

Список источников и литературы:

Источники:

1. Государственный архив Архангельской области. Ф.1 (Канцелярия Архангельского губернатора). Оп.1. Д. 3539.
2. Институт русской литературы Российской Академии наук. Усть-Цилемское собрание, № 329. Минея праздничная XVIII в. (1-я треть) в 4-ку.
3. Рукописный отдел Российского института истории искусств. Ф. 112. Оп. 2. Д. 17. Дневник экспедиции на Печору, 1956 г.

Литература:

1. Астахова И. С., Плаксина Н. Е., Соколов С. В. Минеральные пигменты резной иконы «Голгофский крест с орудиями страстей» из собрания Национальной галереи Республики Коми // Вестник Института геологии Коми НЦ УрО РАН. 2018. №5 (281). С. 55–59.
2. Бобринский А. А. Народные русские деревянные изделия: Предметы домашнего, хозяйственного и отчасти церковного обихода М.: Изд-во В. Шевчук, 2014.
3. Дронова Т. И. Религиозный канон и народные традиции староверов Усть-Цильмы: формирование, сохранение, эволюция. Сыктывкар, 2019.
4. Малышев В. И. Переписка и деловые бумаги усть-цилемских крестьян XVII–XX вв. // Труды Отдела древнерусской литературы. М.; Л., 1962. Т. XVIII. С. 442–457.
5. Плаксина Н. Е. К вопросу об атрибуции старообрядческой деревянной резной пластики нижней Печоры конца XVIII–XIX века // Проблемы атрибуции памятников декоративно-прикладного искусства XVI–XX веков: материалы V науч.-практ. конф. (25–27 окт. 2017 г.). М., 2019. Вып. 212. С. 261–271. (Труды Государственного Исторического музея).
6. Плаксина Н. Е. Крест Голгофский в искусстве старообрядцев нижней Печоры. Киров, 2020.
7. Попов В. Древнейшие города Перми Великой Искор и Покча // Сборник материалов для ознакомления с Пермскою губерниею. Вып. III. Пермь, 1891.
8. Чагин Г. Н. Старообрядческий мир верховьев Колвы и Печоры в XIX–XX вв. // Уральский сборник. История. Культура. Религия. Екатеринбург, 1998. Вып. 2. С. 258–272.
9. Чагин Г. Н. Колва, Чусовское, Печора: история, культура, быт от древности до 1917 года. Пермь, 2017.

Список сокращений:

- ГАОО – Государственный архив Архангельской области
 ГРМ – Государственный Русский музей
 КНЦ УрО РАН – ФИЦ Коми научный центр Уральского отделения Российской Академии наук
 ИРЛИ РАН – Институт русской литературы Российской Академии наук
 НГРК – Национальная галерея Республики Коми
 ПКМ – Пермский краеведческий музей
 РИИИ – Российский институт истории искусств
 РК – Республика Коми
 РФ – Российская Федерация
 СКМ – Соликамский краеведческий музей

Поздеев Вячеслав Алексеевич

Институт языка, литературы и истории ФИЦ Коми научный центр УрО РАН
(Россия, Сыктывкар), главный научный сотрудник сектора фольклора

Доктор филологических наук

slavapozd@yandex.ru

ФОТОГРАФИИ СЕРГЕЯ ЛОБОВИКОВА КАК ИСТОЧНИК ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ СВЕДЕНИЙ О ПОЛЕВЫХ РАБОТАХ КРЕСТЬЯН (конец XIX – начало XX вв.)

Аннотация:

В статье рассматривается своеобразие деталей в фотографиях С. А. Лобовикова, вятского фотографа конца XIX – начала XX вв. Анализируются фотографии, на которых зафиксированы полевые уборочные работы. Фотографии, постановочные и не постановочные, фиксируют особенности одежды и орудий труда. Они представляют интересную этнографическую информацию: прежде всего, о предметном мире вятского крестьянина, об их функциональных особенностях.

Ключевые слова: С. А. Лобовиков, деталь в фотографии, этнографические сведения, повседневность.

Сергей Александрович Лобовиков родился 19 июня 1870 года, в Вятской губернии, в семье сельского дьякона. Получил четырёхлетнее образование в сельской школе, затем в духовном училище. Рано осиротев, в 14 лет был отдан на обучение купцу и фотографу П. Г. Тихонову в губернский город Вятку. У него Лобовиков работал 5 лет по контракту без оплаты за труд. В 1892–1893 гг. проходил военную службу, от которой позже был освобожден по состоянию здоровья. Работал в Петербурге, однако затем вернулся в Вятку.

В 1894 г. Лобовиков, взяв в аренду небольшое помещение и фототехнику, открывает в Вятке собственное фотоателье [3, с. 24]. С 1899 года работает как художник, в этом же году он впервые участвует в фотографическом конкурсе в Петербурге, где сразу же получает бронзовую награду.

В 1900 году Лобовиков предпринимает путешествие по Западной Европе и посещает Германию, Бельгию, Францию, Австрию. В этом же году Лобовиков принимает участие во Всемирной выставке в Париже по теме «Крестьянский быт и труд крестьянина в России». На Всемирной выставке фотограф также получает бронзовую медаль.

С 1908 года Сергей Лобовиков является Председателем Вятского фотографического общества и одним из организаторов Художественного музея Вятки. Является одним из авторитетных мастеров фотографии 1920-х годов. С 1920 по 1934 год он преподаёт курс фотографии в Вятском педагогическом институте, а также работает в Вятском Государственном музее искусства и старины научным сотрудником и заведующим негативным фондом и фотокабинетом.

В 1927 году Русское фотографическое общество организует персональную выставку С. А. Лобовикова. В 1929 году фотохудожник участвует в международных выставках художественной фотографии в Нью-Йорке, Токио и Осаке.

В конце 1934 года Лобовиков с семьей переезжает в Ленинград, где до 1936 года работает в фотокинолаборатории Академии наук СССР.

Осенью 1941 года Сергей Лобовиков погибает во время бомбежки в городе Ленинграде [2].

В вятский период жизни С. А. Лобовиков любил снимать жителей села, простые крестьянские избы, их интерьер, занятия вятских крестьян, запечатлел различные бытовые ситуации. Эти снимки становятся важным источником этнографических сведений о повседневной жизни крестьян конца XIX – начала XX вв. [3, с. 26–27].

В известных фотографиях С. А. Лобовикова можно говорить о двух типах фиксации этнографического материала. Первый тип – это модель «абсолютной объективности» фиксации, а второй тип – это модель «внешней субъективности» фиксации. Первая модель предполагает фиксацию всего того, что можно отнести к фактическому материалу, без какого-либо «влияния» фотографа. Вторая модель предполагает, что фотограф может «создавать» факт действительности, не только выбором ракурса, композиции,

постановки, специального выбора и т.п. Однако и в такой модели присутствуют объективные этнографические элементы. Особенно это проявляется в деталях. В фотографии деталь — значимый, правда, не всегда выделенный элемент художественного образа, но это всегда выразительная подробность. В отношении художественного литературного произведения М. М. Бахтин писал, что художественная деталь несет значительную смысловую и идейно-эмоциональную нагрузку [1]. На наш взгляд, такая же функция детали и в фотографии.

Даже в постановочных фотографиях С. А. Лобовикова детали характеризуют факты действительности, историко-культурные события, некоторые этнографические сведения, которые фотограф наблюдал и фиксировал своей камерой. Как отмечала Е. Б. Толмачева «постановка в этнографической фотографии является одной из главных характеристик, влияющих на научную ценность источника. «Можно выделить пять уровней постановки: 1) съемка неживых объектов; 2) субъект съемки не видит камеры; 3) снимаемый знает о факте фиксации; 4) субъект съемки находится в контакте с фотографом, действуя в культурном контексте для постановочных целей; 5) взаимодействие, как и в предыдущем случае, но вне культурного контекста (например, съемка в студии). Изучение данной проблематики позволит оценивать достоверность этнографического фотоматериала и интерпретировать визуальную информацию более корректно» [4, с. 39].

Мы обратимся к фотографиям С. А. Лобовиков, на которых он запечатлел полевые уборочные работы. В них детали раскрывают особенности этого тяжелого женского труда. Так, фотограф запечатлел на нескольких снимках женщин-жниц в основном в процессе работы. На фотографии [женщина с серпом] С. А. Лобовиков «остановил» женщину, которая идет на поле или с поля. Вероятно, эта постановочная, снимаемая женщина знает о факте фиксации. На заднем плане поля не видно, а видны силуэты изгороди. Общая композиция передает некоторую динамику персонажа, она делает шаг и смотрит в сторону.

Этнографические элементы уже можно видеть в рабочей одежде женщины. Одежда традиционная и приспособлена для полевых работ: юбка по низу с оборками, обыкновенный передник/фартук, правый край его подоткнут за веревочный поясик, для удобства при жатве. Кофта имеет некоторые особенности: она изготовлена из домотканой ткани, но хорошо скроена, есть

обшлага, которые предохраняют руки при жатве колосьев. Есть еще одна деталь: на правой руке надет «нарукавник», потому что на правую руку она кладет сжатые колосья для завязки в снопы, это показывает, что женщина бережет кофту. На голове не косынка, а платок, который заколот под горлом, поэтому предполагаемое время — осень. На ногах женщины лапти довольно грубые на вид, предназначенные для хозяйственных работ, ноги обернуты онучами.

Предметный мир фотографии подчеркивает обыденность тех предметов, которыми пользовались многие во время полевых работ. В правой руке у нее серп, а в левой руке — бурак (туес), также у нее подмышкой узелок, в котором был завернут ее обед. Женщина держит бурак двумя пальцами, возможно, он пустой, так что она идет после работы. Бурак изготовлен из бересты, приспособлен для хранения жидких продуктов, он не украшен, но видно, что соединение с дном очень аккуратно сделано.

Также интерес вызывает серп. Казалось бы, традиционное рабочее орудие. Однако, если присмотреться к изображению серпа, то можно увидеть некоторые детали: ручка имеет особый «металлический» оттенок, а лезвие серпа «вставлено» в «ложе» (есть от ручки утолщение и вы-





«Всей семьёй»
(1926–1927).

ступ). Кривые серпы изготавливались при помощи хорошо знакомой технологии — соединения в изделии двух материалов: вязкого железа для основы клинка и твёрдой стали для режущего острья. При изготовлении серпов применяли три технологических приёма: сварка лезвия из трёх полос; наварка на железный клинок серпа стального лезвия; изготовление цельносталльных серпов.

С. А. Лобовиков на многих фотографиях запечатлел важные моменты в уборке урожая: собственно, жатву, вязание снопов, укладку в суслоны.

Так на фотографии «Всей семьёй» на переднем плане лежит уже готовый сноп. Явно фотография не постановочная, так как фотограф запечатлел всех за своей работой. Снимаемые не позируют, а продолжают свою работу. Девочка наклонившись жнет, мальчик держит серп и только собирается жать, тогда как мать сжатые колосья уже собрала в снопик.

Фотография «Жницы» также не постановочная фотография, на ней изображена жатва, вероятно, овса. Одна из женщин жнет, а другая укладывает снопы в суслон.

На следующей фотографии можно видеть двух женщин, пожилую и молодую, которые жнут. У молодой белая юбка и платок, а у старой темная юбка и темный платок. На переднем плане сидит мальчик у суслона, который сложен в виде «шалаша». С. А. Лобовиков на этих фотографиях запечатлел жниц со своими детьми,

которые сидят, пока их матери работают.

Еще несколько фотографий, на которых изображен процесс обмолота. Эти фотографии явно запечатлели фактические работы. На одной из них запечатлено целое семейство. Старик и маленький мальчик стоят с цепями, молодой мужчина подает обмолоченную солому на воз, на котором стоит молодая женщина и принимает солому. Женщина с девочкой стоят с метлами, они сметают зерно в кучи. Один из мальчишек подкладывает сноп, а одна пожилая женщина тоже держит сноп, другая держит бадью.

Каждый знает свои обязанности в этой сложной работе. Так, место обмолота огорожено, изгородь, вероятно, временная, жерди «привязаны» к столбикам. На этой фотографии деталь дополняет общую композицию, раскрывает время дня и года, особенности местности, таким образом, деталь способна передать максимальное количество информации.

Еще одна фотография, на которой изображен обмолот.

На данной фотографии тоже изображен процесс обмолота, вероятно, льна. Трое женщин с цепями молотят, а мальчишки сидят на телеге со снопами. Хорошо видно, что женщины молотят только концы, так как снопы лежат ровно, а не навалом. Одежда женщин состоит из традицион-



«Жницы».

ных сарафанов и передников, подолы которых подоткнуты, на голове одной — платок, у другой платок съехал на шею. Хорошо видно устройство телеги: оглобли, ступицы колес, колеса, веревка, которой завязывали снопы.

На многих фотографиях С. А. Лобовикова, на которых изображен тот или иной трудовой

процесс (жатва, обмолот), присутствуют дети. Это важный этнографический момент, так как дети, как члены определенной семьи, общества, этноса, в процессе социализации усваивают основные трудовые навыки, характерные для национальных традиций, то есть происходит их этнизация. Вследствие этого в будущем их взгляды, оценки,



Сцена на деревенской улице (Обмолот), 1899–1900.



представления о процессах, о труде, о культуре, а также представления о человеке, о своей национальности в существенной мере зависят от характера усвоенной им этнической культуры.

Фотограф, как и художник, как и писатель, бережно относится к деталям. Как писал Ежи Фарино, «предметы и явления окружающего нас мира попадают в мир художественного произведения как носители тех или иных смыслов, тех или иных качеств и свойств, т.е. как манифе-

станции определенных моделирующих категорий. Само собой разумеется, что большинство предметов и явлений обладают не одним смыслом или свойством, а несколькими или многими одновременно. Поэтому критерий (смысл, свойство) упоминаемого в произведении явления или предмета может быть установлен лишь в сопоставлении с рядом других явлений или предметов, которые обладают этим же смыслом или свойством, или же прямо противоположным.



По этой причине предмет или явление — всегда элемент более крупной единицы (парадигмы или системы)». [5, с. 279]

Фотографии С. А. Лобовикова, художественные или постановочные, а также не постановочные (спонтанные) расширяют представления о традиционной культуре земледелия в Вятском крае конца XIX — начала XX вв. Фиксация деталей быта и труда, этнографических элементов

одежды, обуви, орудий труда, организует реальность, пространственные модели и знание о них в визуальный образ. С помощью этнографической детали на фотографиях С. А. Лобовикова можно получить самое яркое представление не только об интерьере, обстановке, местности, но и о персонаже, его внешности или даже его психологических особенностях.

Список источников и литературы:

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: сб. М.: Худож. лит., 1975 // URL: http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronmain.html#_w1 (дата обращения: 30.09.2019).
2. Лобовиков С. Русский мастер художественной фотографии. Киров: Кировский областной художественный музей им. В. М. и А. М. Васнецовых, 1996. (В статье приводятся фотографии из этого альбома).
3. Путинс Г. Фотохудожник Сергей Лобовиков и фотография уходящей эпохи // Сергей Лобовиков. Русский мастер художественной фотографии. Киров: Кировский областной художественный музей им. В. М. и А. М. Васнецовых, 1996. С. 17–45.
4. Толмачева Е. Б. Постановочная этнографическая фотография: источниковедческий подход // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2011. Сер. 2. Археология и этнография. Вып. 4. С. 36–43.
5. Фарино Е. Введение в литературоведение: учеб. пособие. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. С. 279.

Прокуратова Екатерина Владимировна

Сыктывкарский государственный университет им. Питирима Сорокина
(Россия, Сыктывкар), доцент кафедры русской филологии

Кандидат филологических наук

eprokuratova@yandex.ru

РУКОПИСНЫЕ СИНОДИКИ И ПОМЯННИКИ В КНИЖНОЙ КУЛЬТУРЕ СТАРОВЕРОВ ПЕЧОРЫ XVIII–XX ВВ.*

Аннотация:

В статье рассматриваются рукописные Синодики (Помянники) – сборники записей имен умерших для поминовения во время богослужения, которые получили распространение среди крестьян-старообрядцев, проживавших на территории Печорского края в XVIII–XX вв. (современный Усть-Цилемский район Республики Коми). Для анализа привлекаются сборники, представленные в сыктывкарских коллекциях печорских рукописей, – собрания Сыктывкарского государственного университета и Национального музея Республики Коми. Выявленные Синодики (Помянники) XVIII–XX вв. свидетельствуют о том, что местные жители низовой Печоры не только сохраняют рукописные книги – образцы высокой письменной культуры прошлого, но и продолжают поддерживать сложившуюся традицию поминовения усопших единоверцев и родственников.

Ключевые слова: старообрядчество, крестьяне-старообрядцы, книжность, рукописные собрания, маргиналии, Синодики, Помянники, Усть-Цилемский район Республики Коми.

В русской православной культуре с первых веков ее утверждения большую роль играла традиция поминовения усопших, которая была связана с практикой составления рукописных Синодиков (Помянников) – записей имен умерших для поминовения их душ за упокой во время богослужения. В древнерусский период Синодики (Помянники) имели повсеместное распространение: они составлялись в крестьянской и городской среде, в царских и княжеских семьях, в церквях

и монастырях [6, с. 342]. Синодики позволяют установить имена участников различных исторических событий, определить круг вкладчиков того или иного монастыря, церкви.

Получает распространение данный тип книги и среди последователей старой веры, проживавших на территории Печорского края в XVIII–XX вв. (современный Усть-Цилемский район Республики Коми). Богослужбная практика, широко распространившаяся грамотность, сложившаяся книжная культура местных старообрядцев напрямую была связана с духовными традициями двух старообрядческих монастырей – Выголексинского монастыря – известного старообрядческого центра последователей поморской веры эпохи XVIII – первой половины XIX века, сложившегося на территории Олонецкой губернии, и Великопоженского монастыря, возникшего в начале XVIII на р. Пижме. Богатое рукописное наследие печорских книжников до настоящего времени представлено в повседневной жизни устьцилемов, прежде всего в культовой практике (молитвы, помянники, духовные стихи).

Начало планомерного и систематического археографического изучения Печорского края было положено известным ученым-археографом В. И. Малышевым, которым была представлена оценка местной рукописной традиции, перечислена имена хранителей рукописной старины, обозначены наиболее крупные книжные собрания печорцев [3]. Во время экспедиционных поездок в 1950–1970-е гг. ленинградскими археографами был выявлен большой массив рукописей XVI–XX вв., которые вошли в состав Усть-Цилемского и Усть-Цилемского нового собраний Древлехранилища Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН [3].

* Работа выполнена при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований: грант № 19-012-00593 «Грани духовного наследия Усть-Цильмы: фольклор, книжность, язык (новые источники)».

Обследование территории низовой Печоры было продолжено, начиная с 80-х гг. XX в., археографами Сыктывкарского государственного университета (СГУ) под руководством Т. Ф. Волковой и А. Н. Власова. Результатом экспедиционной деятельности сыктывкарских исследователей (1977–1990 гг.) стало формирование Усть-Цилемского собрания рукописных и старопечатных книг Научной библиотеки СГУ [1, с. 94–105].

Подолжением поисковой собирательской работы на территории Усть-Цилемского района стали фольклорно-археографические поездки, осуществляемые в двухтысячных годах. Материальными результатами экспедиций на территорию Печоры стали не только приобретенные рукописные и старопечатные книги печорских старообрядцев, но и копии рукописных источников и фрагментов кириллических изданий, зафиксированные на цифровые носители и пополняющие фонд Фольклорного архива СГУ и отдела редких книг и рукописей Научной библиотеки СГУ [7, с. 522–525].

Большая часть рукописных книг, найденных во время последних экспедиций, представляет собой сборники и фрагменты рукописей богослужбной направленности XVIII–XIX вв. — Канонники, Помянники, Молитвенники), написанные полууставным письмом, встречаются рукописные книги, выполненные поморским полууставом. Богослужбные сборники местных староверов связаны с культовой практикой староверов-беспоповцев — это чины погребения мирян и младенцев, крещения и покаяния. Нередко в домашних собраниях староверов можно встретить сборники духовных стихов, которые также являются частью поминальной практики (духовные стихи евангельской тематики — страсти Христовы, Богородичные стихи; стих об Алексее человеке Божиим и др.).

Среди рукописных сборников печорских староверов особое место занимают старообрядческие Синодики и Помянники. Объектами нашего анализа послужили рукописные Синодики-Помянники, представленные в сыктывкарских коллекциях печорских рукописей, — собраниях СГУ (Усть-Цилемское собрание) (Синодик выговский — УЦ р.12, 58, 61, 90, 106, 151, 161, 162; Помянник усть-цилемский — УЦр.97, 98, 102, 11, 112, 155, 164) [4, с. 136–242], Национального музея РК (Р-83. Синодик усть-цилемский) [5, с. 219–222], а также новые поступления, привезенные из экспедиционных поездок на территорию Усть-Цилемского района в 2005–2020 гг. Приобретения последних лет по большей части представляют

собой цифровые копии рукописей, хранящихся в частных собраниях жителей Усть-Цилемского района (Фотофонд СГУ). Среди рассмотренных рукописных собраний нами было выявлено 19-ть Синодиков (Помянников) XVIII–XX вв., созданных и бытовавших на территории Печорского края.

Ка правило, в названиях поминальных сборников обозначен не только тип книги — синодик (помянник), но и территориальная принадлежность староверов: Синодик выговский, Синодик/Помянник усть-цилемский. В названии сборников наблюдается вариативность. Местные староверы включают в Синодики (Помянники) имена первых старообрядческих идеологов, «благочестия ради пострадавших»: протопопа Аввакума, сожженного в Пустозерске, и его главных сподвижников — священника Лазаря, дьякона Феодора. Среди поминаемых лиц перечислены наставники Выговской старообрядческой пустыни — киновиархи Даниил Викулин, Андрей и Семен Денисовы, еклисарх Петр Прокофьев.

Выявленные печорские рукописные Синодики-Помянники находились в активном пользовании местных староверов, на что указывает нередко их плохая сохранность. В ряде случаев синодики оформлены в поморской стилистике, в рукописях встречаются большие киноварные рисованные инициалы, заставки поморского стиля в красках с золотом, вязь. Примером такого орнаментального убранства может послужить «Синодик усть-цилемский» из коллекции Национального музея Республики Коми (НМ РК Р-83). Данная рукопись поступила в фонды музея в 1985 г. от жителя д. Скитской Усть-Цилемского района Сидора Ниловича Антонова (1892–1985). С. Н. Антонов, будучи местным наставником и собирателем рукописных книг, владельцем значительного книжного собрания на протяжении ряда лет поддерживал связи с археографами из Ленинграда и Сыктывкара. С пижемским старовером был хорошо знаком В. И. Малышев, которому С. Н. Антонов передавал книги на хранение в Древлехранилище ИРЛИ РАН (г. Санкт-Петербург). Часть книг из его книжной коллекции хранятся в фондах Сыктывкарского государственного университета и Национального музея РК [2, с. 22–31].

Рассматриваемый «Синодик» можно назвать типичной рукописью подобного типа. Это сборник-конволют, в котором представлены поминальные списки конца XVIII, XIX и XX вв. Рукопись выполнена поморским полууставом и подражанием полууставу, имеет богатую по-

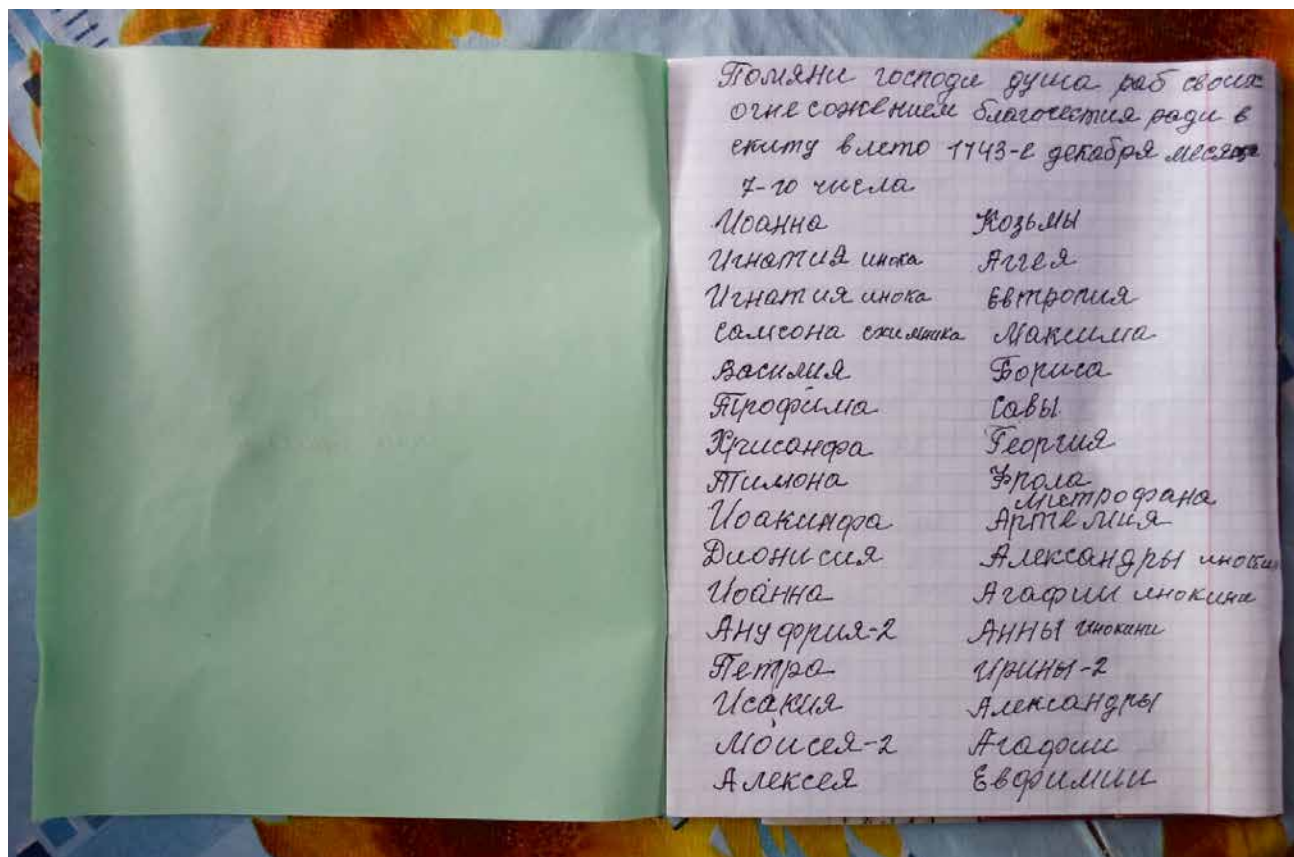
морскую книжную орнаментику. Начальные листы рукописи написаны в конце XVIII в., последняя поминальная запись Синодика сделана в 1977 г. — указаны даты рождения и смерти староверки Агафьи Антоновны: «Помянуть рабу Божию Агафью Антоновну, умерла (15) 3 октября 1977 г., родилась 18 марта 1891 г.» (НМ РК Р-83, л. 116). Автор записи приводит сведения о рождении и смерти старообрядки, указывая даты по старому и новому стилю, и летоисчисление от рождества Христова.

Примчательно, что в старообрядческих помянниках представлены имена староверов, «огнем пострадавших» и принявших самосожжение «благочестия ради» — на Олонце, на Вондозере, в Пудогге, в Корелы, в Сибири. Кроме того, в Синодиках обозначены имена старообрядцев, проживавших в Великопоженском скиту — «от братства нашего», а также перечислены имена поминаемых староверов, принадлежащих к местным печорским родам («от братства нашего»). Отдельно упоминаются печорские крестьяне — «род Ивана Анкиндиновича», первого наставника Великопоженского скита Ивана Анкиндинова, жившего на Выгу и впоследствии ставшего

наставником Великопоженского скита в 1733 г. и уже в 1743 году принявшего вместе с 70 насельниками монастыря «огнепальную смерть». В современных пижемских селениях нередко можно обнаружить списки печорских самосожженцев, переписанные во второй половине XX в. на листах из школьных тетрадей: «Помяни Господи душа раб своих огнесожжением благочестия ради в скиту в лето 1743-е декабря месяца 7-го числа» (Частное собрание. Усть-Цилемский район Республики Коми).

Над именами поминаемых лиц нередко приписаны указания, пояснительного характера — чернилами или карандашом, уточняющие территорию проживания старовера или его сферу деятельности: Тимофей — уставщик, Ияков — казначей, Григорий — уставщик. Примчательно, что среди поминаемых лиц назван наставник Бозов, известный последователь старопоморского согласия, которое исповедовали жители коми селений, расположенных в бассейне р. Вашки (Удорский край) в XVIII–XX вв.: «на Вашки — Бызоф».

К старообрядческим Помянникам можно отнести сборник конца XIX–XX вв., выявленный



Помянник. XX в. Частное собрание. Усть-Цилемский район Республики Коми.

во время последних экспедиций на территорию Усть-Цилемского района Республики Коми. На обложке Помянника, выполненного подражанием печатному тексту, имеется запись, сделанная рукой дочери владельца рукописи: «Святые книжечки отца Федора Михайловича. Его не стало в Покров 13–14.10. 1980» (Частное собрание. Усть-Цилемский район Республики Коми).

Практически в каждом доме местных жителей хранятся поминальные списки староверов, скончавшихся в местечке Покойное, расположенном на р. Тобыш (приток р. Цильма), которое является одним из культовых центров низовой Печоры. При этом поминальные списки тобышских староверов включаются в местные Помянники староверов, проживавших в цилемских (р. Цильма) и пижемских (р. Пижма) селениях. Во время поездок были записаны многочисленные устные рассказы о тобышских

староверах (об устройстве скита, о последнем из староверов Тобышского поселения Иване, который записал имена скитников). Захоронение тобышских скитников, возведенных местным населением в ранг святых, становится местом поклонения и почитания. В местечке Покойное местные староверы выполняют «оветы», совершают богослужение в небольшой деревянной часовне, построенной печорцами, обходят все захоронения тобышских скитников, кадят безымянные могилы.

Таким образом, рукописные Синодики и Помянники староверов Печоры показывают устойчивость данного типа книги среди местных жителей, которые не только сохраняют рукописные книги — образцы высокой письменной культуры прошлого, но и продолжают поддерживать сложившуюся традицию поминовения усопших единоверцев и родственников.

Список источников и литературы:

1. Волкова Т. Ф. Археографическая работа Сыктывкарского университета на Нижней Печоре в 1977–1990-х гг. // Источники по истории народной культуры Севера. Сыктывкар, 1991. С. 94–105.
2. Волкова Т. Ф. Пижемский книжник Сидор Нилович Антонов // Устные и письменные традиции в духовной культуре Севера. Сыктывкар, 1989. С. 22–31.
3. Мальшев В. И. Усть-Цилемские рукописные сборники XVI–XX вв. Сыктывкар, 1960.
4. Памятники письменности в хранилищах Коми АССР: каталог-путеводитель. Ч. 1. Рукописные книги. Вып. 1. Рукописные собрания Сыктывкарского государственного университета / сост. Т. Ф. Волкова, А. А. Амосов, А. Н. Власов, Л. А. Петрова. Сыктывкар, 1989.
5. Памятники письменности в хранилищах Республики Коми: Каталог-путеводитель. Ч. 1. Вып. 1. Рукописные книги XV–XX веков в собрании Национального музея Республики Коми. Сыктывкар, 2013.
6. Поньрко Н. В. Синодики // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Л., 1989. Вып. 2. Ч. 2. С. 339–342.
7. Прокуратова Е. В. Новые источники изучения книжной традиции низовой Печоры (по материалам фольклорно-археографических экспедиций 2005–2018 гг.) // Рябининские чтения-2019: Материалы VIII конф. по изучению и актуализации традиционной культуры Русского Севера. Петрозаводск: КарНЦРАН, 2019. С. 522–525.

Список сокращений:

НМ РК – Национальный музей Республики Коми

СГУ – Сыктывкарский государственный университет им. Питирима Сорокина

Пьянкова Татьяна Алексеевна

Национальный музей Республики Коми (Россия, Сыктывкар), заведующая отделом этнографии

nmrk@list.ru

РАБОТА С ФОТОГРАФИЯМИ ЛИЧНЫХ ФОНДОВ: КОМПЛЕКТОВАНИЕ И НАУЧНОЕ ОПИСАНИЕ (НА ПРИМЕРЕ КОЛЛЕКЦИИ НАРОДНОГО МАСТЕРА РОССИИ В.В. ПОПОВА)

Аннотация:

В статье рассматривается вопрос о формировании в музее личной фотографической коллекции В. В. Попова. Память о жизни и творчестве Народного мастера России Василия Васильевича Попова сохраняется в сердцах современников, в уникальной коллекции художественных произведений и находит непосредственное отражение в разнообразном комплексе фотодокументов личного происхождения, которые раскрывают не только его частную и творческую жизнь, но и дополняют сведениями

о деятельности творческих организаций, различных событиях культурного значения.

Ключевые слова: фотография, личный фонд, комплектование, систематизация, атрибуция.

Фотографии занимают особое место среди источников, поступающих на хранение в Национальный музей Республики Коми в составе личных фондов, отличаясь от других документов своеобразием носителя информации, её изобразительным характером. Поэтому наряду с другими визуальными источниками – рисун-



Мастер-класс резьбы по дереву на Первом Международном фестивале культур финно-угорских народов «Шумбрат, Финно-Угеря!». Г. Саранск, Республика Мордовия. 2007 г.

ками, открытками и др., нуждаются в специальном подходе при формировании коллекции, проведении экспертизы ценности, научном описании. Методика научного описания фотодокументов сложилась из общих принципов описания документов личного происхождения и специфических, характерных только для фотодокументов.

Фотографии вместе с другими документами личных фондов и предметами проходят все рабочие этапы научного описания. Начинается знакомство с фотографиями при получении личного фонда от дарителя. Летом 2021 г. Нина Евгеньевна Попова передала для ознакомления и формирования коллекции в Национальном музее РК семейный архив фотодокументов, который принадлежал Народному мастеру России Василию Васильевичу Попову. Это фотографии о жизни и творческой деятельности мастера, профессиональные и любительские, цветные и чёрно-белые, семейные альбомы, наградные документы. Большая часть материалов семейного архива хранится на цифровых носителях. На хранение в фонды принимаются только фотографии, т.е. позитивы на фотобумаге (фотоотпечатки). Вопрос о хранении фотодокументов на электронном носителе (диск) остаётся в музее открытым. Уникальная

коллекция художественных произведений мастера хранится в фондах Национального музея РК. К сожалению, из документов личного фонда В. В. Попова, образовавшегося в результате жизни и творческой деятельности, имеется лишь один негатив с изображением мастера.

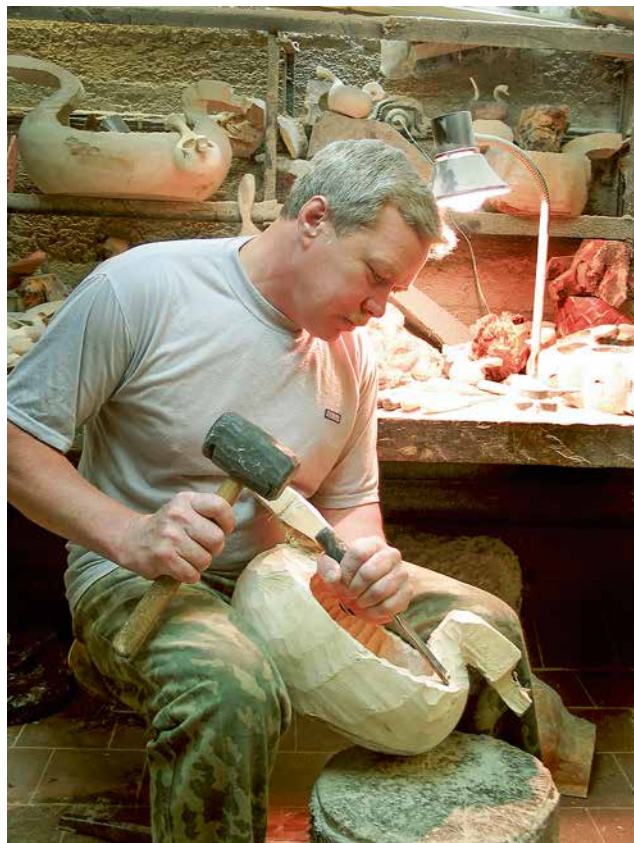
При проведении экспертизы ценности фотографической коллекции была задействована система критериев: 1) критерии ценности личного фонда; 2) критерии ценности фотодокументов. Фотографии в неудовлетворительном физическом состоянии не вводятся в коллекцию. Любительские фотографии включаются в коллекцию с позиции ценности запечатленной информации и рассматриваются как визуальный документальный источник.

Василий Васильевич Попов (12.08.1958, с. Койгородок Коми АССР – 21.06.2020, г. Сыктывкар РК) – Народный мастер России (1997 г.), член ВТОО «Союз художников России», председатель КРОО «Союз Мастеров ДПИ и НХП» (2004–2008 гг., 2012–2016 гг.). Лауреат премии Правительства Республики Коми им. С. И. Оверина. В 2000 году стал обладателем серебряной медали в номинации «Прикладное искусство» первых Всемирных Дельфийских игр. Участник многих республиканских, всероссийских и меж-



На заготовке сырья для изготовления изделий.

Руки мастера.



За работой.

дународных выставок, конкурсов и фестивалей. В. В. Попов — мастер художественной обработки капа, капокорня и сувеля, одного из ярких направлений декоративно-прикладного искусства Республики Коми. Творческий путь Василий Попов начал в 1979 году в Сыктывкарском объединении художников-любителей «Серпас». Работы Василия Васильевича Попова экспонировались в Сыктывкаре, Москве, Новгороде, Мурманске, Вологде, Саранске. Его творчество известно не только в России, но и за рубежом в Финляндии, Швеции, Норвегии, Белоруссии. Художественные изделия из капа и сувеля В. Попова стали визитной карточкой Республики Коми. Лучшие изделия мастера хранятся в собрании Национального музея Республики Коми, Национальной галереи Республики Коми, а также пополнили салоны Русского музея и Эрмитажа. Василий Васильевич Попов внес огромный вклад в развитие профессионального искусства, традиционной национальной культуры и народного творчества Республики Коми.

Перед собирателем была поставлена задача сбора и обработки информации о жизни и творчестве мастера (знакомство со статьями из газет и журналов, альбомов, каталогов); сбора фотографий и видеоматериалов; фотографирова-

ние изделий мастера, находящихся в частных коллекциях и фондах музеев. Большую помощь в этой работе оказала Нина Евгеньевна Попова, которая собирает материалы для выпуска книги «Художественные изделия из капа и сувеля Народного мастера России Попова Василия Васильевича». Сформированная коллекция фотодокументов станет визуальным источником о жизни и творчестве Василия Попова, о таком сложном и трудоёмком виде народного искусства как художественная резьба по капу и сувелю.

В процессе первоначального этапа работы был выявлен объём, примерный состав фотографий и степень сложности работы с ними. Первый этап научного комплектования и описания фотографий начался с систематизации их по основным группам. Наиболее удобным для хранения и использования фотодокументов был выбран вариант систематизации, основанный на 2-х разделах. Первый раздел «Изобразительные фотодокументы» включает все фотографии коллекции, кроме тех, которые относятся к творческой деятельности фондообразователя. Второй раздел «Фотодокументы о творческой деятельности» включает фотографии, являющиеся творческими документами фондообразователя.

Раздел «Изобразительные фотодокументы» содержит:

1) фотографии индивидуальные В. В. Попова: фотопортреты, фотографии гражданских документов;

2) фотографии В. В. Попова в группах: во время службы в армии в ВДВ; во время работы парашютистом-пожарником авиабазы охраны лесов; фотографии в коллективах творческих организаций; фотографии церемоний награждений. Большое значение имеют фотографии В. В. Попова с семьёй, в доме и в мастерской в местечке Кируль (г. Сыктывкар); фотографии с родственниками, друзьями, коллегами. В коллекции представлены также документы: почётные грамоты, благодарности, дипломы;

3) видовые фотографии. Фотографии, запечатлевшие места, города, памятники, ландшафты, где бывал мастер в творческих поездках.

Важным источником является авторская коллекция открыток. В. В. Попов — мастер-самоучка, воспитывал в себе художественный вкус, скупая наборы открыток с образцами лучших изделий мастеров художественной обработки дерева.

Раздел «Фотодокументы о творческой деятельности» содержит особую группу фотогра-



Утица.

фий, отражающих творческую деятельность В. В. Попова:

1) фотографии о заготовке сырья для изготовления изделий. Например, тематическая подборка о поиске капа в лесу показывает весь творческий процесс. Он начинается с добычи материала. В нашей природной зоне самые красивые наросты растут на стволах берёз. Чтобы их добыть, нужно или взобраться на берёзу и отпилить сувель или кап, или свалить дерево и спилить наросты со ствола уже на земле. Чтобы не губить живые деревья, Василий Васильевич валит тонкий сухостой, тащит его к дереву с нужным наростом, привязывает жерди и с помощью этой конструкции забирается с бензопилой (прежде было с топором и ножовкой) вверх и выпиливает нарост. Место отпила потом зарастает, и дерево остается жить дальше. Работа по добыче сырья трудна и опасна сама по себе. В поисках нужных деревьев приходится много часов бродить по лесам. Нужно знать места, где наростов побольше. Затем с риском для здоровья и жизни забираться на высоту с пилой, спиливать нарост и спускаться обратно с инструментом и добычей, тащить тяжёлое сырьё домой, сколько влезет в мешок [1, с. 3];

2) фотографии, которые запечатлели разные

рабочие моменты создания художественных изделий из капа и сувеля.

Особо интересны фотографии, запечатлевшие процесс работы над изделием. Например, сохранилось 15 фотографий о том, как дерево в утицу превращалось. Цель и автора съёмки необходимо выяснить. В серии фотографий отражена технологическая цепочка изготовления изделия из капа. Это следующие фотографии: 1) выбор породы древесины; 2) снятие нароста с частью стволовой древесины; 3) очищение от коры свежеспиленного нароста: мастер снимает шиповатую кору, которой много, и добирается до чистого «тела» нароста; 4) и 5) процесс черновой обработки материала до нужной формы — сначала бензопилой, затем на настольном профессиональном сверлильном станке; 6) затем изделие выдалбливается полукруглыми стамесками и клюкарзами; 7) в местах перехода нароста к стволу вырезаются ручки в виде головы и хвоста птицы; 8) изделие приобретает ясные, законченные формы; 9) изделие после сушки и шлифовки. На вырезание чаши-утицы средних размеров уходит две-три недели. Чем больше изделие, тем сушить его дольше, а в среднем — около года и т.д.;

3) сохранилась компьютерная презентация (23 слайда) «Попов В. В. Изделия из капа и сувеля». Если автором является В. Попов, то это особенно ценно. Авторство и год, а также цель съёмки необходимо установить;

4) в этот же раздел включены фотографии выступлений В. В. Попова на мастер-классах. Среди них особо значимые фотографии мастер-класса резьбы по дереву на Первом Международном фестивале культур финно-угорских народов «Шумбрат, Финно-Угрия!», который состоялся 19 июля 2007 года в городе Саранске Республики Мордовия. 18 фотографий отражают весь ход следующего события. Василию Попову довелось шлифовать одно изделие вместе с Президентом России Владимиром Путиным. Эпизод вошел в историю под заголовком «Как два ВВП одну утицу шлифовали» — такая заметка вышла в июле 2007 года в одной из республиканских газет. В Саранске, на I Международном фестивале культур финно-угорских народов, был обустроен «Город мастеров» с подворьями разных народов. На коми подворье был и Василий Васильевич. Путин обходил ряды вместе с Президентом Финляндии Тарьей Халонен и премьер-министром Венгрии Ференцем Дюрчанем. Увидел Попова, который в это время шлифовал солонку-утицу из капа. ВВП из Москвы подошел к ВВП из Сыктывкара и спросил, что и из чего тот делает. Попов пояснил, что вырезать солонку из капа можно быстро и это несложно. А отшлифовать — целое искусство. Путин попросил попробовать. Наш мастер дал ему утицу и «шкурку», накиннул на колени холстину, и президент от души потрудился над отделкой вещицы, а затем предложил сделать то же самое руководителям Финляндии и Венгрии [1, с. 5];

5) фотографии выставок работ В. В. Попова, участие мастера в ярмарках и фестивалях;

6) рисунки, зарисовки, рукописные тексты выступлений В. В. Попова, рабочие блокноты;

7) фотографии «Художественные изделия из капа и сувеля Народного мастера России Попова Василия Васильевича в коллекции Национального музея РК» (18 предметов, 49 фотографий). Автор: А. В. Смирнов. Фотографии «Художественные изделия из капа и сувеля Народного мастера

России Попова Василия Васильевича в коллекции Национальной галереи РК» (14 предметов, 39 фотографий). Автор: А. В. Смирнов. Фотографии «Художественные изделия, хранящиеся в семье Поповых». Открытки с художественными изделиями В. В. Попова (при издании набора), также должны стать значимой частью коллекции.

Работа с каждой группой фотографий по выявлению и отбору проводится в тесной связи с их атрибуцией и экспертизой ценности. Эти виды работ наиболее сложные, ответственные и основополагающие при научном описании. Практическое применение системы критериев ценности к фотодокументам на этапе их научного описания невозможно без проведения предварительной атрибуции. Фотографии, поступившие в музей в составе личного фонда, не аннотированы. Поэтому большую помощь при атрибуции оказывают пометки и надписи пояснительного характера, сделанные самим фондообразователем, другими лицами. В процессе сбора и изучения фотографий необходимо установить персоналии, события, мероприятия, географические объекты, названия произведений, дату съёмки, автора съёмки. Последнее важно, учитывая авторское право и условия использования документов личных фондов. Для проведения атрибуции фотографий используются различные источники: научно-справочная литература, документальные публикации, альбомы, буклеты, проспекты и другие печатные издания, содержащие, в том числе изобразительные материалы, которые имеют сведения об обстоятельствах жизни и творчества В. Попова, его родственных, дружеских и творческих связях, характере служебной и общественной деятельности. Буклеты, проспекты, календари, памятные печатные альбомы о значимых событиях, содержащие фотографии, статьи, дарственные надписи также являются частью коллекции.

Установление атрибутов фотографий очень трудоёмкий исследовательский процесс, но от успеха этой работы зависит статус исторической ценности фотодокументов личной коллекции, а главное, их дальнейшее использование как исторических источников в выставках и издательских проектах.

Список источников и литературы:

1. Самар И. Ценная утварь из капа и сувеля остаётся визитной карточкой мастеров из Коми // Регион. 2020. № 6. С. 1–9.

Пьянкова Татьяна Алексеевна

Национальный музей Республики Коми (Россия, Сыктывкар), заведующая отделом этнографии

nmrk@list.ru

**НОВЫЕ ФОРМЫ РАБОТЫ С ПОСЕТИТЕЛЯМИ:
МУЗЕЙНЫЕ МУЛЬТФИЛЬМЫ**

Аннотация:

В статье рассматривается анимация как один из новых видов научно-образовательной деятельности Национального музея РК. На примере мультфильмов, созданных музейными работниками в содружестве с учёными, профессиональными режиссёрами и артистами, показывается, как произведения коми фольклора, мифологии, литературных произведений «оживают» с помощью музейной экспозиции и представленных на ней бесценных памятников народной культуры и в свою очередь оживляют её, делают более динамичной и привлекательной для посетителей.

Ключевые слова: традиционная культура, экспозиция, мультфильмы.

Создание анимационных фильмов — один из видов деятельности Национального музея Республики Коми, призванных популяризировать знания о традиционной культуре коми народа. Мультфильмы популярны у основной аудитории музейных посетителей — детей, их с интересом смотрят и взрослые люди. Поэтому музей взял курс на создание мультфильмов, посвящённых культуре и быту коми народа, тематически связав содержание мультфильмов с экспозициями, с целью использования их в культурно-образовательной деятельности.

Познакомив посетителей с произведениями коми фольклора посредством анимации, мы стремились привлечь внимание зрителей к духовным ценностям и культуре коми народа и сделать посещение музея более интересным и увлекательным. Показ мультфильмов даёт возможность образно и эмоционально дополнить впечатление от экспозиции, а также вызывает у зрителей желание познакомиться с ней ещё раз, более подробно.

Годом рождения музейной анимации стал 2012 год, когда на этнографической экспозиции музея началась работа по созданию анимационного фильма «Чукля». Она началась с определения темы, задачи мультфильма и поиска

изобразительного стиля. Во многом эта работа созвучна работе над созданием выставочного проекта: выбор идеи (темы), определение целевой аудитории, написание концепции (сценария), привлечение музейных коллекций.

Жизнь коми-зырян неразрывно связана с лесом. Лес, по представлениям наших предков, был полон тайн и духов-хозяев промысловых угодий. Охотнику, чтобы обеспечить удачу в промысле, следовало соблюдать особые правила поведения в лесу, иначе он рисковал приманить нечисть и остаться без помощи добрых духов леса. Об этом рассказывает мультфильм «Чукля». Сценарий мультфильма был создан на основе коми сказки «Охотник и Чукля», записанной в 20-е гг. XX в. Павлом Григорьевичем Дорониным. Это история молодого охотника, совершившего ошибку и столкнувшегося со зловредным лесным духом, от влияния которого с трудом сумел избавиться.

Проследив за приключениями молодого охотника и его необычным гостем, зрители узнают о промысловых традициях, о духах-хозяевах промысловых мест, населявших лес по верованиям зырян, правилах поведения в этом удивительном месте.

Важным моментом во время работы над мультфильмом было обсуждение облика главных персонажей. Охотник — симпатичный парень с недовольным выражением лица. Чукля — плюгавый мужичок с ухмылкой, нечеловеческое его происхождение выдают очень низкий рост и обилие листьев на одежде, далее он превращается в лесное чудовище с оскалом.

Для разработки образов сцен использовались музейные предметы, интерьеры и фотографии этнографической экспозиции. Авторы стремились достоверно отразить особенности быта коми народа, окружающей его природы, а потому хотели избежать чрезмерной стилизации — предметы, которые встречаются в мультфильме, должны быть узнаваемыми и не могли быть упрощены до той



Кадр из мультфильма «Чукля», 2012.

степени, когда теряется их самобытность. Тесное сотрудничество художника-аниматора и сотрудников музея позволило достоверно отобразить быт коми охотника начала XX века. Художник-постановщик и мультипликатор Алексей Попов создал рисунки к мультфильму «Чукля», которые имеют сказочно-бытовой характер и сравнимы по стилистике с детской книжной иллюстрацией. Обращая внимание на предметы народного быта (одежду и снаряжение охотника, орнаментированную пороховницу, узорные вязаные чулки, лузан — охотничью накидку, сигудок — музыкальный инструмент), художник передает их этнографически точно. Выразительно цветовой решение рисунков сказочного леса с охотничьим путиком и ловушками на зверей и птиц, пасами — знаками родовой собственности на деревьях, охотничьей избушкой, амбаром для добычи, высоко приподнятым на причудливом столбе.

Мультфильм «Чукля» используется в ходе проведения тематической экскурсии «Лесные байки». С ним знакомятся одиночные посетители, семьи. После показов дети обсуждают увиденное, радуются новым впечатлениям, и вспоминают коми охотника в лесных угодьях, который очень хотел дружить, но не знал, что нельзя дружить с кем попало, нельзя жадничать, а к лесу надо относиться бережно. Динамичный сюжет, запоминающиеся персонажи, обилие красочных

деталей сделали интересным мультфильм для посетителей.

Анимационный фильм «Йиркап» был создан по мотивам одноимённой легенды коми народа. Для подготовки сценария авторы обратились к тексту легенды, записанной коми писателем и учёным-энциклопедистом Каллистратом Фалалеевичем Жаковым в конце XIX века [3, с. 44–45]. В сценарий были введены некоторые персонажи драматического произведения «Йиркаб» профессора Алексея Николаевича Грена [1, с. 74–96].

Ключевая линия сюжета — легенда о Йиркапе, охотнике на оленей. Охота на оленей — самая трудная, по мнению зырян. Только самые удалые за это брались. Колдунья обратила свою дочь в оленя, быть может, чтобы этим способствовать выдать ее за Йиркапа. Но простоватый Йиркап убивает оленя — дочь колдуньи. Та отомстила ему за это. Йиркап погибает. В легенде предки коми передавали из поколения в поколение знания о тех временах, когда люди нарушили закон любви в отношении животных и растений, в отношениях мужчины и женщины. У многих народов стремление к разрушению выразилось в применении колдовства в целях наживы, лёгкой добычи, обогащения.

В основе сюжета фильма лежит нечто фантастическое, чудесное, хотя оно и подаётся рассказчиком, как случай или событие, имевшее



Кадр из мультфильма «Йиркап», 2014.

место в действительности. Сюжетные ситуации насыщены фантастическими элементами: ас пу — сосна, говорящее дерево, истекающее кровью при ударе топором; голубой олень и его чудесные превращения; волшебная лыжа и сказочная немыслимая скорость передвижения на лыжах. Действия героя обусловлены наличием мифологических персонажей (вёрса, васы, колдунья). Сам же герой — простой охотник, лишь обладатель чудесных лыж.

Перенести текст легенды в художественные образы мультипликации достаточно сложно. Внимательная работа с музейными источниками — фотографиями, этнографическими памятниками, позволила создать цельные образы персонажей — главных героев и жителей деревни Кони. Узнаваемы виды деревни Кони: редкая беспорядочная застройка, вымский тип дома под двускатной крышей, традиционная изгородь из жердей. Фасад дома Йиркапа украшен вырезными солярными знаками, взятыми с фотографии дома из д. Кони. Работая с фотографиями тех мест, художник создал живой образ озера и природы Синдора: форма озера и блики на его поверхности, белые облака и тесные деревья пармы. Фантазийно переданы камни Уральских гор.

В выразительной манере оформления представлены мифологические персонажи. Васы — водяной, дух-хозяин — показан в виде гигант-

ской щуки, кровь у водяного синего цвета. Васы появляется на берегу для того, чтобы вступить в схватку с лешим, которого не любит за брошенные в воду коряги. Вёрса — леший, дух-хозяин, лесной владыка у коми — воплощён в облике медведя. Он же изображён и в человеческом облике: лешего от человека отличает гигантский рост, некрасивость и бородатость, отсутствие тени. Основой изображения чудесной лыжи Йиркапа послужил уникальный памятник — фрагмент лыжи со скульптурным изображением головы лося. Фрагмент лыжи датируется VI тысячелетием до нашей эры. Найден он недалеко от Синдорского озера, которое по преданию открыл охотник Йиркап.

Внимательно авторы мультфильма подошли и к созданию образов главных персонажей. Йиркап — замечательный охотник и мастер, показан в традиционном охотничьем костюме (лузан, глухой шабур, суконные штаны, обувь с загнутыми носками и длинными суконными голенищами, суконная шапка). Костюм девушки меняется по ходу сюжета. Сначала зритель видит девушку в синем сукмане с цветным платком на голове. В момент волшебного превращения, девушка в золотой парчовой одежде невесты (памятник НМРК, костюм XIX века). Свадебный головной убор девушки, в который превращаются в руках колдуньи оленины рога — трюк-ошувка с изобра-



Кадр из мультфильма «Девочка ростом с веретёнце», 2016.

жением «золоторогого оленя» (памятник НМРК, головной убор XIX века).

Мультпликационный фильм родился в со-творчестве музейных работников и художника. Мультпликационные герои оригинальны и узнаваемы. Каждый кадр мультфильма одушевлён, эмоционально окрашен. В нём присутствуют художественные образы, прожитые изнутри, которые и делают произведение ценным.

Удалась ли попытка художественной актуализации легенды, решал зритель. На II Всероссийском фестивале-конкурсе видеопрезентаций «Диво России», состоявшемся 26 мая 2015 г. в Москве, мультпликационный фильм «Йиркап» Национального музея Республики Коми занял второе место в номинации «Легенды, мифы и предания».

Мультфильм «Званный вечер в Кибре» основан на стихотворении основоположника коми литературы Ивана Алексеевича Куратова «Закар ордын» на двух языках — коми и русском [2, с. 50–53]. Инициаторами создания мультфильма выступили Национальный музей Республики Коми, Музей литературных героев И. А. Куратова «Кёч Закар керка» (Дом печника Захара) — филиал Музея истории и культуры Сысольского района РК.

Анимационный фильм — экранизация художественного произведения «Закар ордын»

(У Захара). Главный герой по имени Кёч Захар, уважаемый всеми печник, целое утро готовится к приходу «дорогих ему гостей». Его гости «всё прославленный народ» — настоящие мастера своего дела. Все придут к Захару в гости, чтобы повеселиться и попеть, выпить, но не напиться.

Живые образы персонажей произведения, характеры которых создают зримый образ коми народа, вдохновили на идею создания музея литературных героев И. А. Куратова. Музей был открыт в 1985 г. на родине поэта — в селе Куратово, именованном в прошлом Киброй. Ныне это музей-усадебка с крестьянским домом и подворьем, баней, амбаром. Гости встречают «хозяева» дома — деревянные скульптуры Захара и Марины. Скульптуры литературных героев изготовил мастер Михаил Серенков. Любовь и тонкий юмор поэта уловил коми художник Аркадий Васильевич Мошев и создал иллюстрации для экспозиции музея, на которых изобразил каждого героя произведения. Текст произведения И. А. Куратова и весёлые ироничные рисунки А. В. Мошева, а также скульптурные герои «Захар» и «Марина» были положены в основу мультфильма. Мультфильм стал данью памяти поэту и художнику.

Режиссёром и художником-мультпликатором является Алексей Попов. Художник создал множество изображений фаз движения, добившись того, чтобы герои произведения и ил-



Кадр из мультфильма «Званный вечер в Кибре», 2012.

люстраций жили своей неповторимой жизнью на экране. С помощью виртуозных деталей он тонко передал характерные черты персонажей, их занятия и ремёсла.

В мультфильме удалось зримо и этнографически точно передать самобытность жизни и уклада жителей деревни Кибры в XIX веке. Авторы строго следуют сюжету произведения, рассказывают о происходящем точно и последовательно, проникая в суть изображённого, поэтому герои живут не только в книге и в музейных иллюстрациях, но и в самостоятельном произведении — мультипликационном фильме.

Мультфильм «Званный вечер в Кибре» стал частью экспозиции Музея литературных героев И. А. Куратова, а также используется в образовательных проектах Национального музея Республики Коми.

17 января 2019 года на экспозиции отдела этнографии НМРК был представлен к показу для широкого круга зрителей анимационный фильм — «Зырянская баня». Фильм создан по мотивам легенды о волшебных уроках музыки у банного духа, записанной учёным Алексеем Семёновичем Сидоровым. Проект был выполнен творческой группой в составе музейных работников, художника-мультипликатора, звукорежиссёра и актёров: авторы сценария — Татьяна Пьянкова, Олег Уляшев; художник-мультипликатор —

Алексей Попов; звукорежиссёр — Надежда Желобнёва; текст читает — Владимир Рочев; консультанты — Татьяна Пьянкова, Анна Квирам.

С давних времён баня высоко ценилась у коми народа, являясь неотъемлемой частью культуры и быта. Роль бани, неразрывно связанной с народными традициями, всегда была многофункциональной. Баня выполняла гигиеническую, оздоровительную, профилактическую функции, снимала усталость после физического труда. В обрядовых ритуалах баня была средством предохранения от злых духов и очищения. Магическая роль бани связана с мировоззрением народа.

Исследователи традиционной культуры коми-зырян писали: «Зыряне не все вообще, а особенно удорцы и вымичи, имеют особенную приверженность к бане. У них она бывает каждый день, как простой, так и праздничный, даже в день Святой Пасхи. Находясь в дремучих лесах за промыслом, они вместо бани употребляют промышленную избушку, в которой проживают. Они тот день считают почти потерянным, когда не были в бане, почему бы то ни было. В баню собираются они не для того, чтобы обмыться от нечистоты или пыли, чтоб, как говорят, пораспарить кости и жилы, для подкрепления силы. Для человека, не бывалого здесь, покажется очень странно, когда вечером вдруг громко и протяжно



Кадр из мультфильма «Зырянская баня», 2019.

закричат: «пывсян» (баня). На этот призывной крик со всех концов деревни идут мужчины с веником в руках, босые и в одной рубашке, даже и в сильные зимние морозы. Если кто встретится им, то они как будто в июньский день, останавливаются для разговоров. Потом раздеваются у дверей бани, на утоптанном снегу, под навесом, который заменяет место сеней, отсюда они входят в баню» [5, с. 303–304]. «В баньке не столько моются, сколько парятся, нещадно хлеща себя вениками» [6, с. 22].

Коми — прекрасные музыканты. Считается, что музыкальное творчество коми внесло значительную лепту в подъём инструментальной культуры народов России.

Итак, баня для коми почти «домашнее святилище», коми народ музыкальный. К тому же у коми-зырян существовало поверье, что для того, чтобы научиться хорошо играть на гармошке, вечером на Святки — время наиболее плотного контакта мира людей с миром духов — следовало прийти в баню, захватив с собой невыделанную коровью шкуру, петуха, нож, иголку без ушка и гармонику. Там, разостлав шкуру на полу, смельчаку следовало сесть на неё, очертить ножом вокруг себя замкнутый круг, воткнуть в свою одежду иголку без ушка (шкура, нож, замкнутый круг, иголка без ушка — традиционные обереги от «нечистой силы») и вызвать банного духа.

Появившийся «банник» сначала ломал гармонику, потом собирал её заново и начинал играть всевозможные мелодии. Этот «ночной концерт» продолжался до тех пор, пока не пропоёт петух. После чего «банник» падал оземь и исчезал, а смельчак усваивал все услышанные мелодии [7, с. 183].

Тема, сюжет, название мультфильма были определены — это «Зырянская баня». Затем началась разработка внешнего облика персонажей мультфильма, наброска ключевых сцен, локаций, а также поиск общего стиливого решения.

Важным моментом в работе было обсуждение образов главных героев. Семён Олеш — симпатичный парень того возраста, когда парней начинают называть «бурлак-зон», когда парни на вечерки начинают ходить, по девкам бегать и покупают себе тальянку, ливку, а то и хромку. Он не мог завоевать возлюбленную Настеньку, поэтому обратился к банному духу за даром играть на гармошке. Для создания облика героя использовалась фотография молодого охотника-зырянина из коллекции исследователя Сергея Ивановича Сергеля. Баня являлась, по народным представлениям, местом обитания банного чуда («пывсянса», «пывсян айка») — злого духа. В мультфильме он представлен в образе бесноватого красно-пламенного грозного духа. Банника в мужском обличье представляли в виде маленького старичка

в красной шапочке [4, с. 109]. В такой образ он преобразуется в сцене, когда видит принесённый дар — луковицу; когда успокаивается, собирает гармонь и играет мелодии до крика петуха, затем падает за каменку и исчезает.

Проследив за «приключениями» Семён Олеша, зрители узнают о традициях своих предков, о банном духе-хозяине, о правилах поведения в этом месте.

Таким образом, в Национальном музее РК создана серия разноплановых мультфильмов, посвящённых культуре народа коми. По мотивам коми сказок созданы анимационные фильмы «Чукля» и «Девочка ростом с веретёнце». Мультфильм «Званный вечер в Кибре» — попытка экранизации художественного произведения И. А. Куратова «Закар ордын» (У Захара). По мотивам коми легенд родились фантастический (мифологический) фильм «Йиркап» и «Зырянская баня».

Удачные, хорошо принятые зрителями мультфильмы имеют полную драматургию, то есть понятный, хорошо разработанный сюжет, замысел, его развитие и концовку. Их отличает эмоциональность решения темы, соответствие стиля эпохе, в которой развивается действие, выразительное цветовое решение.

Мультфильмы пользуются популярностью у музейных посетителей: детей и взрослых. Об этом свидетельствуют благодарности, поступаю-

щие в адрес Национального музея. Вот одна из них, рассказывающая о впечатлениях от первого из музейных мультфильмов. *«Всей семьёй, нас три поколения, побывали на этнографической выставке, посвящённой коми народу. Выставка замечательная, чудесные предметы, интерьеры возвращали нас, нашу память в деревенский родовой дом к воспоминаниям о наших дорогих бабушках и дедушках. Нам предложили посмотреть мультфильм про охотника и лешего. Мы и дети были в восторге. Спасибо музею за память и за мир, где оживают сказки. Семья Фроловых, г. Санкт-Петербург».*

Фольклорно-этническая анимация создает особую реальность, волшебный мир. Вряд ли можно найти лучший способ рассказать людям о мире чудес, каким, по представлениям наших предков, было окружающее их пространство. Как показала практика, создание музейных анимационных фильмов — это перспективный метод работы. Показ мультфильмов на экспозиции образно и эмоционально дополняет впечатления от экспозиции. Это метод, который даёт посетителям музея дополнительный повод и мотивацию разобраться в сути изучаемых процессов, познать культуру своего народа. Представляется, что именно в сочетании традиционных способов показа народной культуры и новых, созвучных времени методов работы, будущее в развитии научно-образовательной деятельности музеев.

Список источников и литературы:

1. Грен А. Н. Йиркаб: драматические сцены из зырянского былинного эпоса // Записки Общества изучения Коми края. Вып. 2. Издание Общества изучения Коми края. Устьсысольск, 1929. С. 74–96.
2. Закар ордын // Куратов И. А. Художественной произведенийяс. Сыктывкар: Коми государственной изд-во, 1939. Т. 1. С. 50–53.
3. Йиркап // Коми легенды и предания / сост. Рочев Ю. Г. Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 1984. С. 44–45.
4. Конаков Н. Д. Традиционное мировоззрение народов коми: окружающий мир. Пространство и время / Институт языка, литературы и истории КНЦ УрО РАН. Сыктывкар, 1996.
5. Кочиев П. А. Зырянские обычаи // Зыряне и зырянский край в литературных документах XIX века. Сыктывкар: Кола, 2010. С. 303–304.
6. Сергель С. И. В зырянском крае. М.-Ленинград: Государственное изд-во, 1928.
7. Сидоров А. С. Знахарство, колдовство и порча у народа коми: материалы по психологии колдовства. Санкт-Петербург: Изд-во «Алетейя», 1997.

Раздрогова Ольга Ивановна

Воркутинский музейно-выставочный центр (Россия, Воркута), директор
museum1960@mail.ru

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ФОНДОВОЙ КОЛЛЕКЦИИ «РЕДКАЯ КНИГА» ВОРКУТИНСКОГО МУЗЕЙНО- ВЫСТАВОЧНОГО ЦЕНТРА

Аннотация:

В статье рассматриваются особенности классификации визуальных предметов музейной коллекции «Редкая книга» и возможность перехода печатных изданий в визуальный объект.

Ключевые слова: редкая книга, визуальный объект, классификация.

Выбор коллекции «Редкая книга» для данной статьи обоснован тем, что часто книги, используемые при строительстве и оформлении экспозиций не несут информацию для посетителей в своей традиционной знаковой системе, а дают не специалисту возможность составить общее впечатление по определенной теме. Поэтому, вначале попробую дать представление о классификации самих визуальных объектов.

Во второй половине XX века исследователей все больше начинают привлекать исследования отдельных типов визуальных источников: кино-фото-фонодокументов. С 1980-х годов появляются работы историков, в которых визуальные данные начинают выступать в качестве самостоятельных источников познания. В 1975 г. российский историк Л. Н. Пушкарев в «Классификации русских письменных источников по отечественной истории» выделил семь типов исторических источников. Рассуждая о взаимосвязи между изобразительными художественными источниками и другими типами визуальных данных: картами, графическими схемами, кино-, фото-, фонодокументами, приходит к выводу о необходимости выделения для каждой из этих категорий отдельного типа.

В 1985 г. академик С. О. Шмидт создал иную схему классификации источников, разделив их на типы и подтипы. Так, к типу изобразительных источников он отнес следующие подтипы: художественно-изобразительные (произведения изобразительного искусства, кино и фотографии), изобразительно-графические (источники, которые содержат информацию, передан-

ную при помощи графических изображений) и изобразительно-натуральные (фотографии, документальные кинокадры).

Классификации, предложенные Л. Пушкаревым и С. Шмидтом, сегодня продолжают использоваться и интерпретироваться историковедцами и историками в своих работах.

Так, например, О. В. Андреева в своей книге «История книжного дела в изобразительных, аудиовизуальных и вещественных источниках» (2008) предлагает следующую классификацию историко-книжных источников:

- Письменные источники
- Изобразительные источники «художественного и документального характера, несущие историко-книговедческую информацию, выраженную при помощи визуальных образов, не основанных на знаковой системе фиксации речи».
- Фотографические, кинематографические и фонические «источники, содержащие полученную посредством технических средств изобразительную и/или звуковую информацию, запечатленную на ленточном, пленочном, дисковом носителе, воспроизведение которой требует применения соответствующего оборудования».
- Лингвистические
- Устные
- Вещественные
- Технотронные

Как видно из этой классификации критерием разделения визуальных источников на два типа служит не только материальная форма, но и качественное отличие информации, которую содержат источники. В частности, «информацию, выраженную при помощи визуальных образов, не основанных на знаковой системе фиксации речи» [3, с. 6].

Интересную классификацию визуальных источников, отличающихся как «степенью художественности и документальности, по формам и средствам отображения действительности,

в назначении и выполняемых функциях» [2, с. 301], дает В. В. Алексеев в своей статье «Образное и документальное отображение исторической реальности в изобразительных источниках». Он подразделяет все изобразительные материалы на:

- *Произведения изобразительного искусства, в которых «главным является эстетическая функция, т.е. выражение через художественный образ эстетического отношения к окружающей действительности» [2, с. 298]*».

- *Изобразительные документы, в которых «в различной форме фиксируется конкретная документальная информация об отображаемых объектах и явлениях. Образ действительности, запечатлённый в такого рода изобразительных материалах, более документален, более научен, нежели художественный» [2, с. 298]*».

- *Визуально-технические источники, «которые создаются с применением технических средств и специальных устройств» [2, с. 300]*.

Как мы видим, эта классификация также весьма абстрактна и отражает в большей мере образно-содержательные особенности отдельных типов визуальных источников. Автор намеренно не приводит конкретных примеров для каждого выделенного им типа, оставляя это на усмотрение самого исследователя.

Итак, рассмотрев основные подходы к определению и классификации визуальных источников в исторической науке, на сегодняшний день нет четкого определения визуального источника. Спектр смыслов, который каждый исследователь вкладывает в это понятие варьируется в зависимости от целей и источниковой базы конкретного исследования.

По этой причине мой интерес привлекли книги, которые могут в определенных ситуациях являться не только источником информации, но и визуальным источником, дополняющим образный ряд экспозиции. Но сначала хочу дать характеристику самой фондовой коллекции.

Фондовое собрание Воркутинского музейно-выставочного центра насчитывает более 84 000 тысяч единиц хранения. Коллекции музея разнообразны и включают в себя различные разделы, относящиеся к различным сторонам жизни города, республики, страны. Количество изданий, попадающих под понятие редкая книга, назвать в настоящий момент не представляется возможным.

Книжные источники представлены во многих тематических музейных коллекциях, так как

комплектование определенной коллекции зависит от различных музейных критериев: места бытования, способа поступления, тематического содержания книги, принадлежности. К смешанным по предметному содержанию коллекциям можно отнести большие, например, «Этнографическую коллекцию», «Естественнонаучную коллекцию», «Воркутлаг», «Наука», «Культура», «Образование», «Религия» и другие, а также персональные коллекции.

В наших собраниях существует коллекция, которая однородна по своему предметному составу и представлена только книжными источниками.

Фондовая коллекция «Редкая книга» не является крупной коллекцией нашего музейного собрания и насчитывает более 470 единиц хранения.

Формирование данной коллекции началось не сразу, многие издания состояли на учете в научной библиотеке музея. Постепенное составление коллекции началось именно с перевода части библиотечного фонда в основной фонд музея, по мере выявления изданий, входящих в данную категорию.

Эта коллекция разнообразна и формировалась большей частью по хронологическому признаку, охватывает период с 80 годов XIX века по конец 50-х годов XX века. Тематика коллекции не однородна, можно провести ее систематизацию, опираясь на различные свойства и признаки изданий. Поэтому, предлагаю ознакомиться с данной коллекцией, опираясь на различные ее классификации.

Если часть коллекции рассматривать по видам печатной продукции, то получается примерно следующая система:

1. *Периодическая литература представлена журналами и приложениями к ним, например:*

- «Известия Архангельского общества изучения Русского Севера» (Архангельск, 1911–1915);
- «Русский экскурсант» (Ярославль, 1914);
- «Краеведение» (М.-Л., 1923, 1926);
- «Советское краеведение» (М.-Л., 1930).

2. *Книги.*

В данный раздел входит художественная литература, учебная, справочная. Например:

Учебная и детская литература:

- Систематический курс арифметики: руководство (1917), Вахтеровы В. и Э. Мир в рассказах для детей (М., 1922).

- Морозова М., Тихеева Е. Стихотворения для детского сада, семьи и начальной школы (Петербург, 1918, 1923).

Словари и энциклопедии:

– Семенов-Тянь-Шанский П. П. Географическо-статистический словарь Российской империи (СПб., 1856–1885);

– Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Энциклопедический словарь под ред. проф. И. Е. Андреевского (СПб., 1890–1905);

– Вселенная и человечество под общей ред. Г. Крэмера (СПб., 1896).

3. Каталоги (альбомы):

– Соколов С., Томский И. Народное искусство севера России (М., 1924).

Если опираться на другую систематизацию коллекции, можно выделить еще и разделы, основываясь на признаке принадлежности изданий к разделам научной деятельности человека.

1. Библиотечное и архивное дело:

– Записки отдела рукописей. Вып. 20, 21 (М., 1958);

– Исторический архив (М., 1957).

2. Естествознание, антропология:

– Труды императорского ботанического сада (СПб., 1908);

– Живописная Россия: отечество наше в его земельном, историческом, племенном, экономическом и бытовом значении (СПб.-М., б.г.);

– Ранке И. Человек (СПб., 1901).

3. Этнография, краеведение:

– Ратцель Ф. Народоведение (СПб., 1901).

– Азадовский М. К. Беседы собирателя: о собирании и записывании памятников устного творчества применительно к Сибири. Иркутск, 1924.

– Житков Б. М., Бутурлин С. А. По северу России: отчет Императорскому О-ву любителей естествознания, антропологии и этнографии по командировке летом 1900 г. в Архангельскую губернию и на о-ва Колгуев и Новую землю (М., 1901).

Учитывая также особенность формирования музейных фондов, в коллекции «Редкая книга» можно выделить несколько личных подколлекций, и систематизировать по признаку — источник поступления.

Самая большая личная коллекция связана с именем Анатолия Ивановича Блохина.

Имя Анатолия Ивановича Блохина (1907–1963) знакомо многим жителям Воркуты и тесно связано с созданием в нашем городе музеев — первого в Республике Коми — геологического и городского краеведческого. В апреле 1929 г. Блохин был арестован, осужден по статье 58 и отправлен на 5 лет на Соловки. Затем ссылка в Архангельск,

а после побега оттуда в 1934 г. — Чибью (Ухта) — Усть-Уса — Воркута. По профессии он был геологом. В годы Великой Отечественной войны А. И. Блохиным было открыто первое месторождение баритов на Полярном Урале — Пальникское. Ему также принадлежит открытие крупного месторождения молибденита — Харбейское. В 1945 г. А. И. Блохин становится членом Географического общества СССР. Часть его библиотеки передана в дар музею его внуком А. Г. Малявиным. Коллекция редкой книги с личным штампом геолога насчитывает более 100 единиц хранения.

Большая часть личной коллекции Блохина — книги по геологии, которые изданы в 30–50-е гг. XX в. и составляют профессиональный интерес для владельца коллекции.

В круг его интересов входили вопросы по истории и музееведению, археологии, топонимике, экономике, религии и краеведению. Самые старые книги из данной личной коллекции имеют религиозно-краеведческую тематику:

– Докучаев-Басков К. А. Подвижники и монастыри крайнего севера // Христианские чтения. 1886–1887.

– Святитель христов Стефан просветитель Пермского края, и Святый Прокопий, Устюжский чудотворец (М., 1899).

Анализируя книги Блохина, можно выявить и личные интересы Анатолия Ивановича. Много изданий посвящены теме истории декабристов. Книги изданы в период с 1905 по 1922 годы. Также присутствуют издания по истории и культуре, что свидетельствует о большом кругозоре А. И. Блохина.

Следующая личная подколлекция в количестве 18 книг принадлежала Леонарду Юлиановичу Дорну (1910–1963), таксидермисту, первому заведующему отделом природы Воркутинского музея. Благодаря ему, в фондах музея до сих пор хранятся чучела животных, которые в настоящее время внесены в «Красную книгу Российской Федерации», «Красную книгу Республики Коми».

Большую часть личной коллекции составляют тематические издания по определению зверей, насекомых, птиц, издания о жизни животных и профессиональная музейная литература. Книги в основном изданы в хронологическом промежутке с 1925 по 1958 годы, но есть и исключения. Издания, на которые хотелось бы обратить внимание: это «Жизнь животных» немецкого учёного А. Брэма (СПб., 1900–1902).

Еще одна личная коллекция, самая маленькая по своей численности, отражающая особенность истории города Воркуты, была передана

краеведом Андреем Руфиновичем Бобровым. Все книги данной коллекции имеют штампы лагерных пунктов Воркуты, а именно «Воркутинский ИТЛ МВД СССР» и «Библиотека НКВД». В этой коллекции всего 6 книг, но их годы издания охватывают период с 1908 по 1952 гг.

Помимо коллекции «Редкая книга» хотелось бы обратить внимание на смешенную в предметном составе коллекцию, которая интересна для изучения книжных источников. Это коллекция «Религия».

В данную коллекцию входит более 30 изданий. Представлены книги, используемые во время богослужений, для личного пользования, сборники молитв и нравоучений, духовно-нравственных чтений. В советское время коллекция не представляла интереса для исследователей, поэтому большое количество изданий не имеют точной датировки и не совсем верно атрибутированы. Примерный хронологический период изданий датируется примерно с конца XIX века до середины XX века.

Из данной коллекции можно выделить следующие издания:

- Лютеранская библия (1900);
- Арсеньев Ф. А. Ульяновский монастырь у зырян (М., 1889);
- Троицкие листки: духовно-нравственное чтение для народа, изданные в Св.-Троицкой Сергиевой лавре (Сергиев-Посад, 1880–1905?).

Из характеристики коллекции «Редкая книга» можно увидеть, что разнообразие литературных источников по классификации дает большую вариативность в использовании при создании визуальных образов.

Из данной коллекции можно выделить подколлекцию «Религия», которая чаще всего и использовалась в выставочных проектах, не как источник информации, а как визуальный объект. Книги, относящиеся к XVIII–XIX вв. чаще имеют большой научный интерес для специалистов, а для посетителя она является чаще дополнением к образу, способствует передаче более целостной исторической картины или портрета определенного человека. Книги данной тематики использовались ВМВЦ в выставочном проекте «Воркута православная» для передачи более целостного образа священнослужителей и их уклада жизни, а также долгое время были частью постоянной экспозиции музея в блоке «Быт и традиции коми». Предметы из подколлекции «Религия» чаще всего используются в выставочных блоках как визуальный объект.

Книги, относящиеся к подколлекции «ГУ-ЛАГ» также долгое время были частью постоянной экспозиции и дополняли визуальный образ определенной группы заключенных (творческой интеллигенции) Воркутлага.

Книги и журналы геологической направленности использовались для передачи образа геолога в блоке «Геологи Воркуты» на выставке «Земля, согретая сердцами».

Краткая характеристика фондовой коллекции «Редкая книга» и частично коллекции «Религия» не дают полного представления о разнообразии изданий, хранящихся в фондах Воркутинского музейно-выставочного центра, но становится понятно, что коллекция имеет потенциал для создания выставочных проектов и представляет научный интерес.

Список источников и литературы:

Музейный фонд Воркутинского музейно-выставочного центра, коллекция «Редкая книга».

1. Алексеев В. В. Образное и документальное отображение исторической реальности в изобразительных источниках // Проблемы источниковедения и историографии: мат-лы II науч. чтений памяти академика И. Д. Ковальченко. М.: РОСПЭН, 2000. С. 297–301.

2. Андреева О. В. История книжного дела в изобразительных аудиовизуальных и вещественных источниках / Моск. гос. ун-т печати. М.: Изд-во МГУП, 2008.

Рафикова Жанна Владимировна

Национальный музей Республики Коми (Россия, Сыктывкар), научный сотрудник

shannaraf@mail.ru

ПРИНАДЛЕЖНОСТИ ДЛЯ ПИСЬМА КАК ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСТОЧНИКИ ОТРАЖЕНИЯ ЭПОХИ

Аннотация:

В статье дана характеристика коллекции принадлежностей для письма (чернильницы, держатели для перьев, перья, пресс-папье) в фондах Национального музея Республики Коми. Приведены сведения об изготовлении предметов и их применении.

Ключевые слова: письмо, перья, перьевая ручка, чернильница, пресс-папье.

Не смотря на то, что в последние годы компьютерные технологии прочно вошли в нашу жизнь и многие из нас от руки пишут мало и редко, тем не менее, сегодня без письменных принадлежностей очень трудно представить нашу жизнь. Изучая историю появления, производства и использования того или иного предмета для письма, мы не только погружаемся в конкретную историческую эпоху, но и можем узнать много интересного о заводах производителей, о среде бытования предметов, о людях, которым они принадлежали, а также интересные факты из истории появления в нашей жизни конкретного предмета.

Когда мы говорим о принадлежностях для письма, сразу представляем себе не только ша-

риковые ручки и карандаши, но и авторучки, чернильницы, пресс-папье, перья для письма чернилами. Но давайте рассмотрим всё по-порядку.

Начнём с чернильницы. Конечно, каждый из нас видел, слышал, а может и пользовался этим предметом. Первая чернильница была найдена археологами в древнеримском городе Геркулануме. Этот предмет представлял собой глиняную чашу, на дне которой сохранился осадок темного цвета. После проведения исследований выяснилось, что это была самая древняя чернильница. Со временем сосуды для чернильниц стали изготавливать из металла, рога или кожи. Более привычные чернильницы из стекла впервые начали производить англичане. Именно английским стеклоделам удалось разработать так называемые безопасные чернильницы (хорошо нам известные как «чернильницы-непроливайки»). В зависимости от страны и эпохи чернильницы имели разные размеры и изготавливались из разнообразных материалов: фарфора, металлов, камня или полимеров. Коллекция Национального музея РК насчитывает около 30 чернильниц. Самой старой чернильнице уже больше 300 лет.



*Держатель для пера. Нач. XX в. Русское Общество для производства стальных перьев в г. Рига.
Перо для письма №86. Нач. XX в. Англия. Компания «Sommerville & Co».*

Изготовлена она из меди, украшена рельефным изображением льва и единорога. Слева и справа отлиты две петли для цепочки или шнура, чтобы носить чернильницу на груди. В коллекции музея хранятся несколько чернильниц из стекла конца XIX — начала XX веков. Чудесная чернильница из синего стекла 1930-х годов, которая принадлежала Василию Михайловичу Сеноккову — профессору, доктору геолого-минералогических наук. Этой чернильницей он пользовался не только в рабочем кабинете, но и брал её с собой в геологические экспедиции. Чернильницы из кабинетных вещей, которые были выпущены на Нювчинском чугуно-литейном заводе в виде шкуры лисы и головы собаки 1940-х годов, переданные в музей с юбилейной выставки «25 лет Коми АССР» Министерством местной промышленности Коми АССР. Интересно, что это были не единичные изделия, ассортимент завода был достаточно разнообразен, о чем свидетельствуют документы Национального архива Республики Коми. В архиве хранится «Прейскурант кабинетных вещей вырабатываемых при Нювчинском заводе 01 декабря 1912 г.» [5]. Так же в коллекции музея чернильницы периода Великой Отечественной войны, изготовленные на Дырносском кирпичном заводе из глины. Они поступили в фонды музея с выставки по изобретательству и рационализации Народного комиссариата местной промышленности (НКМП) Коми АССР. Интересна чернильница из карболита с пионерской символикой 1930–1950-х годов, изготовленная «Техно-химической фабрикой» в Днепропетровске Украинской ССР. И, конечно, чернильницы-«непроливайки», которые изготавливались как из карболита, так и из более привычной для нас пластмассы. Удивительно то,

что они не закрывались, но при этом чернила из них действительно не проливались. Нужно как следует постараться, чтобы вылить из такой чернильницы хоть каплю. А секрет «непроливайки» заключался в особой конструкции. Их горлышко снабжено специальной конусообразной воронкой, препятствующей вытеканию чернил даже при опрокидывании сосуда.

Хочется сказать еще об одной чернильнице, изготовленной Ленинградским фарфоровым заводом в конце 1960-начале 1970-х годах. Эта чернильница в виде стопки книг, листа бумаги и перьевой ручки. На горизонтальной плоскости «листа» имеется съёмный стаканчик для чернил и крышечка.

Кроме того, в коллекции Национального музея есть и чернильные приборы, в состав которых входят чернильницы, пресс-папье, подставки для перьевых ручек. Пресс-папье-это тоже особый предмет, ведь оно может выполнять две разные функции. Во-первых, это может быть тяжёлый предмет из бронзы, мрамора, стекла и т.п., которым придавливают лежащие на столе бумаги, чтобы они не рассыпались и не разлетались. Во-вторых, это один из нескольких предметов чернильного прибора, представляющий собой полукруглый брусок с рукояткой сверху, с прикреплённым снизу листком промокательной бумаги [1]. В настоящее время пресс-папье часто используется не по своему прямому назначению, а в качестве декоративного элемента оформления стола, так как они нередко представляют собою настоящие произведения искусства.

Если вернуться к теме чернильниц, самое время сказать и о чернилах, которые использовали для письма в разные исторические периоды. Изготавливались чернила на водной ос-



Чернильница «Шкура лисы». 1940-1946 гг. Коми АССР, Сыктывдинский р-н, р.п. Нювчим. Нювчимский чугунолитейный завод.

нове с использованием красящих компонентов природного происхождения и/или обычной сажи. Чернила для письма обычными перьями (не авторучками) обычно имеют несколько более густую консистенцию и более насыщенный цвет. Надо отметить, что чернила для письма перьями до сих пор используются при оформлении особо важных документов. Отчасти это связано с тем, что в такие чернила могут быть добавлены маркерные компоненты, используемые в качестве одной из степеней защиты документа [2]. К сожалению, фонды Национального музея не могут похвастаться наличием разнообразных чернил, но совсем недавно нам передали баночку чернил для авторучек, производства Московского завода художественных красок 1960-х годов. Принадлежали они Модяновой Анастасии Георгиевне, которая работала научным сотрудником в Институте биологии Коми филиала Академии наук СССР, долгие годы сотрудничала с Револьтом Ивановичем Пименовым, с Фондом «Покаяние» и с Михаилом Борисовичем Рогачевым.

И, наконец, самый важный предмет для письма — это ручка. Первой перьевой ручкой можно и нужно считать обыкновенное гусиное перо. Считается, что первые перьевые ручки, а именно, гусиные перья для письма на бумаге, человек стал использовать в Испании, примерно в 600 году нашей эры. Первая перьевая ручка, в нашем понимании, ручка в металлическом корпусе появилась только в 1803 году. Но при этом, в качестве самого пера, использовался стержень тех же самых гусиных перьев. То есть, по своей сути, это был просто держатель для пера. Гусиными перьями писали вплоть до 1830 года. Именно в это время были изобретены металлические или как их тогда называли «вечные перья». Учитывая технологии тех времён, качество тех металлических перьев было очень низким. И только в XX веке появились износостойкие материалы для изготовления перьев с добавлением платины, иридия, осмия, родия. Но при всём этом, ещё в начале XX века можно было встретить примеры использования для письма обыкновенных гусиных перьев. Самые первые корпуса для перьевых ручек, держатели пера, делали из дерева. Немного позже начали использовать эбонит. В XX веке, с появлением пластмасс, эбонит был вытеснен, как материал для корпусов перьевых ручек [4].

В коллекции Национального музея хранится около 10 видов держателей для металлических перьев. Они изготовлены как из дерева, так и из



Письменный прибор. Перв. пол. XX в.

пластмассы и отражают XX век. Одни из самых известных держателей, которыми пользовались в 1950–1970-е годы, выпускаемые Ключевским заводом ферросплавов. Они имели самую простую конструкцию и минимальный дизайн. Представляли собой круглую деревянную палочку с металлической трубкой на нижнем конце. В зазор между палочкой и металлической пластиной устанавливалось сменное перо. Выпускались деревянные ручки в небогатой цветовой палитре [6]. Также можно встретить держатели для перьев с защитным металлическим колпачком для пера, выпускавшиеся Государственной карандашной фабрикой имени Сакко и Ванцетти, открытой в 1930 году и подчинявшейся до 1935 года Мосхимтресту. Особое внимание заслуживает держатель начала XX века, выпущенный Русским Обществом для производства стальных перьев в г. Рига, основанным в 1895 году. Принадлежал этот держатель Михаилу Николаевичу Лебедеву — советскому поэту, писателю, одному из инициаторов коми советской литературы.

Не все знают, что в советской школе до 1970-х годов обучение письму начиналось с правил владения перьевой ручкой. Учили разводить чернила, правильно держать ручку и обмакивать перо. Каждая буква имела свое графическое изображение с конкретизацией тонких линий и элементов с нажимом. Научиться писать пером была отнюдь не самая простая задача. Но это отличная тренировка для выработки красивого почерка. Не зря в школах был такой предмет, как чистописание, где надо было научиться писать не только без клякс и помарок, но и по определённым правилам. К сожалению, сейчас в начальных классах

школы такого предмета нет. В настоящее время обучение письму пером вошло в разряд определенного вида искусства — каллиграфии. Но научиться писать красиво, может любой человек, не зависимо от возраста и почерка.

Какие же перья использовали для письма? Конечно это остроконечные металлические перья. В коллекции Национального музея РК собрано около 20 металлических перьев для письма (не считая ширококонечных перьев, которые иначе называются «плакатные» или тех, которые используются для письма такими шрифтами как италик или готический шрифт). История металлических перьев — это особая тема и можно посвятить достаточно много времени изучению каждого перышка. Я хочу обратить ваше внимание лишь на некоторые перья из коллекции музея.

С начала XX века иностранные стальные перья ввозились в Россию, но российские предприниматели увидели потенциально прибыльное новое дело, и на просторах России возникло несколько фабрик, выпускавших весьма неплохие стальные перья для письма обычной, или как сейчас называют, погружной ручкой. Среди крупных и значимых фабрик надо отметить в первую очередь, Рижскую фабрику, о которой я уже упоминала, затем несколько московских производств.

На территории Советского Союза самым известным был Ярославский государственный завод Металлоизделий, основанный в 1943 году на базе эвакуированного Ленинградского завода «Союз» имени Красина. Он являлся одним из крупнейших в стране заводов, специализировавшихся на выпуске школьных, канцелярских и специальных перьев. Продукция завода пользовалась большим спросом не только в нашей стране, но и за рубежом. Перья, выпускаемые заводом, имели 2 разновидности: остроконечные и с загнутым пишущим кончиком. Для увеличения долговечности перья имели антикоррозийное никелевое и лаковое покрытие (являющееся одновременно и декоративным). За время своей деятельности завод выпустил огромное количество перьев, авторучек, перьев для авторучек, чертежных приборов и несколько раз менял своё название. После распада Советского Союза в 1991 году советскую промышленность по производству пишущих принадлежностей постигла та же участь, что и царскую после революции 1917 года. Часть фабрик осталась в бывших советских республиках и, потеряв рынок сбыта, вскоре они прекратили свое производство.

В 1993 году Ярославский завод был реорганизован в акционерное общество открытого типа «Оргтехника». Позднее все производственное оборудование пустили под пресс, на этом закончилась его славная история. В настоящее время ни одна фабрика на территории России не осуществляет производство перьев и всё что можно приобрести ввозится из-за границы.

В коллекции Национального музея хранится несколько видов перьев, которые выпускал Ярославский завод. Самое знаменитое перо № 11 (или «Звездочка»). Считалось, что красивый почерк можно было выработать только с помощью этого пера, к чему стремились учителя, и в начальных классах запрещалось пользоваться другими. Это остроконечное перо также хорошо подходило для графики и черчения, позволяло прорабатывать мелкие детали, а также создавать вензеля и завитки. В старших классах разрешалось писать уже другими перьями с шишечкой на конце для мягкости письма. Перо № 11—это классическое простое, прочное и надежное перо. На пере выдавлен знак в виде звезды. Кстати, такие перья продавались и в 1980 годы, когда такими ручками уже никто не писал (за исключением спецучреждений, паспортных столов, почт и сберкасс).

В коллекции музея есть еще ряд перьев, выпущенных Ярославским заводом: № 12,23, Рондо. Так же есть пара перьев, изготовленных на Государственной фабрике канцелярских принадлежностей «Союз» имени Л. Б. Красина (это перья № 2350 и 516).

Что касается перьев зарубежного производства, то несколько экземпляров разных фабрик тоже есть в коллекции музея. Выделить и рассказать я хочу лишь об одном из них. Перо № 86. Впервые такое перо производства французской фирмы «Blanzu Poure & Cie» или перо «Dimitry», появилось в начале XX века. Специально для поставок в Российскую Империю это перо назвали в честь конкретной исторической личности — Князя Дмитрия Пожарского. Интересно, что у этого перышка существовала «пара», выпускалось также и перо «Minin». Предположительно «Пожарский» не поместился бы на перо, поэтому перо № 86 назвали «Dimitry», а перо № 086 (очень маленькое) назвали «Minin», т.к. «Кузьма» для французов звучало непривычно. Кроме того, слово «Minin» похоже на «mini» [3]. Чуть позже подобное перо выпускали и другие фабрики в разных странах, в том числе и в России фабрика «Союз» с конца 1920-х годов. В коллекции музея хранится два таких перышка, одно из них принадлежало писателю Михаилу Николаевичу

Лебедеву и поступило в музей как перьевая ручка вместе с держателем, о котором я уже рассказывала. Изготовлены они компанией «Sommerville & Co» в Англии.

Надо отметить, что коллекция металлических перьев в Национальном музее скоро пополнится, т.к. в этом году в составе других коллекций были переданы и перья.

Прогресс не стоял на месте, на смену перьев пришли перьевые ручки. В собрании Национального музея хранится более 20 перьевых ручек как российских, так и зарубежных производителей. Принадлежали эти ручки известным людям, таким как композитор Перепелица Яков Сергеевич, художник Поляков Валентин Викторович, поэт Вавилин Иван Михайлович и другим. Из последних поступлений музея можно отметить ручки английской фирмы «Parker» и американской «Sheaffer», которые принадлежали Главе Респуб-

лики Коми Юрию Алексеевичу Спиридонову.

Если перья отличались друг от друга в основном качеством металла, мягкостью и гибкостью пера, а так же какой ширины линию можно написать с их помощью, то основное отличие перьевых ручек — это способ заправки и материал, из которого изготовлено само перо.

С развитием бесконтактных платежей, цифровой идентификации и электронной подписи ручка окончательно становится статусной вещью. Впрочем, принадлежности для письма никогда окончательно не выйдут из моды хотя бы потому, что они, в отличие от куда более быстрых технологий, позволяют человеку сначала подумать, и только потом выразить свою мысль. Когда вы откручиваете колпачок вашей ручки, чтобы подписать документ, у вас появляется еще несколько секунд для того, чтобы всё обдумать, прежде чем сделать финальный шаг.

Список источников и литературы:

1. Википедия. Пресс-папье — URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Пресс-папье> (дата обращения 16.07.2021).
2. Википедия. Чернила — URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Чернила> (дата обращения 16.07.2021.)
3. Отраслевой канцелярский музей — URL: http://old-stationery.kanzoboz.ru/nabor_perev_86_Dimitry_blanzi_pur_i_k_v_korobke_s_instruktsiey/ (дата обращения 07.07.2021).
4. Перьевая ручка. История происхождения перьевой ручки и эволюция — URL: <https://faqed.ru/history-historical-notes/perievaya-ruchka-istoriya-proishozhdeniya.htm> (дата обращения 10.07.2021).
5. Прейскурант кабинетных вещей вырабатываемых при Нювчинском заводе 01 декабря 1912 г. // ГУ РК «Национальный архив Республики Коми», Ф162, о.1, д. 86, лист 18об-19. Стр. 1.
6. Страна СССР: всё о Советском Союзе — URL: <https://www.strana-sssr.net> (дата обращения 06.07.2021).

Родов Семён Анатольевич

Национальный музей Республики Коми (Россия, Сыктывкар), заведующий сектором документальных источников отдела фондов

s.a.rodov@yandex.ru

Волокитина Надежда Александровна

Институт языка, литературы и истории ФИЦ Коми научный центр УрО РАН (Россия, Сыктывкар), научный сотрудник отдела археологии

Кандидат культурологии

univ_edu@mail.ru

«ЭКСПЕДИЦИОННАЯ ПОВСЕДНЕВНОСТЬ» В ФОТОГРАФИЯХ ИЗ ФОНДОВ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ КОМИ

Аннотация:

В статье анализируется феномен «экспедиционной повседневности» на примере археологических экспедиций в 1960–70-х гг. в Коми АССР. Отдельным источником для изучения данного явления могут выступать фотографии, благодаря которым можно

получить информацию об одежде, пище, организации бытового пространства и прочих элементах повседневности.

Ключевые слова: фотография, повседневность, экспедиция, археология.



Ямозеро. Поселение Пижма. Участники второго Печорского археологического отряда. 1970 г.

Понятие «экспедиционной повседневности» еще не вошло в широкий обиход в научной литературе, в отличие, например, от экстремальной. Однако данный феномен существует и исследуется, зачастую на основе материалов наблюдений о быте в экспедициях или воспоминаниях о них (устных и письменных), если речь идет об прошедшем советском периоде. Часто упускается такой интересный и своеобразный источник как фотография. Хотя этот источник на данный момент в работах по истории и культуре повседневности XX века, в нашем случае советской повседневности, признается основным. Относительно второй половины XX века это справедливо, поскольку фотография вошла практически в жизнь каждого человека, а к концу века в связи с техническими изменениями стала в принципе доступна каждому. При работе с фотографией как источником по истории повседневности можно использовать разные подходы, в том числе, источниковедческий, семиотический, иконографический и иные. Но надо помнить о том, что при изучении повседневности по фотографиям крайне важен контекст, незнание которого может привести к ошибкам в интерпретации. непонимание некоторых условий экспедиции, может

привести к неверному прочтению фотографии, не знание исторического контекста приводит к ошибочным выводам. Исследование экспедиционных фотографий советского периода должно сопровождаться масштабным исследованием истории самой экспедиции, ее участников, условий в которых работала экспедиция и многих других аспектов. Данная статья не претендует на такое широкое исследование, целью является определение самого феномена «экспедиционной повседневности» и тех возможностей, которые предоставляет для ее изучения фотография.

Повседневность как неотъемлемая часть культуры имеет длительную историю. В различные временные периоды она воспринималась и оценивалась по-разному: от «обыденности» до «культурной ценности». Повседневность становится предметом интереса исследователей во второй половине XIX в., прежде всего, в работах, посвященных быту, нравам и обычаям разных народов, для которых характерен фактографически-описательный подход [3, с. 364]. Феномен повседневности в современной науке является важным объектом исследования целого ряда гуманитарных дисциплин: культурологии, истории, социологии, антропологии,



Верхняя Печора. Лагерь археологической экспедиции у Медвежьей пещеры. 1961 г.

этнографии и др. В подобной ситуации естественно отсутствие общепризнанной дефиниции. Как отмечают исследователи, в частности Н. Л. Пушкарева, С. В. Любичанковский, в научной литературе нет единого понимания, что есть такое «повседневность». Дискуссионным является вопрос, может ли повседневность быть трудовой, рабочей, производственной. Большинство отечественных исследователей подразумевают под «повседневностью» главным образом сферу частной жизни и только некоторые включают в сферу анализа и жизнь трудовую, те модели поведения и отношения, которые возникают на рабочем месте. Однако социологи и этнографы обеими руками за понятия «производственного быта» и «повседневности труда» [2, с. 8–9]. Поэтому важно определить, что скрывается за определением «экспедиционная повседневность».

К сфере повседневности обычно относят одежду, пищу и способы ее потребления, жилище и порождаемые им практики, среда обитания, транспорт и коммуникации и т.д. Все что так или иначе относится к сфере обыденного, в принципе при изучении повседневности большинство исследователей отгалкивается от противопоставления обыденного и необыденного (необычно-

го, выходящего за пределы привычного уклада). Повседневность включает в себя будничные практики частной, приватной жизни индивидов, которые связаны с домом, бытом, семьей, ближайшим окружением, досугом и рутинными каждодневными занятиями.

Можно сказать, что повседневная жизнь находит свое отражение в человеческом опыте — трудовом, семейном, коммуникативном и др. В данной связи Альфред Шюц определял повседневность как одну из сфер человеческого опыта, характеризующуюся особой формой восприятия и осмысления мира, возникающей на основе трудовой деятельности. [1, с. 58].

Данное понимание отлично вписывается в понятие «экспедиционной повседневности», поскольку экспедиция, в данном случае, археологическая, является видом коллективной трудовой деятельности, в рамках которой возникает особая будничная практика. Находясь в экспедиции, любой ее участник получает жизненный опыт, влияющий на восприятие мира. Обычно экспедицию определяют как путешествие со специально определенной целью — научной или военной. Археологическая экспедиция связана с полевыми научными работами на археологических памят-



Косминское озеро. Привал членов II Печорского археологического отряда. Слева направо: В. С. Стоколос (м.н.с. КФАН), И. М. Парицуков (лаборант), В. Е. Лузгин (нач. отряда), Э. С. Логинова (лаборант). 1972 г.

никах (археологические раскопки и разведки). Эти экспедиции могут быть как кратковременными, так и весьма долгосрочными (месяц и более), стационарными или нет. Необходимо понимать, что эта научная работа с достаточно суровыми условиями труда, в том числе, физического труда, часто в удаленных от города и иных поселений местах, со специфическим бытом и режимом. С одной стороны, по всем параметрам экспедиция является для ее участников нарушением привычного уклада жизни, поскольку необходимо изменить привычную рутину, уехать, работать и жить в иных условиях. С другой стороны, сама экспедиция формирует собственную повседневность, с организацией бытового личного и публичного пространства (палатка и полевая кухня, например), выстраиванием коммуникаций в замкнутом коллективе, с новыми формами досуга, со сменой привычной пищи, поскольку в экспедициях приходится готовить на весь коллектив из ограниченного набора продуктов длительного хранения. Тем самым вырисовывается двой-

ственная природа феномена «экспедиционной повседневности».

Однако, важно, что можно признать существование данного феномена, который можно и нужно изучать, выявлять его структурные элементы, особенности присущие повседневности разных экспедиций (геологических, археологических и пр.), возможно изучать зависимость бытового уклада от географических и климатических условий, трансформацию повседневности в разные периоды и прочее. При этом опираться необходимо и на фотографии, которые могут быть самостоятельными источниками, а не просто вспомогательными к письменным и устным данным или иллюстрирующими элементами.

В фондах Национального музея Республики Коми есть фотографии, которые могут стать отправной точкой для изучения «экспедиционной повседневности» на примере археологических экспедиций в 1960–70-х гг. в Коми АССР (современная Республика Коми). При изучении археологических экспедиционных фотографий этого



Медвежья пещера. Лагерь на берегу Печоры. На переднем плане В. Е. Лузгин (м.н.с. КФАН). 1961 г.

периода необходимо учитывать, что собственно бытовых фотографий очень мало. Процесс археологических исследований неразрывно связан с фотофиксацией, но это рабочие фотографии, фиксирующие необходимые этапы работ на раскопе. Работа с фотоаппаратурой и с фотографией тогда была значительно сложнее, чем сейчас. Пленочные фотоаппараты не позволяют делать неограниченное количество фото, как это происходит сейчас. Массовым этот источник для изучения экспедиционной повседневности стал только относительно конца XX века, с появлением вначале так называемых пленочных фотоаппаратов-мыльниц, затем с доступностью цифровых фотоаппаратов, а сейчас с развитием мобильной фотографии, когда количество фотографий, фиксирующих бытовую сторону экспедиции, может исчисляться сотнями.

Тратить пленку на фотографирование бытовых подробностей жизни в экспедиции в 60–70-е годы XX века было весьма затратно, тем ценнее те редкие кадры, которые все таки можно классифицировать как повседневные. На данный момент подобных фотографий в фондах Национального музея РК выявлено всего шесть. Есть также фотографии, которые содержат данные о повседневности, являясь при этом рабочими. Так, практически на любой фотографии, где присутствуют участники экспедиции, можно увидеть одежду, которая в экспедиции отличается от одежды, которую носят вне ее пределов.

На фотографиях, которые условно можно отнести к собственно бытовым, можно увидеть и другие элементы повседневности, в частности, организацию отдыха (привал и купание в реке),

повседневного пространства (стол и костровая зона), посуду, транспорт и организацию перевозки грузов, состав экспедиционного груза, брезентовые палатки и прочее. На фото можно увидеть все то, что собственно и относят к сфере повседневного. Безусловно, простое перечисление элементов, которые присутствуют на фото, сводят исследование к категории фактологического. При полном анализе фотографий необходимо учитывать контекст, расшифровывать структуру археологической полевой повседневности, комментировать многие моменты, сравнивать фото с другими категориями источников. Так, для экспедиций характерен вариант приготовления пищи на открытом огне, на фото видно, что в полевых условиях при таком варианте используется металлическая посуда (чайник, ведра, кружки и пр.). Такой простой факт полностью меняет структуру бытовой рутины, связанной с пищей. К сожалению, фотография 60–70-х годов не даст нам полных сведений о продуктах, используемых тогда, способах их приготовления и прочем, здесь понадобятся данные письменные, в том числе финансовые документы по закупкам продуктов, и возможные воспоминания участников. Исследования по экспедиционной повседневности должны быть комплексными.

Собственно целью данной статьи является постановка проблемы, связанной с изучением экспедиционной повседневности, а не полный анализ фотоисточников. Тема «экспедиционной повседневности» имеет перспективы для дальнейшего изучения. Необходим поиск иных фотоисточников, определение подхода к анализу фотографий, сбор дополнительных материалов.

Список источников и литературы:

1. Жигунова Г.В. Повседневность как социальный феномен // Russian Journal of Education and Psychology. 2015. № 8 (52). С. 57–71.
2. Пушкарева Н.Л., Любичанковский С.В. Понимание истории повседневности в современном историческом исследовании: от школы Анналов к российской философской школе // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2014. № 1. С. 7–21.
3. Розенберг Н.В. Категориально-понятийный аппарат исследования культуры повседневности // Вестник ТГУ. 2008. № 3. С. 364–369.

Савельева Галина Сергеевна

Институт языка, литературы и истории ФИЦ Коми научный центр УрО РАН
(Россия, Сыктывкар), старший научный сотрудник

Кандидат филологических наук

Galsav69@mail.ru

ВИДЕОМАТЕРИАЛЫ ПРИЛУЗСКОЙ КОЛЛЕКЦИИ ФОЛЬКЛОРНОГО ФОНДА ИНСТИТУТА ЯЗЫКА, ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОРИИ КОМИ НАУЧНОГО ЦЕНТРА УРО РАН

Аннотация:

В статье дан обзор видеоматериалов Фольклорного фонда ИЯЛИ, собранных в ходе фольклорно-этнографических экспедиций в Прилузский район Республики Коми, начиная с 1996 года. Большую часть материалов составляют репортажи с местными старожилыми, охватывающие широкий круг тем. Особое внимание в статье уделено обзору записей сохраняющихся или воссозданных элементов традиционной культуры: игра на чипсанах, рождественские игрища, песенные ансамбли, традиционный костюм.

Ключевые слова: архив, полевые исследования, коми, фольклор, этнография.

Фольклорный фонд Института языка, литературы и истории является хранилищем аудио и видеозаписей, сделанных в ходе экспедиций фольклористами, диалектологами и этнографами, сотрудниками института, начиная с конца пятидесятих годов прошлого века. В фонде хранятся аудиоматериалы диалектологических экспедиций, послуживших основой для словарей диалектов коми языка, этнографа Л. С. Грибовой, записи таких известных коми фольклористов, как А. К. Микушев, П. И. Чисталев, Ю. Г. Рочев, Ф. В. Плесовский и др.

Первые видеозаписи, хранящиеся в фонде, датируются январем 1994 г. (Корткеросский район), и вплоть до сегодняшнего дня фиксация экспедиционных материалов на видеокамеру является приоритетной. На сегодняшний день видеозаписями пополнены практически все по-районные коллекции фонда.

Географию и хронологию полевых видеозаписей в Прилузье представляют следующие экспедиции:

Село Черныш:

– июль 1996 г., собиратели: Н. И. Жуланова

(Москва), Е. А. Шевченко, Т. Н. Бунчук, С. В. Петухов.

– январь 2003 г., собиратели: А. В. Панюков, Хосино Хириси (Япония).

Село Читаево – зима 2000 г., собиратели: А. В. Панюков, Г. С. Савельева, П. Ф. Лимеров.

Село Прокопьевка:

– зима 1996 г., запись работников Прокопьевского дома культуры;

– зима 1998 г., собиратели: А. В. Панюков, Г. С. Савельева, Т. Моторина;

– январь 2003 г., собиратели: А. В. Панюков, Хосино Хириси (Япония);

– ноябрь 2006 г., собиратели: А. В. Панюков, Г. С. Савельева, Т. С. Канева, Е. А. Шевченко, Т. Н. Бунчук, О. И. Уляшев, С. Чугаева, Ю. Сорвачёва.

Село Объячево – январь 2003 г., собиратели: А. В. Панюков, Хосино Хириси (Япония).

Село Лойма – май 2004 г., собиратели: Ю. А. Крашенинникова, А. Н. Рассыхаев, Л. С. Лобанова.

Село Спаспору́б – июнь 2005 г., собиратели: Ю. А. Крашенинникова, А. Н. Рассыхаев.

Село Гурьевка – август 2011 г., август 2012 г., собиратели: А. В. Панюков, Г. С. Савельева, В. А. Лимерова, И. В. Ильина.

Село Мутница – июнь 2012 г., собиратели: А. В. Панюков, Г. С. Савельева, И. В. Ильина.

Современные полевые исследования направлены на максимально широкий охват традиции. Большую часть материалов (это касается всех районов, не только Прилузского) составляют репортажи с местными старожилыми. Темы разговоров укладываются в достаточно устойчивую схему: биографические сведения об исполнителе, календарно-обрядовый фольклор, свадьба, по-

хороны, прозаический и песенный фольклор, игры, этнография детства и другие так или иначе связанные с традиционным укладом сведения. Для наглядности представлю выписку из реестра к одной из видеопленок Прилузской коллекции:

1. Биографические сведения

2. О праздниках: общие сведения (Ильин день, Михайлов, Перескачка, Пасха)

3. Перескачка лун 'День игры в «перескачку»': а) бегали парами (по типу игры в «горелки»); б) игра «юрасьём»: играли на лугу, детей сажали перед собой в кругу, взрослые стоят за ними, один без пары; юр 'голова' — сидящий впереди ребенок; в) игра с яйцами: катали крашенные яйца, стукали.

4. Пасха: качание (гытсасьём) на качелях (качуля), играют гармошкой. [...]

6. Пасха: гытсан делала молодежь, после Пасхи разбирали. Ставили в конце улицы у дома Ерма Осипа, они ушли в Сибирь.

7. Рождественские игрища (игрищö): а) вечерами делали, ребенком ходила; после войны еще собирались; б) готрасисны 'женились': в кругу

* Местное обозначение заговенья Петровского поста по названию игры

под песню «Хожу я гуляю»; в) об игре мыш пöжём 'битьё по спине'. [...]

9. О местной часовне: а) у часовни качели ставили; б) в 1970-х разобрали, был склад колхозный; в) летом приходил поп Кировский, уже не при мне.

10. Крещение детей.

11. О топонимике: а) Гурьевка: Гурей поселился; б) Корольки: Король — богатый морт поселился; в) Березовка: одна береза росла.

12. О прозвищах: Ерма Осип; Ёнка Петра — Ионович; Митка Павел; Сеня пияс; Исайяс; Гриша Проккоп; Арся Микаль; Гагара Митка — прозвище деда.

13. О межпоселенческих прозвищах: а) Прокосьевичи лудыкъяс 'клопы'; б) Слудяна мосольникъяс — около церкви ели мослы в Мосол кватайтан лун 'день хватания мослов'; ярманга была в этот день; в) Березовчи — вёл гуысьяс 'конокрады'; г) Грезса — карвылса; д) Таличана — жулича; е) Летчана — чай юысьяс 'чай пьющие'; ж) Ураковски — гачтöмьяс 'безштанные'.

14. О починках: Роч Гурей, Коми Гурей; Роч Слöта; Коми Слöта.

15. О староверах: а) староверы жили, род Фокья (Покейяс), жили в Уракчи.



Женский костюм. С. Гурьевка. 2012 г.



Женский головной убор. С. Гурьевка. 2012 г.

16. О вере: а) отец вступил в колхоз, выбросил все иконы, поставил большой портрет Ленина...

17. О похоронной обрядности.

18. О песнях: а) кузь песняяс 'долгие песни' — по-русски пели родители; б) мужские песни (хулиганскбй песняяс) — частушки; в) частушки.

19. О мужских драках [1].

Помимо собственно репортажей, особое внимание собирателями уделяется записи сохраняющихся или воссозданных элементов традиционной культуры.

Некоторые видеоматериалы являются результатом целенаправленных экспедиций для сбора материалов по конкретной теме. Так, экспедиция в с. Черныш 1996 года проводилась с участием Н. И. Жулановой. — этномузыковеда, исследователя инструментальной традиции коми-пермяков, и соответственно заинтересованной в сопоставительном материале по коми-зырянам. Как известно, игра на чипсанах является визитной карточкой с. Черныш, где эту традицию сохраняет местный фольклорный коллектив. От них записаны образцы песенной и танцевальной традиции, которые они активно используют

в своих концертных выступлениях, воссоздается момент из свадебной традиции причитания. Игра на чипсанах представлена сценическими постановками ансамбля; кроме того, в ходе бесед с его отдельными участниками фиксируются технология изготовления, традиционные способы обучения, включенность в обрядовую жизнь и другие сведения [2].

Также целенаправленно была осуществлена запись рождественских игрищ в с. Прокопьевка. Рождественские игрища были возобновлены здесь в начале 90-х гг., с сохранением традиционной приуроченности к 19 января. В 1996 году в Центр народного творчества Республики Коми сотрудниками Прокопьевского дома культуры была передана видеозапись, сделанная сотрудниками как отчет о рождественском мероприятии**. В 1998 г. была организована поездка с целью уточнить и дополнить имеющиеся сведения по рождественским игрищам, и сделать видеосъемки разыгрываемых по традиционному сценарию игрищ в местном Доме культуры. Это уни-

** Копия этой записи хранится в ФФ ИЯЛИ.



Женский головной убор. С. Мутница. 2012 г.



Во время демонстрации костюмов сотрудниками ДК с. Мутницы. 2012 г.



Исполнительницы с. Прокопьевки во время записи. 2006 г.

кальная по своей сохранности традиция дает возможность описать обряд не только на основе воспоминаний о рождественских собраниях, а на основе реального разыгрывания этого обрядового комплекса. Участники игрищ — местные жители, некоторые из них переехали на жительство в другие места, и приехали специально чтобы поучаствовать в этом мероприятии. По местной традиции поют песни и руководят молодежью пожилые женщины, обязательно присутствуют зрители. Количество главных участников, разыгрывающих песни, состояло из 6-ти пар. По ходу начальных общих хороводов (наборный, плетень, столбы) песни пропеваются для каждой пары, и каждая из них поочередно разыгрывает все последующие песни на закрепление пары. В итоге игрище длится порядка двух часов. Нововведения касаются лишь возраста участников, многие из них замужние, и пение сопровождается игра на гармошке. В целом же сохраняются и хороводно-игровые элементы, и сопровождающие их песни [3].

В 2003 году, по инициативе японского исследователя Хосино Хироси, была сделана еще одна запись прокопьевских игрищ [4]. В результате в фонде хранятся видеозаписи игрищ в трех вариантах, не дублирующих, а взаимодополняющих друг друга.

В сравнении с другими и коми, и соседними русскими районами село Прокопьевка отличается и редкой на сегодняшний день сохранностью традиционной лирической песни. Одной из основных задач комплексной фольклорно-этнографической экспедиции 2006 года была запись на видео- и аудио- коллектива местных песельниц. В результате было записано четыре девяностоминутных видеокассеты [5].

Песенную культуру Прилузья представляют и видеоматериалы 2012 года. Во время этой экспедиции сотрудники Института языка, литературы и истории Коми НЦ записывали фольклорный коллектив при мутницком Доме культуры. Участницы ансамбля сохраняют как местный, так и общерусский песенный репертуар. В него входят традиционные для Летского куста поселений лирические песни («Как поехал наш-от император свою армию смотреть...»; «Во полюшка наша, да поле чистая...», «Ох ты скука наша работа, деревенская наша забота...»), частушки под пляску, общерусские авторские песни и т.н. «жестокые романсы», популярные в начале XX в. («У каждого дома осталась подруга...» и др.) [6].

По ходу исследований по р. Летке особое внимание собиратели уделяли фиксации традиционного костюма. В экспедиционных описаниях свадебного обряда устойчиво упоминается го-

ловной убор невесты — головедеч. Просватанная девушка надевала его, когда вместе с кошельником*** начинала ходить по родственникам, приглашая их на свадьбу. Снимала его после последней бани в каризну или по приезде жениха в день свадьбы и отдавала молодой девушке, чтобы та вышла замуж [7]. В видеоматериалах 2011 года имеется съемка этого головного убора, сохранившегося у одного из информаторов от матери. Он представляет собой цельный тканевый ободок с твердым подкладом, украшенный бусинами. Зафиксирован процесс правильного одевания головедеча, а также завязывания женского платка со шмаком (скрученная ткань, подкладывается спереди под платок для правильной формы) [8].

В экспедиции 2012 года собран фото и видеоматериал в Доме культуры с. Мутница, где на тот момент клубными работниками была собрана

*** Кошельником называют друга и подругу жениха и невесты, с которыми они обходили родню перед свадьбой. Кошельники могли меняться, в разные дни могли ходить разные.

коллекция традиционной одежды. Здесь хранились мужские и женские рубахи, сарафаны, пояса, передники. Из головных уборов запечатлен женский праздничный головной убор, который хранительницы называют сорока (каких-либо других названий не зафиксировано). Рассказывают о том, что его шили не все, были специальные мастерицы, уборок могли отличаться друг от друга по размерам и украшениям, показывают, как его правильно одевать. Они же демонстрируют, как нужно заплетать волосы под сороку замужней женщине [9].

К материалам, требующим видеофиксации, можно отнести и некоторые сведения по народной медицине, например, процедура лечения гôг вôrзем 'сдвигание пупка' [10], выведение бо-родавки [11] и др.

В целом на фоне многих локальных традиций коми Прилузье отличается редкой на сегодняшний день сохранностью отдельных явлений традиции, которые можно фиксировать в их живом бытовании.

Список источников и литературы:

1. Фольклорный фонд Института языка, литературы и истории Коми научного центра Уральского отделения Российской академии наук: ФФ ИЯЛИ КНЦ УрО РАН В1554. Записано Г. С. Савельевой, В. А. Лимеровой в августе 2011 г. со слов А. П. Осиповой (1931 г.р.), П. Д. Осипова (1928 г.р.) в д. Корольки, с. Гурьевка, Прилузский район Республики Коми.
2. ФФ ИЯЛИ КНЦ УрО РАН В1501, В1502. Записано Н. И. Жулановой, Е. А. Шевченко, Т. Н. Бунчук, С. В. Петуховым в июле 1996 г. в с. Черныш.
3. ФФ ИЯЛИ КНЦ УрО РАН В1503. Записано Г. С. Савельевой, А. В. Панюковым 19 января 1998 г. в Доме культуры с. Прокопьевки.
4. ФФ ИЯЛИ КНЦ УрО РАН В1508. Записано А. В. Панюковым, Хосино Хироси в январе 2003 г. в Доме культуры с. Прокопьевки.
5. ФФ ИЯЛИ КНЦ УрО РАН В1542, В1543, В1544, В1545. Записано А. В. Панюковым, Г. С. Савельевой, Т. С. Каневой в с. Прокопьевке, Прилузский район Республики Коми.
6. ФФ ИЯЛИ КНЦ УрО РАН В1581, В1582. Записано А. В. Панюковым, Г. С. Савельевой в июне 2012 г. в с. Мутнице, Прилузский район Республики Коми.
7. ФФ ИЯЛИ КНЦ УрО РАН В1564-2, В1568-4, В1570-15. Записано А. В. Панюковым, Г. С. Савельевой в августе 2011 г. со слов Ю. С. Черных (1931 г.р.), А. Л. Осиповой (1956 г.р.) в д. Березовке; М. И. Осиповой (1928 г.р.) в д. Корольки; И. И. Черных (1941 г.р.) в д. Березовке, с. Гурьевка, Прилузский район Республики Коми.
8. ФФ ИЯЛИ КНЦ УрО РАН В1564-2, 4, 11. Записано А. В. Панюковым, Г. С. Савельевой в августе 2011 г. со слов М. И. Осиповой (1928 г.р.) в д. Корольки, с. Гульевка, Прилузский район Республики Коми.
9. ФФ ИЯЛИ КНЦ УрО РАН В1580, В1581. Записано А. В. Панюковым, Г. С. Савельевой в июне 2012 г. со слов Н. И. Дымовой (1947 г.р.), В. Е. Дымовой (худ. руководитель ДК, 1966 г.р., ур. д. Талица), Т. М. Поповой (директор ДК, 1959 г.р.) в с. Мутнице, Прилузский район Республики Коми.
10. ФФ ИЯЛИ КНЦ УрО РАН В1565-5. Записано А. В. Панюковым, Г. С. Савельевой в августе 2011 г. со слов М. И. Осиповой (1928 г.р.) в д. Корольки, с. Гульевка, Прилузский район Республики Коми.
11. ФФ ИЯЛИ КНЦ УрО РАН В1505-16. Записано А. В. Панюковым, Г. С. Савельевой, П. Ф. Лимеровым в 2000 г. со слов Е. А. Алексеевой (1924 г.р.) в д. Березники, с. Читаево, Прилузский район Республики Коми.

Сова Валентина Алексеевна

Национальный музей Республики Коми (Россия, Сыктывкар), ученый секретарь

tina1954@list.ru

ФОТОГРАФИИ ПЕРИОДА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В СОБРАНИИ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ КОМИ: ПРОБЛЕМЫ ОПИСАНИЯ И РЕПРЕЗЕНТАЦИИ

Аннотация:

Фотография как исторический источник востребован не только музейными работниками, но и достаточно широким кругом исследователей. Однако фотоснимок чаще всего демонстрируется как иллюстративный материал, сопровождающий какую-либо информацию. За редким исключением указывается имя автора, запечатлевшего «застывший фрагмент» нашей истории. Особый интерес представляют фотографии и кадры негативов, на которых просматриваются еще узнаваемые места в черте г. Сыктывкара.

Ключевые слова: фотографии, Великая Отечественная война, исторический ландшафт, судьбы фотографов.

В собрании Национального музея Республики Коми сформирована коллекция уникальных для нашего региона фотодокументов, которые востребованы учеными, музейными работниками республики и соседних областей, краеведами, преподавателями вузов и средних учебных заведений, издателями и т.д. Коллекция не превышает полутора тысяч единиц фотографий и негативов, но в них вместились большой пласт визуальной истории, затрагивающий темы экономического, социального, культурного развития Коми АССР в наитруднейший период в истории страны, когда шла Великая Отечественная война.

Задачи по собирательской работе военных реликвий в годы Великой Отечественной войны были четко обозначены директором Республиканского краеведческого музея Коми АССР Т. Н. Никольской в отчете о работе за 1942 г.: «Сейчас музей занимается собиранием материалов непосредственно относящихся к Отечественной войне: письма коми бойцов с фронта (героев и рядовых) домой, письма посылаемые бойцами Красной армии трудящимися различных орга-

низаций и учреждений Коми АССР, материалы выступлений на антифашистских митингах молодежи Коми республики, материалы по сбору средств на звено самолетов-истребителей «Коми пионер», танковую колонну «Коми комсомолец», материалы выступлений на митинге в защиту детей от фашистских зверей и т.д.» [1].

За 1941–1946 гг. в музей поступило около ста, в основном, авторских фотографий, опубликованных в местных периодических изданиях «За новый Север» и «Вёрлэдзысь» (Лесозаготовитель). Это были портреты Героев Советского Союза – выходцев Коми края, героев войны, имеющих правительственные награды, портреты тружеников тыла и фотографии, иллюстрирующие повседневность военного времени.

Профессиональных фотографов, которые начинали вести фотохронику событий Второй мировой войны было немного. Виталий Александрович Герман, Георгий Николаевич Ермолин, Александр Феофилович Пельмегов, Иван Васильевич Исаков, Александр Михайлович Морозов оставили для потомков подлинные, предельно достоверные источники визуальной информации. Стоит рассказать и о судьбе этих людей, прошедших через горнило войны.

Самые известные фотоснимки начала войны принадлежат Виталию Герману. Его фоторепортажи митинга, состоявшегося в Сыктывкаре вечером 22 июня 1941 г. приуроченного выступлению по радио заместителя Председателя Совнаркома СССР и Народного комиссара иностранных дел В. М. Молотов с правительственным сообщением о вероломном нападении фашистской Германии на СССР (КП-6390/433), проводы на фронт мужчин призывного возраста (КП-6389/297), которым от имени общественных организаций Сыктывкара вручает цветы М. Г. Каракчиева – директор Республиканской библиотеки, а с 1947 г. заведу-

ющая библиотекой Республиканского краеведческого музея Коми АССР, положили начало создания визуальной истории жизни Коми республики военного времени. Следующая фотография Виталия Германа опубликована 27 июля в газете «За новый Север». Это также известный фотоснимок, запечатлевший выпускницу Сыктывкарского медицинского училища, медсестру детских яслей № 4 г. Сыктывкара Елизавету Попову (Кислякову) подающую заявление в военкомат о зачислении в Красную армию (КП- 6390/921).

Два следующих фотоснимка В. А. Германа, опубликованные 8 июля 1941 г. в газете «За новый Север», зафиксировали первые субботники сыктывкарцев, проходившие 6 июля: женская бригада Коми издательства занята на перекатке бревен с берега в воду и студенты фельдшерско-акушерской школы на скатке бревен из штабелей. Далее фотографии этого автора на страницах местной прессы не встречаются.

В Книге памяти Республики Коми отмечено, что в июле 1941 г. Виталий Герман, 1922 года рождения, призван Сыктывкарским военкоматом в ряды Красной армии. Как и многие жители Коми АССР, Виталий получил направление в Пуховичское военное пехотное училище, которое в мае 1941 г. было передислоцировано из Минской области Белорусской ССР в г. Великий Устюг Вологодской области. Рядовой красноармеец прошел всю войну снайпером, а в начале 1945 г. пропал без вести [2, с. 75] На сайте Министерства обороны РФ «Память народа» в списках потерь указано: пропал без вести в 1945 г. [3].

Первую группу добровольцев, отправляющихся из Сыктывкара на фронт, запечатлела фотография Г. Н. Ермолина [4] в газете «Вөрлэдзись» за 24 июня 1941 г. Качественные и разнообразные по сюжетам снимки Георгия Николаевича знала вся республика. Фотограф-самоучка, он сам смастерил магниевую вспышку, первым осваивал новую аппаратуру. В фондах Национального музея находится 15 фотографий Георгия Ермолина, датированных 1941 г.: занятия по военному делу на III курсе Сыктывкарского кооперативного техникума (КП-6389/290), участники военизированного лыжного похода (КП-6389/291), лыжники перед военизированным лыжным соревнованием (КП-6389/292), участники семинара инструкторов по лыжному спорту (КП-6389/293), занятия бойцов всеобщего в с. Небдино (КП-6389/294), преподаватель В. И. Казаков вносит в кассу сбережения учащихся Корткеросского района в фонд обороны страны (КП- 6389/295).

Снимки местных фотожурналистов не были случайными. Любая директива Правительства СССР, решения Коми облисполкома и обкома ВКП(б) находили отражение на страницах прессы. По следам митинга, инициированного работниками народного комиссариата финансов Коми АССР в сентябре 1941 г., и принятием резолюции об организации сбора теплой одежды для Красной армии началось движение по всей республике [5, с. 190-191]. Информация о ходе акции на страницах газет подтверждалась фотографиями. 28 августа в газете «Вөрлэдзись» был помещен фотоснимок Г. Ермолина о работе Сыктывкарской городской комиссии, принимавшей теплые вещи от населения: валенки, шапки, рукавицы. Это были работники Наркома здравоохранения Н. Г. Ципленкова, В. Г. Щелканов, К. В. Потолицына, Е. М. Мальцева и А. А. Кондратьева. В марте 1942 г. в газете «За новый Север» была представлена серия фотоснимков Георгия Ермолина об оленеводах севера.

Фотожурналист Ермолин первого июня 1942 г. был призван Сыктывкарским горвоенкоматом на фронт. Но и здесь на передовой он не расставался с фотоаппаратом. Кто-то из его фронтовых друзей написал, что он, если выпадет свободный час, тут же отпросится у начальства и ползет со снайперами, которые пробираются за линию передовой. Его фотоснимки не раз появлялись во фронтовых газетах. Лейтенант Г. Н. Ермолин, командир взвода 153 СП 80 Любаньской стрелковой дивизии погиб в бою 24 февраля 1944 г. при освобождении Эстонии, захоронен в д. Кярекконна [6].

Шестнадцать авторских фотографий Александра Феофиловича Пельмегова запечатлели обыденную жизнь провинциального города и его окрестностей в условиях войны: проведение IV всесоюзного комсомольско-профсоюзного субботника (КП 6389/235), участие учащихся школы № 16 в сборе металлолома, проведение занятий по военному делу (КП-63892/233, КП-6389/234), 70-летнюю жительницу с. Корткерос Акулину Родионовну Забоеву, занятую вязанием рукавиц для бойцов Красной армии (КП-6389/236).

Александр Феофилович родился 22 сентября (4 октября по новому стилю) 1903 г. в д. Нижний конец Усть-Сысольского уезда (с. Горьковское Сысольского района). После службы в армии был избран председателем Горьковского сельсовета. Его пригласили в Сыктывкар на должность фотокорреспондента. В 1933 г. он снова вернулся в родной колхоз председателем. В этом же году корреспондент газеты «Вөрлэдзись» В. А. Савин

написал очерк «Скотоводство ведет колхозников к зажиточной жизни» (Рассказы товарища Пельмегова)». Вскоре Александра Феофиловича исключили из партии и уволили с работы, поэтому фотодело стало его основным занятием. Работал в местных изданиях, в том числе в республиканской газете «За новый Север». Призван на фронт на 19-й день Отечественной войны. Младший лейтенант Александр Пельмегов прошел с боями в составе 346-го стрелкового полка 63 стрелковой дивизии до западных рубежей СССР. Погиб 21 октября 1944 г. под Кенигсбергом (Калининградская обл., Краснознаменский р-н, п. Победино) [7]. За несколько дней до его гибели приказом командующего 63 стрелковой Витебской краснознаменной дивизии 5-й армии Белорусского фронта от 16 октября 1944 г. командир стрелкового взвода А. Ф. Пельмегов был награжден орденом Красной Звезды.

Автором был выявлен довоенный портретный фотоснимок А. Ф. Пельмегова, хранившийся у его



А.Ф. Пельмегов. Сыктывкар. Фото 1930-х гг.

дочери Зарничиной Веры Александровны. Светловолосый, выше среднего роста в пальто-плаще и кепке, немного грустный взгляд, направленный в объектив фотоаппарата. Таким знают и помнят отца и деда потомки Александра Феофиловича.

Значительная коллекция фотографий в собрании Национального музея принадлежит И. В. Исакову. Его фотоработы на протяжении почти тридцати лет с 1930-х по 1950-е гг. пополняли коллекцию музея и иллюстрировали как важные события в жизни Коми республики, так и повседневную жизнь коми деревни, историю промышленного освоения Севера.

Сама по себе история семьи Исаковых уникальна. Глава семейства Василий Семенович Исаков вернувшись с Первой мировой войны в родное с. Вомын привез с собой трофейный фотоаппарат. С тех пор он сам и два его сына, освоив фотодело будучи еще подростками, вместе с отцом ходили по селам, расположенным по Вычегде, Вишере и Нившере.

В научном архиве Национального музея выявлен документ 1937 г. с ходатайством директора музея А. А. Старцева в МВД Коми АССР о получении разрешения «экскурсоводу музея И. В. Исакову фотографировать». При визуальном осмотре периодических изданий удалось установить, что фотоснимки Ивана Исакова публиковались в газете «За новый Север» и «Вёрлэдзись» до начала 1942 г. Последний снимок за этот год датирован 26 февраля, а 13 марта 1943 г. вновь появились его фотоработы. В пятом томе Книги памяти Республики Коми даются весьма скудные сведения об участии И. В. Исакова в Великой Отечественной войне. Уроженец с. Вомын, 1910 года рождения. Призван Сыктывкарским военкоматом, демобилизован, умер в Сыктывкаре. Кроме того стало известно, что после возвращения с фронта Иван Васильевич работал фотокорреспондентом в газетах «Ударник вёрын» [Ударник в лесу], затем в районной газете «Звезда» Сторожевского района Коми АССР, в 1966 г. переехал в Сыктывкар. После отправленных запросов в Национальный архив Республики Коми и районный архив с. Корткерос информация об Иване Васильевиче несколько расширилась. Родители, Василий Семенович и Феодосия Ивановна, проживали в д. Першинская (с. Вомын) Усть-Сысольского уезда. Старший сын Иван родился 18 июля (31 июля по новому стилю) 1910 г., крещен в Гришинской Благовещенской церкви. Скончался 3 октября 1982 г. в г. Сыктывкаре.

За 1931–1959 гг. в фонды музея поступило более 170 авторских фотографий Ивана Исакова,

фотокопий и негативов. 15 фотографий о лесной отрасли Коми области были приобретены у автора еще в 1931 г., для демонстрации на юбилейной выставке, организованной к десятилетию образования Коми автономной области [8].

Коллекция фотоснимков Ивана Изъюрова периода Великой Отечественной войны охватила многие моменты из жизни тыловой республики: обозы с зерном в фонд обороны из близлежащих колхозов, сбор теплых вещей для фронтовиков, проверка качества полушубков из овчины, сшитых для отправки на фронт работниками сыктывкарской артели «Швейник», производство лыж для армии, семьи и коллективы колхозов, подписавшихся на Государственные военные заёмы, сбор средств колхозниками с. Тентюково на танковую колонну, подготовка к военному делу допризывников, передовиков производства лесной и лесоперерабатывающей отраслей, сельского хозяйства, работу учреждений здравоохранения, образования и культуры, новостройки столицы республики и т.д.

Иван Изъюров является автором портретных фотографий выходцев Коми республики, став-

ших в годы войны Героями Советского Союза: Маркова И. П. (удостоен звания ГСС за участие в советско-финляндской войне в 1940 г.), Бабикова М. А., Габова Н. Н., Кислякова В. П., Лобанова В. И., Никишина М. Д., Тимушева Г. Ф., Черепанова С. М., Чупрова А. Е., командира партизанского отряда И. И. Бажукова, погибшего на территории Литвы, заместителя комдива 28 Краснознаменной Невельской стрелковой дивизии по комсомольской работе Ракина А. Ф. и т.д.

Одна из фотографий 1941 г. редкая и никогда ранее не представлялась ни на музейных выставках, ни в каких-либо изданиях. В октябре 1941 г. воспитанники детского сада № 2 г. Сыктывкара провели акцию по сбору посылки бойцам Красной армии. Мыло, зубной порошок, зубные щетки, принесенные из дома детьми, составили набор предметов необходимых для защитников родины. Этот факт вошел в историю благодаря фотоснимку Ивана Исакова (КП-6390/373).

Задавшись целью выяснить историю этого дошкольного учреждения, оказалось, что детский сад был открыт в 1918 г. на улице Набережной, переименованной затем в улицу им.



Воспитанники детского сада № 2 г. Сыктывкара собирают посылку с подарками. 1941 г. Фото И. Исакова.

Кирова, в доме наследников купца Потапова. В годы Великой Отечественной войны детский сад имел адрес: ул. Кирова, дом 60. Современный двухэтажный в кирпичном исполнении детский сад № 2 расположен по тому же адресу рядом со зданием скорой помощи.

В объектив фотографа попали и сотрудники Коми республиканского краеведческого музея. Фотография 1943 г. с номером КП-6393/154 запечатлела сотрудника музея (в 1941–1942 гг. — директор) Т. Н. Никольскую на поле пригородного колхоза им. Сталина за проведением политбеседы об освобождении Красной армией Донецкого бассейна для работниц, занятых на уборке капусты. На второй фотографии среди курсантов Осоавиахима можно увидеть начальника Республиканского стрелково-спортивного клуба, бывшего заведующего отделом истории Ф. В. Щербакова (КП-6389/659). Добившись отправки на фронт, Федор Васильевич прошел войну в составе стрелковой бригады 3-й танковой армии Воронежского фронта. После тяжелого ранения лейтенант Ф. Щербаков вернулся в Сыктывкар и в 1945 г. приступил к работе в музее.

В фондах музея находится интереснейшая коллекция фотоснимков Ивана Исакова, запечатлевших на улицах Сыктывкара агитационные плакаты военного времени. Так называемые агитокна — плакаты большого формата — 3 на 2 метра, вывешивались на тумбах в людных местах города. Их создание проходило под началом управления по делам искусств при Совнаркомом Коми АССР. В коллекции Исакова присутствуют фотографии агитокон с первого по двадцать пятый номер за исключением 4, 5, 8, 10, 12, 19, 20, 21. Писатель Василий Юхнин в публикации, вышедшей в газете «За новый Север» 21 октября 1941 г., пишет о роли «Окон РОСТА» в условиях Великой Отечественной войны с Германией: «Яркие и многочисленные плакаты, сопровождающиеся запоминающимся острым политическим текстом... служат обороне социалистической родины, укрепляют в советском народе ненависть к врагу, чувство гордости за наших славных героев, веру в победу над врагом...». Аналогичные задачи ставились перед авторами агитокон, выпускавшихся в Сыктывкаре. Их исполнителями были профессиональные художники В. В. Поля-



Никольская Т.Н. проводит политинформацию в пригородном колхозе. 1943 г. Фото И. Исакова.



Агитокно № 1 перед зданием кинотеатра «Родина». 1941 г. Фото И. Исакова.

ков, М. П. Безнососов и В. Г. Постников. Плакаты часто сопровождалась текстами, сочиненными местными авторами — писателями, артистами. В октябре 1941 г. сыктывкарцы смогли увидеть три выпуска агитационных плакатов. Как пишет Василий Юхнин, «два первых номера посвящены всеобучу. В первом номере, сделанном по эскизу художника М. Безнососова, на переднем плане изображены пожилой человек и юноша с оружием в руках. На флаге, прикрепленном к штыку винтовки, пламенные слова «За Родину!». Под рисунком призыв «Тебя, страны советов, гражданин, к оружию зовет страна!».

Второй номер агитокна «Учись военному делу» сделан по эскизу В. Полякова. Рисунок сопровождается текстом стихов (в наши дни их называют слоганом — В.А.) автора по фамилии Шульц:

*«Учись владеть штыком. Бояться
Враги в атаке с ним встречаться
Гранаты научись метать,
Фашистов станешь истреблять.
Верный друг «Максим»
Ближе познакомься с ним».*

Третий выпуск посвящен оказанию гражданским населением страны помощи Красной армии теплой одеждой.

В редакцию поступали предложения новых сюжетов с текстами и рисунками. Как выяснилось, активное участие в этом принимали работники Республиканского драматического театра.

Среди плакатов есть один примечательный тем, что на нем есть надпись: «С Новым 1942 годом — годом Победы! На фронте идет решительный бой в тылу работу удвой». Люди верили, что войне скоро придет конец, и не предполагали, что она затянется почти на четыре года.

Обратимся к опубликованным архивным документам того времени: «С 1 октября 1941 года для Сыктывкара и пригородных колхозов налажен еженедельный выпуск агитокон... За год (с 1 октября 1941 года по 1 октября 1942 г.) выпущено 45 агитокон... Кроме агитокон, за год было издано 6 трафаретных плакатов на коми языке на темы: «Тыл, помогай фронту», «О подарках Красной армии», «О сборе теплых вещей», «О лесозаготовках» [9, с.15].

Естественным звучит вопрос о местах расположения на карте Сыктывкара тумб с агитационными плакатами. Привязка зданий к ландшафту города даже двадцатилетней давности зачастую вызывает много споров и разногласий. Фотографии столь отдаленного времени вызвали большие трудности в определении места демонстрации того или иного плаката. После изучения фотоснимков И. Исакова с изображением агитплакатов и фотографий с видами улиц Сыктывкара 1930-х — 1950-х гг., сложилось впечатление, что тумбы с плакатами располагались в двух местах — на улице им. Бабушкина у кинотеатра «Родина» и справа от здания Сыктывкарского горкома ВКП(б) на улице Коммунистической 8. С 1993 г. в здесь расположены экспозиции отдела природы, выставочный зал и администрация Национального музея Республики Коми.

Фотоизображение агитокна № 5 на фоне торцевой стены кинотеатра и большого окна, в центре которого встроена рама в виде правильного круга, из фондов Национального архива Республики Коми [10], а также план-проект здания кинотеатра «Родина», предоставленный заместителем директора Управления Республики Коми по охране объектов культурного наследия С. Е. Павлюшиным, бесспорно подтверждают выдвинутую версию.

Улица Советская и Коммунистическая, как и в довоенное время, продолжали оставаться центральными. Здесь располагались Наркомпрос



Отправка поздравительных телеграмм на почте. Сыктывкар. 9 мая 1945 г. Фото И.Исакова.

Коми АССР, Горком ВЛКСМ, горсовет, гороно, научно-исследовательский институт, поликлиника и больницы, магазин и универмаг. Рядом на улице Коммунистической располагались Коми облисполком и обком ВКП(б) [11]. Поэтому выбор местоположения для демонстрации агитокон вполне оправдан.

Фотографом Иваном Исаковым выполнены фотоснимки, ставшие документальным свидетельством апофеоза победы советского народа в Великой Отечественной и Второй мировой войнах. В газете «За новый Север» помещены фотоснимки жителей г. Сыктывкара, отправляющих на городской почте поздравительные телеграммы в день Победы над фашистской Германией (НВ-1088/3), встречи воинов-победителей, первыми вернувшихся на родину 29 июля 1945 г. (НВ -1088/4), митинга в городском парке культуры и отдыха в день победы над Японией, состоявшегося 2 сентября 1945 г. (НВ-1088/5). Эти фотографии поступили в музей в виде фотокопий в 1946 г. при подготовке экспозиции «Великая Отечественная война советского народа с немецко-фашистскими захватчиками», открытой в конце 1946 г. в павильоне на улице Кирова.

В 1941–1946 гг. сотрудниками Коми республиканского краеведческого музея построено 15 тематических выставок и экспозиций о Великой Отечественной войне, благодаря которым фонды музея продолжали пополняться новыми реликвиями.

Выше уже говорилось о том, что фотографии в музейной практике особенно востребованы, но чаще используются как иллюстративный материал. По прошествии многих десятилетий весьма сложно определить по фотографии место события, имена участников, название организации или учреждения на момент описываемых событий. Особенно сложно провести атрибуцию групповых фотографий, если они не аннотированы автором или владельцем. В случае с нашими коллекциями фотографий военного времени сложности возникли при определении количества авторских фотографий И. В. Исакова. Его фотоработы поступали в музей до конца 1950-х гг. В 1946–1947 –е гг. при подготовке выставок «XXV лет Коми АССР» и «Достижения Коми АССР за 30 лет советской власти» фотографии Ивана Исакова были продублированы и в нескольких экземплярах закушлены музе-



Встреча фронтовиков в Сыктывкаре. Лето 1945 г. Фото И. Исакова.

ем. Сдатчиком является работник фотографии «Динамо» Е. А. Цвирнке. Более 100 единиц фотокопий и негативов со ссылкой на авторство И. В. Исакова, названия периодического издания и даты публикации фото указаны сдатчиком в закупочных актах.

Вопросы возникли при работе с фотографиями, на которых запечатлены агитокна. Поступление коллекции датировано 1942 г. Но при

публикации фотографий важно знать время (год, месяц, дату) и место съемки. Эти несоответствия может быть можно отнести к небольшим погрешностям в работе музея, но с другой стороны это может вызвать дополнительные затраты времени на поиски истины. Открытым остался вопрос о местах проведения митингов в г. Сыктывкаре, приуроченных окончанию Великой Отечественной войны и капитуляции Японии.

Список источников и литературы:

1. Отчет о работе Коми республиканского краеведческого музея за 1942 г. // Научный архив НМРК. Оп.1. Д.2480. Л.22.
2. Книга памяти Республики Коми. Сыктывкар: Коми книжное изд-во, 1996. Т. 4. С. 75.
3. Сайт Министерства обороны РФ «Память народа» // URL: <https://pamyat-naroda.ru> (дата обращения: 26.10.2021).
4. Г. Н. Ермолин родился 13 апреля (26 апреля по новому стилю) 1905 г. в с. Часово Яренского уезда Вологодской губернии.
5. Коми АССР в годы Великой Отечественной войны 1941–1945: сборник документов и материалов. Сыктывкар: Коми книжное изд-во, 2004. С. 190–191.
6. Сайт Министерства обороны РФ «Память народа» // URL: <https://pamyat-naroda.ru> (дата обращения: 26.10.2021).

7. Сайт Министерства обороны РФ «Память народа» <https://pamyat-naroda.ru> (дата обращения: 17.11.2021).
8. Выставочный павильон построен в районе пересечения улиц им. И. А. Куратова и С. М. Кирова на территории южной части парка культуры и отдыха. По завершении работы выставки здание было переоборудовано под кинотеатр.
9. Беляева С. А. Художники Коми АССР в годы Великой Отечественной войны // Вестник культуры. 2001. № 1. С. 15.
10. НАРК. Ф.1536. Оп. 1. Д. 48.
11. НБРК. Список абонентов Сыктывкарской телефонной сети. 1942 г.

Список сокращений

НАРК – Национальный архив Республики Коми

НБРК – Национальная библиотека Республики Коми

Третьякова Екатерина Вячеславовна

Национальный музей Республики Коми (Россия, Сыктывкар), экскурсовод
отдела этнографии

Sharik2707@yandex.ru

ВИДЕОЗАРИСОВКА КАК СПОСОБ ВИЗУАЛИЗАЦИИ НАРОДНЫХ ТРАДИЦИЙ В МУЛЬТИМЕДИЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ КОМИ

Аннотация:

В статье рассматривается одна из форм работы с онлайн-посетителями музея, возникшая в период пандемии, а именно, создание и публикация в социальных сетях видеозарисовок по традиционной культуре народа коми, снимаемых и режиссируемых на музейной экспозиции.

Ключевые слова: видеозарисовки, традиционная культура народа коми, онлайн-посетители, пандемия.

Музей (от др.-греч. *μουσῆιον* — дом муз) — учреждение, занимающееся сбором, изучением, хранением и экспонированием предметов — памятников естественной истории, материальной и духовной культуры [7]. Главная ценность музея — это коллекции! Но немаловажными функциями музея являются просветительская и популяризаторская деятельность.

Музей сегодня — это больше чем музей. В музее создается особый диалог, особая атмосфера, в которую погружается посетитель. Рассматривая подлинники экспонаты, узнавая историю, возможно, какого-то даже одного предмета, чувствуя «энергетику» вещи, взаимодействуя с экскурсоводом, человек получает нечто большее, чем просто информацию. В музей приходят семьями, проводя не только интересно свой досуг, но и приобщаясь к культурному и историческому наследию региона.

В отделе этнографии Национального музея Республики Коми (далее НМРК) посетитель знакомится с традиционной культурой Коми края через различные интерактивные, игровые, театрализованные экскурсии, сказки, народные праздники, мастер-классы по традиционной игрушке. Сегодня особенно актуальной является задача привить детям любовь к народной культуре, познакомить с ее истоками, обычаями, традициями, обрядами, без чего просто

невозможно воспитать чувство патриотизма и любви к Родине. Ведь как сказал великий русский педагог и общественный деятель XIX века К. Д. Ушинский: «...воспитание, созданное самим народом и основанное на народных началах, имеет ту воспитательную силу, которой нет в самых лучших системах, основанных на абстрактных идеях или заимствованных у другого народа...» [10].

Из года в год неизменной популярностью пользуются такие экскурсии отдела, как: «Традиционная культура народа коми в обрядах жизненного цикла кон. XIX — нач. XX веков», «Путешествие по крестьянскому дому», «Печка-матушка, накорми, напои и сохрани», «Лесные байки», «Баня парит, баня правит...», «Игры народа коми», «Как рукодельница семью одевала», а так же музейные праздники: «Пришел батюшка Покров», «Михайлов день», «Рождественские посиделки», «Пасха в крестьянском доме», «Евдокия лун» и другие.

Но в 2020 году всё кардинально изменилось — пандемия коронавируса остановила жизнь практически во всех музеях мира. Музеи остались без посетителей офлайн, и, соответственно, перешли, как и другие учреждения культуры, на работу онлайн. Сотрудники с головой окунулись во всевозможные онлайн-проекты: виртуальные выставки, челленджи, онлайн-путеводители, флеш-мобы, мастер-классы, подкасты, фото-акции, интерактивы, требующие соучастия онлайн-посетителя, но не занимающие слишком много времени у последнего [11].

Не остался в стороне и Национальный музей Республики Коми. Новостные ленты социальных сетей запестрели статьями по коллекциям музея, мастер-классами, различными творческими заданиями, квестами. Конечно, ещё и до пандемии музей вел странички в группах — «ВКонтакте»,

«Фейсбук», «Инстаграм», публикуя анонсы мероприятий, выставок, отзывы, «интересности» музейной работы, но с потерей посетителя офлайн именно этот канал связи стал главным «мостиком» между музеем и зрителем. А соответственно качественно поменялось содержание контента, важно было не «утонуть» в виртуальном потоке онлайн-мероприятий, быть востребованным и конкурентным, продолжая нести функцию музея, как одного из центров духовной жизни общества [13].

В отделе этнографии НМРК мы пошли по пути создания видеозарисовок — небольших по продолжительности видеороликов по тематике экскурсий.

С 2012 года с неизменным успехом проводится в отделе экскурсия «Лесные байки» [1], в ходе которой дети (учащиеся) оказываются на лесном уголке коми крестьянина, знакомятся с охотничьим промыслом, легендами и сказками коми охотников, где нашли своё отражение представления наших предков об окружающем мире (природе, человеке), принципы нравственности и «промысловой морали». Для коми народа лес — это особое место — таинственное и грозное, но в то же время дающее пищу, тепло, кров. Верили люди, что живет в лесу Вёрса (Леший) — хозяин леса, суровый, строгий, но справедливый. Рассказов, быличек и баек о нём множество — и как помогает, и как наказывает, и как пошутить может иногда над человеком. Именно «Рассказы

о Вёрсе» стали первой видеозарисовкой, вышедшей в свет в мае 2020 г. [5].

В этом видео зрители познакомились с историей «Про двух братьев-охотников» — о хвастовстве, не принятом среди коми охотников, из-за которого младший из братьев чуть было не погиб; и с историей «Об обиженном охотнике», которого за жестокость в обращении с добычей Вёрса, словно сильный ураган, выдул из леса и больше никогда не допускал на промысел. Ролик снимали в разделе «Мужчина коми в своих охотничьих угодьях» экспозиции отдела этнографии, благодаря чему онлайн-посетители увидели и самого охотника, и охотничью одежду, и интерьер охотничьей избушки. В сети «ВКонтакте» ролик набрал порядка 1000 просмотров, что явилось для нас подтверждающим моментом правильности выбора такого формата подачи экскурсии, и мы решили продолжить.

Кроме Лешего, относившегося к человеку, чаще всего так, как он того заслуживал, бывали, по поверьям охотников, в лесу и изначально злые существа. До наших дней из глубокой древности дошла печальная легенда «О Яг-Морте» — чудовищном лесном человеке, видеозарисовку которой мы решили сделать в виде кукольного мультфильма [3].

Для этого были изготовлены декорации, герои легенды: лесной великан Яг-Морт, похищенная красавица Райда, отважный жених



Фото 1. Кадр из видеозарисовки «Рассказы о Вёрсе». Май 2020 г.



Кадр из видеозарисовки «Легенда о Яг-Морте». Май 2020 г.

девушки Туган и другие жители селения, в котором произошли те давние события. Ролик набрал в сети «ВКонтакте» более 3000 просмотров! Для музейного контента это довольно большая цифра, подтверждающая в данном случае актуальность, востребованность и интерес онлайн-посетителя к такой подаче этнографического материала.

Сюжетом следующей видеозарисовки стала троичная обрядность, и зрителям в преддверии праздника Святой Троицы был представлен мастер-класс «Кукла Троица» [2].

В старину такую куколку-оберег девушки изготавливали на счастливое замужество, достаток, радость и тепло семейного очага. Мы показали не только саму технологию изготовления кукол-



Кадр из видеозарисовки «Кукла Троица». Июнь 2020 г.



Кадр из видеозарисовки «Черинянь». Июль 2020 г.

ки, но также и традиции подготовки к светлому празднику, и один из обрядов этого периода — «кумение». Ролик посмотрело более 700 подписчиков группы НМРК «ВКонтакте».

Праздничный стол у коми был представлен различными блюдами и не обходился без традиционного рыбного пирога — черинянь [9]. В шуточной видеозарисовке с одноименным на-

званием «Черинянь» [8] — о жене, ожидающей возвращения мужа с промысла, мы поделились рецептом пирога и «испекли» его в печи экспозиции отдела этнографии раздела «Дом — полная чаша». Ролик набрал почти 800 просмотров в сети «ВКонтакте» и, таким образом, мы поздравили ещё и любителей рыбной ловли с Днем Рыбака. Видеозарисовку опубликовали именно к этому



Кадр из видеозарисовки «Пришла Коляда накануне Рождества». Январь 2021 г.



Кадр из видеозарисовки «Светлое Христово Воскресение». Май 2021 г.

дню, подчеркивая тем самым, что у коренного населения нашего края на протяжении многих веков рыбная ловля была одним из основных промысловых занятий, оставаясь востребованной и сегодня.

Следующие две видеозарисовки с интервью в три месяца были посвящены традициям празднования Рождества Христова и Пасхи в Коми крае. Первый ролик получил название «Пришла Коляда накануне Рождества» [4], который познакомил с одной из рождественских традиций — колядованием [12], распространенным в Усть-Сысольске в конце XIX — начале XX вв. Зрители познакомились с древними деревянными календарями-святцами, с традиционным рождественским печеньем чибё-чань, с колядками-благопожеланиями, смогли представить ту святочную атмосферу дома, когда все работы были отложены, и время посвящалось радости и веселью.

Второй ролик под названием «Светлое Христово Воскресение» [6] раскрыл некоторые секре-

ты окрашивания яиц в старину и познакомил с пасхальными играми и забавами.

Оба ролика были сняты не только с просветительской целью, но и в качестве рекламы, как приглашение на музейные праздники, поскольку к тому времени музей уже распахнул свои двери посетителям. Охват зрительской аудитории в сети «ВКонтакте» составил 2200 и 1300 просмотров соответственно, что тоже явилось хорошим результатом и показателем того, что такой формат видеозарисовок актуален для современного онлайн-посетителя, для работы музея в целом и не только в условиях закрытых экспозиций.

Конечно, живое впечатление и живое общение не сможет заменить ничто, но как раз для тех категорий посетителей, которые не могут сами прийти в музей, видеозарисовки — это прекрасная возможность погрузиться в атмосферу музея, узнать что-то для себя новое, «побывать» на экспозиции, не просто как в виртуальном туре — видя экспонаты, а стать соучастником события, почувствовать, как и чем «живёт» музей.

Список источников и литературы:

Источники:

1. Юркина Г. А. «Сказки, легенды и предания земли Коми» (лесные байки): текст экскурсии. 2012.
2. Кукла Гроица: мастер-класс // URL: https://vk.com/museumkomi?w=wall-18306149_6346 (дата обращения: 17.11.2021).
3. Легенда о Яг-Морте: видеозарисовка // URL: https://vk.com/museumkomi?w=wall-18306149_6289 (дата обращения: 17.11.2021).

4. Пришла Коляда накануне Рождества: видеозарисовка // URL: https://vk.com/museumkomi?w=wall-18306149_8053%2Fall (дата обращения: 17.11.2021).
5. Рассказы о Вёрсе: видеозарисовка // URL: https://vk.com/museumkomi?w=wall-18306149_6277 (дата обращения: 17.11.2021).
6. Светлое Христово Воскресение: видеозарисовка // URL: https://vk.com/museumkomi?w=wall-18306149_8859%2Fall (дата обращения: 17.11.2021).
7. Функции музеев: сущность и значение музеев // URL: <https://fb.ru/article/381722/funktsii-muzeev-suschnost-i-znachenie-muzeev> (дата обращения: 17.11.2021).
8. Черинянь: видеозарисовка // URL: https://vk.com/museumkomi?w=wall-18306149_6608 (дата обращения: 17.11.2021).
9. Черинянь или традиционный рыбный пирог коми-зырян // URL: <https://eda.ru/recepty/vypечka-deserty/cherinyan-ili-tradicionnyu-rybnyu-pirog-komi-zyryan-125079> (дата обращения: 17.11.2021).

Литература:

10. Бородавко Л. Т., Устюжанин В. Н. Нравственное и патриотическое воспитание в педагогической системе К. Д. Ушинского // Вестник Санкт-Петербургского университета МВД России. 2016. №1 (69). С. 149.
11. Васильченко А. Виртуальная жизнь самого посещаемого музея Сибири – Музейного центра «Площадь Мира» в Красноярске // Музей. 2021. №1. С. 4 – 13.
12. Конаков Н. Д. От Святков до Сочельника: коми традиционные календарные обряды. Сыктывкар: Коми книжное изд-во, 1993.
13. Смирнова Э. В. Трансформация функций музея в современном социокультурном пространстве // MagisterDixit. Вып. 2. С. 84 – 89.

Фефилова Надежда Владиславовна

Национальный музей Республики Коми (Россия, Сыктывкар), заведующая сектором вещественных источников

fefilova-n@yandex.ru

КОЛЛЕКЦИЯ РУКОВОДИТЕЛЯ СТРУННОГО ОРКЕСТРА Б. В. ВАСЬЯНОВА В СОБРАНИИ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ КОМИ

Аннотация:

В статье проведено изучение состава и периода работы струнных оркестров Васьянова Б. В. в кинотеатрах г. Сыктывкара, а так же уточнена информация о людях на основе документов и фотографий.

Ключевые слова: оркестр народных инструментов, история кинотеатров, атрибуция фотографий.

В 1920–1930-е годы по всей стране создаются самодеятельные оркестры и ансамбли. В фондах НМРК есть фотоматериалы о шести творческих коллективах из Коми области, играющих на струнных инструментах в указанный период. Самая обширная коллекция — Васьянова Бориса Владимировича. Она включает в себя 147 ед. хр.

Начало коллекции положил сам Борис Владимирович — в 1967 г. он передал в музей две фотографии: «Первый оркестр кинотеатра «Родина» 1944–1946 г.» и «Первый оркестр кинотеатра «Октябрь» 1954 г.». Второе поступление прошло после смерти Васьянова, в ноябре 1980 г., автор сбора — Волоскова С. В. приняла в дар 46 музыкальных инструментов и патефон. В августе 1996 г. во время подготовки выставки и немного позже, в апреле 1998 г. поступили фотографии и документы. Авторы сбора: Савельева Е. М., Ганова Т. И. и Косолапова Т. А. Материалы передали ученицы Васьянова — Зезегова Н. И. и Богачева А. И. Среди фотографий есть как личные фото-11 ед.хр., так и групповые съемки оркестрантов, любительские съемки во время занятий — 20 ед.хр. Отдельно можно выделить 12 фотографии «на память учителю» от учеников. Среди документов присутствуют: 2 пропуска в кинотеатр, 1 удостоверение к награде, три газетные вырезки с публикациями, 17 справок, 2 списка (участников оркестра и музыкальных инструментов), 8 личных писем от учеников, 8 листов нотных записей, выполненных от руки Васьянова — отдельные оркестровые партии и 4

грамоты. Часть материалов принята в двух экземплярах.

По материалам коллекции можно проследить трудовую биографию Бориса Владимировича: родился 25 мая 1902 года в городе Варшаве, родители: отец — полковник лейб-гвардии Гродненского гусарского полка Васьянов Владимир Иванович, мать — Васьянова Евгения Александровна. Был осужден 14.04.1933 г. по ст. 58 п. 11 УК к высылке на 5 лет в г. Сыктывкар и освобожден 05.03.1938 г. по отбытии срока. С декабря 1934 играл на трехструнной домре в первой группе струнного оркестра кинотеатра г. Сыктывкар. С 8 октября 1935 г. руководил оркестром того же кинотеатра: «Кино-Театр приглашает струнный оркестр в количестве от 8 до 14 человек для игры в фойе Кино-Театра в период между 17 час.15 мин по 21 час, начиная музыку не менее как за 45 минут до начала каждого сеанса. В случае аварии и задержки начала кино — сеансов оркестр обслуживает публику до начала (пуска) картины» [8]. В октябре 1937 г. продолжает руководить оркестром с одновременной игрой на домре прима. С 3 сентября 1941 г. «Домровый оркестр» был распущен. Борис Владимирович призван в РККА с 4.03.1942 г., 15.03.1943 ранен в левое плечо. После демобилизации Васьянов Б. В. работал в Концертно-эстрадном бюро с 10.08.1943 по 14.12.1945 г. «в качестве дирижера оркестра народных инструментов и по совместительству старшим бухгалтером». Концертно-эстрадное бюро (филармония) в то время не имело своего концертного зала, поэтому выступления шли на различных площадках, в частности, струнный оркестр продолжал играть в кинотеатре. В годовом отчете за 1945 год среди дебиторов концертно-эстрадного бюро указан «горкино-театр — 2783 рубля за игру струнного оркестра в 12-м месяце». Во время работы в концертно-эстрадном бюро струнный оркестр Васьянова

имел самый многочисленный состав-33 музыканта [5]. С января 1946 г. Васьянов продолжает работу на должности руководителя струнного оркестра в горкино театре до апреля 1948 г. После открытия кинотеатра «Октябрь», в январе 1954 г. Васьянов собрал девятый состав оркестра, который играл несколько месяцев в этом кинотеатре.

Кроме основной работы в кинотеатрах Борис Владимирович руководил работой кружков струнных народных инструментов в разных учреждениях: в Коми пединституте с 26.09.1935 по 02.07.1939 гг. и с 21.09.1948 по 06.07.1958 гг. Есть фото 1957 г. подписано «ORCHESTRA Пединститут Литфак». В доме пионеров — на фото 1949 г. примерно 25 учеников сидят за нотными столиками, ими дирижирует Васьянов. В годовом плане работы сыктывкарского дома пионеров на 1949–1950 г. в списке кружков присутствуют 4 объединения «народных инструментов» для детей разного уровня подготовки [6]. Воспоминания об игре в пионер-клубе есть в письме Сорвачовой Веры, написанного в период между 1944 и 1946 г.: «Ведь уже 10 лет, хотя в последние

годы и с большими перерывами я играю в Вашем оркестре. Вспоминаются сейчас лесозавод, пионер-клуб, пединститут и, наконец, кинотеатры старый и новый» [10]. Об этом же пишет в статье «Оркестр нуждается в помощи» журналист газеты «Вөрлэдзысь» В. Алексеев: «Товарищ Васьянов активный сторонник популяризации народных оркестров. Кроме своей основной работы он руководил самодеятельным народным оркестром в лесозаводе, в сыктывкарском клубе пионеров, пединституте и т.д.» [1]. В коллекции есть фотография января 1956 г. «Струнный оркестр в кооптехникуме», где сняты 18 учащихся с Васьяновым Б. В. Отдельная тема для изучения — струнные оркестры Васьянова при школах. В нашей коллекции есть материалы по школе № 12 (1957–1959 гг.) и по школе № 21 (1958–1966 гг.). С сентября 1950 г. Васьянов Б. В. преподавал музыку в Сыктывкарском школьном педучилище.

На обороте многих фотографий Борис Владимирович подписал имена изображенных лиц. Всего подписано разных имен его учеников порядка 160 человек (повторяются единичные имена).



Первая группа струнного оркестра кино — театра, декабрь 1934 г. 1 ряд, 6-й слева — Васьянов В. Б.; 2 ряд, 8-я слева — Кудрина А. М.; 3 ряд, 3-й слева — Петров Н. В.

По фотографиям коллекции можно проследить, как изменялся состав оркестров кинотеатров.

На фотографии 1934 г. «Первая группа струнного оркестра кино – театра» сфотографировано от 13 до 15 музыкантов, состав инструментов разнородный: здесь как струнные инструменты из неаполитанского оркестра (4 мандолины и 3 гитары), так из оркестра русских инструментов (три трехструнные домры и две балалайки). Во всех оркестрах кинотеатров играла супруга Васьянова Б. В. – Кудрина Анна Михайловна на балалайке – контрабасе. На этой фотографии так же снят первый киномеханик Сыктывкара Петров Н. В. Все участники оркестра – музыканты взрослые, детей и подростков среди них нет.

На фотографии конца 1930-х гг. состав оркестра кардинально меняется: Васьянов играет с Кудриной А. М. и учениками разного возраста. На фотографии снято 11 музыкантов, скорее всего, это часть оркестра. На этой фотографии есть две девушки, которые играли в этом оркестре долгое время – Ладанова Нина Георгиевна (в

замуж. Закурдаева) с балалайкой и Сорвачева Надежда Ивановна с домрой.

Фотография датированная июнем 1940 г. представляет оркестр в полном составе. Всего 21 музыкант, вместе с руководителем: домры трехструнные – 8 инструментов; в качестве домра – бас – 1 гитара с тремя струнами; балалайка – секунда – 3 инструмента; 1 балалайка-контрабас; 1 балалайка-бас; 2 мандолины и 1 домра пикколо четырехструнная, один струнный инструмент плохо различим. Дополняют группу струнных щипковых ударные инструменты: бубен, барабан большой, тарелки, колокольчики, гольцтоны (коробочки). Из подписи на фото следует, что это шестой состав оркестра кинотеатра. Музыканты менялись часто, об этом вспоминает в своем письме Потолицын Василий Иванович, который был старостой оркестра кинотеатра и оркестра пединститута. Письмо написано в ноябре 1940 г., когда он начал работу учителем в Удорском районе: «...ваш состав постоянно меняется, а это очень снижает качество игры» [7]. Годом ранее на эту же трудность в работе



Участники оркестра народных инструментов под управлением Васьянова Б. В. кон.1930-х гг. 2 ряд, 1-я слева – Ладанова Н. Г., 2 ряд, 3-я слева – Сорвачева Н. И.



Оркестр 6-го состава. 06.06.1940 г. 1 ряд 4-я слева – Зезегова Н. И.; 2 ряд 1-я слева – Попова Р. А.; 2 ряд 2-я Ладанова Н. Г.; 2 ряд 3-й слева – Потолицын В. И.; 3 ряд 3-й и 4-й Кайзер В. и Кайзер Э.; 3 ряд 6-я Сорвачева Н. И.

оркестра указывает статья в газете «За новый Север»: «Говоря о кадрах, нужно сказать, что они состоят исключительно из учащихся средних школ, но среди них большая текучесть. Находя лучшие условия, они переходят в ансамбль песни и пляски» [3],[4]. То, что в состав оркестра входили не только школьники, но и студенты и взрослые музыканты, это подтверждает «список музыкантов горкино театра 09.01.1946 г.». В списке 16 основных музыкантов и 11 разовых работников. В нём указаны: имя, дата рождения, стаж игры в оркестре, вид инструмента. Самые опытные музыканты вошли в список «разовых», стаж игры пяти человек от 4 до 7 лет. По возрасту: до 17 лет всего 8 человек, 17-18 лет – 10 человек, и старше 18 лет, так же 8 человек, одна дата рождения не записана.

Фотография «Первый оркестр кинотеатра «Родина» 1944-1946 гг.» имеет вторую подпись: «Седьмой военный оркестр народных инструментов Сыктывкарского горкино театра». Среди музыкантов появляется аккордеонист, число ударников увеличивается до трех человек, музыкантов на струнных так же 18 человек. Оркестр всё больше становится по составу похожим на

оркестр русских народных инструментов, уходят из состава мандолины, 4-х струнная домра, но зато пополняются струнными инструментами джазового характера, которые можно назвать «банджо-тенор» [11]. Корпус у банджо круглый с мембраной, гриф – как у 4-х струнной гитары. Состав инструментов на фотографии во многом совпадает со «Списком инструментов для оркестра» без времени создания в количестве 47 штук. Вот их состав: домра пикколо – 1, домра прима – 5, домра альт – 6, домра бас – 2, бандоро тенор – 2, балалайка секунда – 5, контрабас балалаечный – 2, баян концертный – 1, барабан большой, барабан малый, треугольники – 7, тарелки медные – 3 пары, соловей водяной, флексатон, кастаньеты, маррокасы – 2 пары, гольцтоны- 5, ксилофон металлический.

В этом списке выделяются отдельные инструменты: флексатон, бандоро –тенор (банджо – тенор?) и большой барабан, кастаньеты и маррокасы, металлофон и медные тарелки. Изучение фотографий показало, что в оркестре кинотеатров Б. В. Васьянова ведущим инструментом выступала трехструнная домра, а балалайка – секунда и балалайка-контрабас служи-



Седьмой военный оркестр. 1946 г. 2 ряд 4-й слева – Быков П. А. – директор кинотеатра. 2 ряд 2-я – Сорвачева Н. И. с банджо. 3 ряд 2-я и 3-й ударники – Шилле Д., Кайзер Э.

ли для аккордового аккомпанемента [2]. Кроме струнных щипковых, в оркестре звучали ударные инструменты, позже появляется аккордеон. Духовые инструменты, гусли не вошли в состав. Из ударных преобладали инструменты без определенной высоты звука (тарелки, барабаны, бубен и др.), ударные с определенной высотой звука представлены гольцтонами (коробочками).

Девятый состав оркестра народных инструментов (кинотеатр «Октябрь»). Всего 17 музыкантов, некоторые из них играли в составе 7 оркестра (Кайзеры Эдгард и Вальтер, Дина Шилле). Состав инструментов достаточно разнородный: две балалайки, пять трехструнных домр, две четырехструнные домры малого размера, одна семиструнная гитара и ударная группа: малый барабан, тарелки и бубен. Некоторые участники оркестра сфотографированы без инструментов, из-за этого список не полный.

Вся игра оркестра велась по нотным записям. Партии расписывал Борис Владимирович, он же подбирал репертуар, который постоянно пополнялся. В статье 1939 г. о репертуаре: «В альбоме оркестра свыше 300 различных музыкальных произведений. Среди них большое место занимает

творчество великих композиторов: Чайковского, Мусоргского, Глинки, Бетховена, а так же музыка советских композиторов – И. Дунаевского, Покрасс и др.» [3]. В газете 1947 г. указано ещё большее число произведений: «В 1934 г. в репертуаре оркестра было только 38 номеров, сейчас это число увеличилось в 15 раз. Товарищ Васьянов продельывает большую кропотливую работу с нотами. Бумагу расчерчивает и сшивает нотные тетради. За 13 лет он написал больше 15.000 партий» [1]. Играли в оркестре и джаз. В письме 1942 г. от Кайзера Эдгарда, который работал в это время в м. Мича-Дзиб, недалеко от села Ношуль есть вопрос к Васьянову: «Пишите, какие у вас новости на счёт оркестра. Как джаз играет или нет?» [9].

Как же учащиеся без музыкального образования могли играть на должном уровне? «Сама идея оркестров русских народных инструментов подразумевала приобщение широких слоев общества к музыкальной культуре. Этому способствовал как репертуар – мелодий народных песен, танцев, так и сама идея оркестра как типа тембровой организации. Её основные критерии – четкое деление на группы при строгом



Девятый состав оркестра народных инструментов (кинотеатр «Октябрь»).

унисонном дублировании инструментов одной партии внутри них. В оркестровых партиях техническая сложность неравноценна. Это позволяет распределить музыкантов по степени овладения инструментом (от партии в группе, ориентированную на функцию аккомпанемента — к мелодической партии). Унисонная же игра обусловлена равенством технически менее сильного на более опытного» [11, С. 156].

И в заключении обзора коллекции — отзыв о работе струнного оркестра на избирательных участках в день выборов — 14 марта 1954 г. Сохранились три путевки, выданные коллективу художественной самодеятельности оркестру «Октябрь» на следующее время выступлений:

6–8 часов на Мюдовском избирательном участке по адресу — Лесотехникум (концерт для 250 избирателей прошел хорошо, слушатели довольны); 8–10 часов на Пушкинском избирательном участке по адресу — школа № 4 (концерт для 90 избирателей продолжительностью 45 минут прошел хорошо, избиратели остались недовольны, в виду непродолжительности) и с 12–14 часов на Институтском участке по адресу — Пединститут (слушали 450 человек, все довольны).

Струнные оркестры Б. В. Васьянова не только создавали атмосферу праздника в кинотеатрах Сыктывкара, но и обучали академической музыкальной традиции участников оркестра и приобщали к музыкальной культуре его слушателей.

Список источников и литературы:

1. Алексеев В. Оркестр нуждайтчö отсöгын // Вөрлэдзись. 1947. №87 (29 апреля).
2. В. В. Андреев, а затем и Г. П. Любимов возрождали домру к новой жизни как оркестровой. Именно домровая группа составила мелодический фундамент оркестрового состава, стала необходима при воспроизведении любой полифонической фактуры // Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах: учебное пособие для музыкальных вузов и училищ. М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002. С. 39.
3. Евдокимов Б. Струнный оркестр кинотеатра. За новый Север. 1939. №268 (23 ноября).



Холопова Диана Григорьевна

Национальный музей Республики Коми (Россия, Сыктывкар), научный сотрудник Литературного музея И.А. Куратова

diana1949@list.ru

ИХ ДРУЖБУ СКРЕПИЛА БЛОКАДНАЯ СИМФОНИЯ. НАРОДНЫЙ ПОЭТ РЕСПУБЛИКИ КОМИ С. А. ПОПОВ И Л. В. ЖАКОВА

Аннотация:

В статье рассказывается о биографии и творчестве учёного и писателя К. Ф. Жакова, о его семье и детях, а также о дружбе Народного поэта Республики Коми Серафима Алексеевича Попова и внучки К. Жакова Любовь Вадимовны Жаковой.

Ключевые слова: Жаковы, С-Петербург, блокада, поэма, книга, воспоминания и письма, симфония, репрессии.

В 1982 году в Коми книжном издательстве в Сыктывкаре вышла книга стихотворений и поэм поэта-фронтовика, Народного поэта РК, Серафима Алексеевича Попова «У лесного ручья». В сборник вошла поэма «Ленинградская симфония», посвящённая внучке коми учёного и писателя К. Ф. Жакова. В произведении автор описывает реальное событие в блокадном Ленинграде в августе 1942 года. Под названием поэмы Серафим Попов написал: «Рассказ Л. В. Жаковой, дочери коми народа».



*Каллистрат
Фалалеевич
Жаков. Г. Рига,
1925 г.*

Судьба Любви Жаковой, уроженки г. Ленинграда (ныне С.-Петербург), необыкновенна. Многие годы она не знала, что является внучкой нашего знаменитого земляка, философа и учёного К. Ф. Жакова.

Для того, чтобы понять, чем же уникальна судьба Любовь Вадимовны, следует обратиться к истории семьи К. Ф. Жакова.

Каллистрат Жаков родился в пригороде Усть-Сысольска в д. Давпон. О годах учёбы в докладной записке в Учёную комиссию Эстонского университета в июле 1919 года пишет следующее: «... Учился в уездном училище, в Тотемской учительской семинарии, в реальном училище в Вологде, в классической гимназии, ... был студентом Лесного института, затем слесарем в Вятской губернии, послушником в одном из северных монастырей, ... учился три года на математическом факультете в Киевском университете...» [1]. И, наконец, жажда к познанию разных наук привела Жакова на учёбу в С.-Петербургский университет. В 1901 году окончил историко-филологический факультет С.-Петербургского университета с дипломом I степени и кандидатской диссертацией «Народная словесность зырян и русские сказки» и был оставлен в качестве преподавателя на кафедре русского языка и литературы.

В 1908 году академик В. М. Бехтерев приглашает К. Ф. Жакова на кафедру логики в Психоневрологический институт, и Жаков работает там вплоть до его закрытия в 1917 году. В Петербурге К. Жаков женился, его супругой стала преподаватель русского языка Петербургских Самообразовательных курсов А. С. Черняева Глафира Николаевна Николаевская, их дети — сын Вадим и дочь Евгения. Вадим окончил Политехнический институт и работал инженером-электриком в Конструкторском бюро завода «Электросила». В 1933 году он был доцентом кафедры «Зажигание в электродвигателях» Института Граждан-



Сын К.Ф. Жакова Вадим
Каллистратович с женой
Ниной Александровной.
Г.Ленинград, 1934 г.

ского воздушного флота. Кроме этого он был старшим инженером Артиллерийского Научно-исследовательского института, работал над своим изобретением. Первой женой Вадима Жакова была Лидия Захаровна Френкель, в этом браке в 1923 году родилась дочь Любовь. Второй женой Вадима Жакова стала Нина Александровна Ширияева, дочь известного петербургского педагога А. Г. Ширияева. Из воспоминаний сестры Нины Александровны В. А. Матвеевой известно, что Вадим Жаков был блестяще образованным человеком, душой всякой компании, очень красивым. Кроме того был мастером I категории по шахматам и отличным пианистом — брал уроки в консерватории.

В детские годы Люба, конечно же, мечтала о встрече с отцом, но она так и не сбылась. Вот как Любовь Вадимовна вспоминает об этом: «Две женщины было в судьбе моего отца. И не моей маме досталось идти за ним крестный путь. Отец оставил нас вскоре после моего рождения, и я совсем не знала отца, никогда его не видела. Выросла в семье деда. Дед — академик АМН СССР З. Г. Френкель, известный гигиенист, демограф и геронтолог (1869–1970). В 1931 году мама вышла второй раз замуж за Михаила Александровича Спицына, а мне оставили фамилию Жакова. Знали ли мои родные и мама о том, что отец мой был репрессирован? Если и знали, слышали, то, конечно, скрыли от меня, боясь поломать судьбу девочки, закрыть ей путь к образованию. В 1936 году, будто предчувствуя свой уход, отец вспомнил обо

мне, встретился с мамой... Я слышала какие-то разговоры в семье и с волнением ждала, что меня позвуют для серьёзного разговора и покажут отцу... Но вдруг все замолчали. Судьба прошла стороной...» [2]. Спустя десятилетия Любовь Вадимовна узнала о трагической судьбе своего отца. Из писем 1960-х годов второй жены В. К. Жакова Нины Александровны было известно, что отца арестовали 27 октября 1937 года. И только в 1994 году представилась возможность изучить дело В. К. Жакова в архиве ФСБ г. С.-Петербурга. Познакомившись



Л.В. Жакова
в юности.
Г.Ленинград,
1941 г.



Любовь Вадимовна с мужем Львом Андреевичем и детьми. Г.Ярославль. 1971 г.

с документами, Любовь Вадимовна в воспоминаниях написала: «Я нашла, я встретила отца! Поклонилась ему. Узнала его близко, пережила с ним его страдания... И похоронила... Было ему неполных 34 года. Это был перспективный специалист, яркий, талантливей человек, ведущий творческую работу. Арестован 27 октября 1937 года, приговор приведён в исполнение 10 декабря 1937 года...» [3].

Несколько слов о семье Л. В. Жаковой. Из её рассказов известно, что со своим будущим мужем она познакомилась до войны в ленинградском кружке юннатов. Лев Андреевич был сыном «врага народа» Андрея Спаринапте, расстрелянного в 1937 году. В июне 1941 года он ушел в народное ополчение, дважды был ранен. Войну закончил в Кенигсберге. После войны молодые люди отпраздновали свадьбу. Причем Лев Андреевич взял себе фамилию супруги. После завершения учебы на биологическом факультете в Ленинградском университете Лев Жаков 16 лет работал научным сотрудником института озераведения Академии наук СССР. Затем были годы работы в Вологодском пединституте и Ярославском университете. Он — профессор и доктор биологических наук. Кроме этого был замечательным человеком и отличным семьянином. А Любовь Вадимовна — профессиональный художник, всю жизнь занималась живописью. У них было пятеро детей: три сына и две дочери. С 1979 году Жаковы жили и работали в Ярославле.

С научным и литературным наследием своего деда Любовь Вадимовна стала знакомиться в 60-е годы прошлого века. И случилось это благодаря преподавателю философии Вологодского пединститута Н. М. Трифонову. В воспоминаниях Любовь Вадимовна пишет: «У меня были уже большие дети, когда мне написал зав.кафедрой философии Вологодского пединститута Н. М. Трифонов, разыскав меня по фамилии через адресный стол, и я узнала, что у меня был знаменитый дед Каллистрат Фалалеевич Жаков. Н. М. Трифонов начал изучение научного и литературного наследия К. Ф. Жакова, эта работа должна была быть докторской.

Прежде всего я взяла в библиотеке АН книгу К. Ф. Жакова «Сквозь строй жизни», о которой написал мне Николай Михайлович, все 4 тома, и, прочитав её, была под таким сильнейшим впечатлением, что решила сделать всё, что только в моих силах, чтобы вернуть это забытое имя истории и родному народу, который он так преданно любил» [4].

В это же время она обратилась с просьбой рассказать о Жаковых к своей матери Л. З. Френкель-Спицыной. Вот что та написала в ответном письме:

«Дорогая Любочка! Это очень интересно, что ты пишешь, как нашёл тебя Н. М. Трифонов, и что он занимается исследованием творчества твоего деда.

Мне было очень тяжело и очень не хотелось бы, но по твоей просьбе я сходила по тому адресу, где когда-то жило семейство Жаковых. К моему удив-

лению, я нашла и улицу, и дом. Только улица теперь переименована, но дом цел. Цела и квартира, порог которой я не переступала полвека... Даже уцелела на дверях медная дощечка с выгравированной надписью: «профессор К. Ф. Жаков».

В то время, когда я бывала в семье Жаковых, Каллистрат Фалалеевич был уже за границей.

В квартире теперь живет Николай Никанорович Николаевский, родной племянник жены Каллистрата Фалалеевича – Глафиры Никаноровны, рождённой Николаевской. В те годы он был мальчиком, рос в этой семье. Коля Николаевский был живым свидетелем гибели всего письменного архива профессора Жакова, всё было сожжено для отопления в страшную зиму 1941–42 года во время блокады Ленинграда.

Твоя бабушка Глафира Никаноровна умерла в декабре 1941 года.

В 1943 году Коля ушёл на фронт.

У твоего отца была сестра Евгения, Жива, как звали её в семье. Она эвакуировалась из Ленинграда и умерла от воспаления лёгких в Читинской области, в селе Ажинка...» [5].

В шестидесятые годы прошлого столетия учёные Коми научного центра (тогда Коми филиал АН СССР) о Жакове говорили ещё шёпотом – его имя как белоэмигранта и буржуазного националиста было под запретом. Но стоит отметить, что и в эти годы застоя коми литературоведы и критики А. К. Микушев, В. А. Латышева, А. С. Забоев, писатель И. В. Изъюров давали положительную

оценку творчеству К. Жакова. Любовь Вадимовна стала приезжать в Сыктывкар, встречалась с учёными и писателями, в частности, была хорошо знакома с А. К. Микушевым и В. А. Латышевой. Любовь Вадимовна ещё до начала перестройки бывала и в литературно-мемориальном музее И. А. Куратова. Рассказывая о своём деде, она убеждённо говорила о том, что Жаков, находясь вдали от родины, никогда не забывал о ней и умер с мыслью о возвращении в Коми край. В этот же период Любовь Вадимовна познакомилась с коми поэтом С. А. Поповым и рассказала историю о том, как в блокадном Ленинграде слушала Седьмую симфонию Д. Д. Шостаковича.

Седьмая симфония была написана композитором за несколько дней до начала блокады в 1941 году. Об этом знаковом событии после встречи с Любовью Вадимовной в 2012 году на страницах ярославской областной газеты «Северный край» в статье «Вечные звуки Седьмой симфонии» рассказала журналист Инна Коротаява: «... Шостакович, его Седьмая симфония, дирижёр Элиасберг – эти три понятия слились в единое целое как один аккорд могучего духа. Нет в музыкальной сокровищнице человечества ничего подобного Седьмой симфонии. О ней столько написано, она так созвучна времени и сейчас, спустя ровно 70 лет после первого её звучания.

...Профессор Ленинградской консерватории, признанный всем мировым музыкальным сообществом талант Дмитрий Шостакович. С началом войны



В дни работы научной конференции, посвящённой 125-летию К. Ф. Жакова. На снимке (слева направо): народный поэт С. А. Попов, племянница писателя М. А. Жакова и его внучка Л. В. Жакова. Г. Сыктывкар, 1991 г.

он хочет записаться в ополчение, но ему отказали. Вступил в пожарную команду консерватории: его снимок на крыше в комбинезоне, шлеме, с брандспойтом в руках облетел все фотоагентства мира... Шостакович аранжирует военные песни, выступает с другими музыкантами в рабочих клубах и госпиталях. А ночами работал над партитурой Седьмой. Заканчивал её в эвакуации, в Куйбышеве, где в марте 1942 года и состоялась премьера Седьмой, потом – московская премьера. А композитор страстно мечтал, чтобы она прозвучала именно в Ленинграде.

Об этом думал и Карл Элиасберг. Они были ровесниками, тридцатипятилетние, и его жизнь складывалась удачно: после окончания консерватории по классу скрипки вскоре стал главным дирижёром Большого симфонического оркестра Ленинградского радиокомитета. Он и его жена, скрипачка, тоже были страстно привязаны к блокадному городу.

Партитуру привёз вместе с продуктами лётчик, прорвавшийся в город. Ольга Берггольц, сотрудничавшая в радиокомитете, объявила, что начинаются репетиции Седьмой симфонии. Это известие в самое тяжёлое время – весной 1942 года – неожиданно вдохнуло в заледенелый голодный город новую жизнь. Пришли все оставшиеся в живых музыканты, Элиасберга привозили на репетиции на санках, домой он приносил ослабевшей жене свою порцию дрожжевого супа... Тысячи раз описан тот день, 9 августа 1942 года, когда в прекрасном Большом зале филармонии зажглись хрустальные люстры – не в полную силу, энергии не хватало...

Среди слушателей была девочка с длинной золотой косой Люба, художник Жакова. Она подарила Элиасбергу букетик полевых цветов...» [6].

Как известно, ровно 80 минут в блокадном Ленинграде звучала великая музыка, утверждая победу жизни.

Это необычайное событие и послужило основой для создания поэмы «Ленинградская симфония». Впоследствии Серафим Алексеевич и Любовь Вадимовна дружили около 20 лет, переписывались, нередко встречались в Сыктывкаре, вместе выступали в 1991 году на конференции в Литературно-мемориальном музее И.А. Куратова, посвящённом 125-летию со дня К. Ф. Жакова. Вот отрывки одного из писем Любови Вадимовны Серафиму Попову: «Дорогой, любимый Серафим! Дона ёрт! Помним вас всегда с самым тёплым искренним чувством. Храню по-прежнему попадающие ко мне ваши публикации, вырезки из коми газет, которые посылают добрые друзья. Читала ваши стихи в журнале «Север» и в последнем номере «Войвыв кодзув» (№ 10/1999), который получаю по подписке.

Ваше последнее письмо в своё время доставило очень большую радость! А шуточные стихи о стариках читали друзьям-старикам, и всем нравится...

Увы, никому не пишу, все работы приостановлены, жизнь прервалась с разбега.

Этот год был для нас тяжёлым. Лев тяжело болел. В апреле у Льва инфаркт. Вышел из больницы, уже поправлялся, стал выходить из дома... В конце июня второй инфаркт... Снова выкарабкался, поднялся. Осень с конца августа до пол-октября провели в деревне, оба окрепли, сколько это возможно... Эти месяцы, ноябрь и декабрь, для меня самые трудные. Но не унываем! Так много в памяти, так много за плечами, так много ещё не сделано, всё надо осмыслить... Надеемся ещё перезимовать!

Обнимаем мы Вас оба! Ваши почитающие, любящие Лев и Люба Жаковы.

и 1999 (ноябрь – Д.Х.)» [7].

Из ответного письма С. А. Попова Жаковым: «30 декабря 1999 г. Сыктывкар. Дорогие, милые, самые лучшие из самых родных Любовь Вадимовна и Лев Андреевич Жаковы! Простите меня, что даже в канун самого сияющего Нового тысячелетия запаздываю сказать Вам лучшие слова приветствия. Желаю только счастья, здоровья и благополучия. Я, весь израненный, контуженный в прошлой войне, продолжаю жить и творить. Правда, уже не с прошлой энергией, но всё же без дела не сижу.

Помню, как когда-то писал поэму о том, как Люба Жакова преподнесла великому Шостаковичу (в поэме дирижёру Элиасбергу – Д.Х.) букет цветов за исполнение «Ленинградской симфонии». Написал новую поэму о том, как обратился к В. И. Ленину Каллистрат Фалалеевич Жаков с открытым письмом после революции. Она была опубликована в эстонской газете «Ревеланд»...

Живём трудно, но будем надеяться на лучшее. Если будете в Сыктывкаре, не минуйте всё тот же дом, который видели раз. Елену Васильевну, жену, похоронил в Сыктывкаре четыре года тому назад, во время войны она была медсестрой в госпитале.

Обнимаю Вас. Серафим Попов» [8].

И Любовь Вадимовна, и Серафим Алексеевич были людьми удивительной скромности и интеллигентности в истинном значении этого слова. Их объединяло огромное стремление сохранить значимые имена для истории коми народа и России. Л. В. Жакова внесла огромный вклад в возвращение имени незаслуженно забытого учёного Каллистрата Жакова и в восстановление последних месяцев жизни своего отца, а С. А. Попов своим произведением дополнил страницу истории блокадного Ленинграда.

Список источников и литературы:

1. НМРК. НВ-4209 (МКНВ-230).
- 2-5. Разумов А. Жаков Вадим Калистратович // Возвращённые имена. Книга памяти России // URL: <http://vizz.nlr.ru/person/show/> (дата обращения: 26.08.2021).
6. Коротяева И. Вечные звуки Седьмой симфонии // Северный край. 2012. 5 октября // URL: <https://proza.ru/2014/02/02/2387/> (дата обращения: 7.09.2021).
7. Письмо Л.В. Жаковой С.А. Попову. 1999. Ноябрь (б/н).
8. Письмо С.А. Попова Жаковым. 1999. 30 декабря (б/н).

Худин Евгений Анатольевич

Национальный музей Республики Коми (Россия, Сыктывкар), научный сотрудник отдела этнографии

xy-din@yandex.ru

ФОТОГРАФИИ С. И. СЕРГЕЛЯ КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК В ИЗУЧЕНИИ ДОМОСТРОИТЕЛЬСТВА КОМИ-ЗЫРЯН

Аннотация:

В статье даётся характеристика фотографий С. И. Сергеля, сделанные им в 1906 году в селениях на Верхней Вычегде, в свете современных знаний о домостроительстве коми-зырян.

Ключевые слова: коми, фотография, Сергель, дом, изба, зырянин, Верхняя Вычегда.

Материалам исследователей XIX века при всей их ценности, не хватает иллюстраций. Широкое распространение этнографическая фотография получила лишь в начале XX века. Фотография фиксирует огромное количество деталей, которым автор снимка не придавал значения и при словесном описании бы опустил. По прошествии времени, даже самое скромное фотографическое изображение приобретает огромную ценность в глазах заинтересованного исследователя.

В фондах Национального музея Республики Коми (далее НМРК) хранится большое количество фотографий первой половины XX века. Для исследования нами взяты фотографии Сергея Ивановича Сергеля, сделанные им в 1906 году. Выбор объясняется тем, что это было время традиционной культуры, почти не тронутой глобальными катастрофами минувшего века. Только их предвестники: русско-японская война и первая русская революция — омрачили начало века.

С. И. Сергель, путешественник, прекрасный фотограф и писатель, этнограф-исследователь, летом 1906 года, по заказу Этнографического отдела Русского музея императора Александра III, совершил первую в истории этнографических исследований коми стационарную научную экспедицию, направленную на изучение традиционной культуры коми и сбора этнографических коллекций.

В авторской аннотации указано, что фотографии сделаны в Вологодской губернии, Усть-Сысольском уезде, Помоздинской волости в селе Помоздин, деревнях Бадь-юль, Югыт-ты-

дор, Кузь-мыльк, Кузь-Слобожский (Анисиван), а также на сенокосных и охотничьих станах. В современном административном делении это Усть-Куломский район Республики Коми, село Помоздино, деревни Бадьёльск, Югыттыдор, Кузьмыльк, Кузьслудабож [2, с. 304, 13, 439, 183, 184]. Небольшая часть фотографий С. И. Сергеля, с кратким описанием построек, опубликована в авторской монографии «В Зырянском крае» вышедшей в 1928 году [8]. Большая часть фотографий, а также рукопись «Описание зырянских построек в Помоздинской волости Усть-Сысольского уезда Вологодской губернии. Лето 1906 года», содержащей подробнейшее описание домов и вспомогательных построек, опубликована в 2011 году [7]. Тем не менее нам представляется интересным дать описание опубликованных и хранящихся в архивах фотографий отражающих домостроительство жителей Верхней Вычегды с современной точки зрения, на основе научных исследований второй половины XX — начала XXI века.

Фотографии отражают материальную культуру коми-зырян: орудия труда, одежду, быт, постройки, средства передвижения, хозяйственные занятия. Много фотографий местных жителей, одиночные, семейные портреты, нередко в двух ракурсах — в фас и профиль. Около 60 фотографий отражают непосредственно деревянное зодчество: дома, усадьбы, улицы, сенокосные и охотничьи станы. Их также можно разделить на несколько групп. Это общие виды селений, отдельные дома с разных ракурсов, усадьбы. Причём Сергель выбирал для съёмок дома и усадьбы различных слоёв населения: богатых и бедных, даже самых бедных крестьян. Постройки вне населённых пунктов — сенокосные и охотничьи станы. Фотографии снабжены авторской аннотацией содержащей сведения о месте съёмки, точки съёмки относительно сторон света, социальной принадлежности хозяина постройки, небольшой комментарий к изображенному на фото.

В деревне Бадьёльск*, где Сергель жил большую часть своей экспедиции [8, с. 12], им сняты с различных сторон дом, как он пишет дом «самого бедного зырянина» в деревне и дом «богатого зырянина». Дом «самого бедного зырянина» состоит из трёх частей: двух изб, одной жилой и одной недостроенной, между которыми устроен коридор и крыльцо, и хозяйственного двора, пристроенного, ввиду недостроенности одной избы, вплотную к жилой избе. Дом с таким расположением составляющих его частей был назван позднее трёхраздельным «зырянским» домом [5, с. 98, 102], а впоследствии «сысольским» [13, с. 44; 6], «сысольско-вычегодским» [15, с. 26]. На фотографии сделанной со стороны крыльца, т.е. с лицевой стороны [15, с. 25;], слева стоит жилая дымная изба 1825–1830 годов постройки [7, с. 38], справа новая недостроенная [НМРК РКМ НВ-1195/14]. Интересно расположение окон в избах. В жилой избе прорублены два маленьких, в два бревна, окна смещённые к крыльцу, что говорит о южно-великорусской планировке внутри избы, где печь ставится в дальнем от входа углу [4, с. 31; 3, с. 48]. Примечательно расположение окон в жилой избе — они устроены очень низко, почти на уровне пола. На этом же уровне расположено такое же маленькое застеклённое окно с боковой стороны дома [НМРК РКМ НВ-1195/15; 7, с. 39]. На этой же стороне повыше расположено закопчённое окошко без рамы, «паччер ошинь» [4, с. 30]. В новой же избе для окон оставлены два промежутка в бревне, также смещённые в сторону крыльца, но уже на более привычной глазу высоте, на уровне верхнего проёма двери. Такое же низкое расположение окон видно и на ещё одной фотографии из деревни Бадьёльск — «доме небогатого зырянина» [НМРК РКМ НВ-1195/13; 7, с. 37]. У дома на переднем плане нижний край двух вертикально ориентированных окон находится почти вровень с площадкой крыльца. Описываемый дом представляет собой довольно странное, для неискушенного читателя, сооружение. На первый взгляд это нагромождение жердей и брёвен. Дело в том, что на фотографии лишь половина дома, состоящая из одной избы с хозяйственной частью — половина полноценного дома-комплекса трёхраздельный «зырянский». Поскольку в таком типе дома коридор как самостоятельная часть дома не существует и образован выпусками стен и крыш изб, а хозяйственная часть состоит из двух стен-уголков при-

страиваемых к избам [11, с. 4] и при отсутствии одной избы одна сторона сарая остаётся открытой, а коридор будет отсутствовать вовсе. Хозяин этого дома вышел из положения следующим образом — закрыл стену сарая жердями, а для коридора вкопал столб на месте переднего угла недостающей избы и в заплот, из тесин и обрубков брёвен, сделал коридор с низенькой крышей. Дополняют картину устремлённые вверх столбы площадки крыльца с пазами в верхней части для перекладки в надежде на устройство крыши над крыльцом после достройки второй избы.

Дом «богатого зырянина» снят с трёх ракурсов — со стороны крыльца и с боковых сторон [НМРК РКМ НВ-1195/12, РКМ НВ-1195/17; 7, с. 36, 37]. В этом доме, принадлежавшем Терентию Уляшеву, Сергель проживал во время своего нахождения в Бадьёльске, в летней половине дома, с полным питанием и постелью за семь рублей в месяц [8, с. 12]. По конструкции дом Терентия Уляшева схож с домом «самого бедного зырянина» и довольно подробно описан Сергелем [8, с. 19–21; 7, с. 147–155]. Отличается он достроенностью, использованием более качественных материалов, наличием полноценных окон, по три в каждой избе со стороны крыльца, три в боковой стене летней половины, одно большое и маленькое печное окно в боковой стене зимней половины, а также вспомогательными, хозяйственными постройками: пристройками для лошадей, дров и прочего. Интересная особенность дома — крепление гнёта на крыше зимней избы. Гнёт, служащий для закрепления тёса кровли, крепится к слеге специальным замком-скрепом, Сергель назвал его деревянным кольцом [7, с. 151], а позднейшие исследователи «чиби» [13, с. 47; 15, с. 25]. На описываемом доме он представляет собой короткое бревно с двумя прямоугольными сквозными отверстиями в верхней и нижней частях. Нижним отверстием «чиби» закреплён в верхней слеге, а в верхнее отверстие вставлен конец гнёта. Верхний конец «чиби» сужается кверху и венчается вытесанным круглым шаром. В нижней части также вытесан шар. Подобные детали, помимо практического значения, придавали дому и селению в целом оригинальный, возвышенный вид и служили «визитной карточкой» домов подобной конструкции [15, с. 25]. Такие дома, только перекрытые шифером и с утраченными «чиби», сохранились в Бадьёльске до наших дней.

Интересны две фотографии дома и двора «бедного зырянина» в деревеньке Анисиван. «Дом-керка» представляет собою скорее баню или охотничью избушку, чем дом [НМРК РКМ

* Здесь и далее названия населённых пунктов даются в современной орфографии.

НВ-1195/9; 7, с. 38]. Маленькое, в два бревна, горизонтальное, низко расположенное, на 3–4 венце от земли окно, отсутствие трубы и наличие дымо-волока (в авторской аннотации), говорит о том, что люди живут в «спартанских» условиях. Вероятно, это временное жилище, поскольку собрано из разнокалиберных брёвен небольшого диаметра, как видно без паза между венцами. На переднем плане слева виден угол амбара, выполненный так же небрежно, вдобавок из неочищенных от коры брёвен.

На представленной фотографии изображён двор этого «бедного зырянина». Слева, немного ниже остальных построек (ближе к реке), расположена баня, в центре усадьбы амбар и справа избушка. Двор полностью огорожен изгородью, что характерно для более зажиточных крестьян.

Снимок уникален тем, что на нём запечатлён флюгер — длинный шест с фигуркой птицы наверху. Упоминания о птицах на шестах встречаются в литературе. О подобной традиции у коми-зырян упоминала В. Н. Белицер [1, с. 212;], у коми-пермяков А. Сыропятов [10]. Сергель в своей рукописи «Описание зырянских

построек...» пишет: «Нередко при домах, а то и среди деревни водружаются высокие шесты с флюгерами на конце — «сорочка». Сорочки делаются, обыкновенно, из дерева или бересты, очень часто в форме утки.» [7, с. 134]. Однако в объектив фотографического аппарата подобные шесты с птицами не попадали. Высота шеста, в сравнении с домом, около 10–15 метров. Можно предположить, что традиция устраивать подобные флюгеры постепенно трансформировалась в укреплении на шестах, только на более низкой высоте, скворечников. Результаты полевых исследований говорят о широком распространении подобных домиков для птиц в усадьбах вычегодских селений. До 3–4 скворечников во дворе.

На пяти фотографиях изображены общие виды и улица села Помоздино. Все фотографии сделаны с южной, юго-восточной и юго-западной сторон, поэтому видны лишь лицевые фасады домов, поскольку у коми, особенно у верхневычегодских, принято ориентировать дома на южную сторону, что подтверждается последующими исследователями [1, с. 154; 13].



Общий вид двора бедного зырянина. Автор фото С. И. Сергель. 1906 г. Вологодская губерния, Усть-Сысольский уезд, Помоздинская волость, деревня Анисиван.

В объектив попали около 20 домов села и среди них нет двух одинаковых. В основе всех домов прослеживается общий предок — упомянутый выше трёхраздельный «зырянский» дом, но количество его вариаций впечатляет. Дома отличаются высотой, этажностью, количеством, расположением и размерами окон, устройством входа, крыльца, кровли, хозяйственной части и рядом мелких деталей. Много домов не достроены. Там и тут встречаются на фотографиях заплоты из жердей, закрывающие недостающие части. «План хозяина строителя всегда является более широким, чем реальное его осуществление» отмечал В. П. Налимов в 1926 году [6, с. 197].

С. И. Сергель оказался в нужное время и в нужном месте и главное — с фотографическим аппаратом! XIX век, крепостной, крестьянский, стремительно уходил в историю. Это было время ухода в прошлое «курных» изб и массового распространения печей с трубами, конструкции,

почти без изменений дожившей до сегодняшнего времени. Доступнее стало стекло, окна, взамен маленьких волоковых, стали устраивать большие, вертикально ориентированные. Как отмечали исследователи в начале XX века, изменения в строительстве у коми-зырян происходили стремительно [9, с. 531]. Благодаря С. И. Сергелю, его таланту исследователя-этнографа, фотографа, отважного путешественника, мы имеем возможность увидеть традиции, в том числе строительные, ещё не нарушенные двумя мировыми войнами, революцией 1917 года, коллективизацией, индустриализацией. Планомерные, масштабные научные исследования материальной культуры коми-зырян начались лишь в середине XX века, уже после перечисленных потрясений, поэтому материалы, собранные Сергеем Ивановичем Сергелем — уникальнейший источник по традиционной культуре коми-зырян в целом и домостроительству в особенности.

Список источников и литературы:

1. Белицер В. Н. Очерки по этнографии народов коми XIX-начало XX в. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1958.
2. Жеребцов И. Л. Где ты живёшь. Населённые пункты Республики Коми: историко-демографический справочник. Сыктывкар: Коми книжное изд-во, 2000.
3. Жеребцов Л. Н. Крестьянское жилище Коми АССР. Сыктывкар: Коми книжное изд-во, 1971.
4. Жеребцов Л. Н. Памятники народного зодчества Коми АССР. Сыктывкар: Коми книжное изд-во, 1961.
5. Лашук Л. П. Принципы историко-этнографического районирования Коми АССР // Известия Коми филиала ВГО. 1960. Вып. 6. С. 95–105.
6. Налимов В. П. Отчет этнографической экспедиции за 1926 г. // Налимов В. П. Очерки по этнографии финно-угорских народов / отв. ред. и сост. А. Е. Загребин и В. Э. Шарапов. Ижевск–Сыктывкар, 2010.
7. Сергей Иванович Сергель. Этнограф и путешественник / сост. Н. И. Ивановская, А. А. Чувьуров. СПб.: Славия, 2011.
8. Сергель С. И. В Зырянском крае. М., Л.: Гослитиздат, 1928.
9. Сорокин П. А. Современные зыряне // Известия Архангельского общества изучения Русского Севера. 1911. № 18.
10. Сыропятов А. Отражение чудовищного стиля в архитектуре крестьянских построек Пермского края. Пермь: Тип. Райпотребсоюза, 1924.
11. Худин Е. А. Памятники деревянного зодчества Коми края. Сыктывкар: Коми республиканская типография, 2020.
12. Худин Е. А. Планировочная структура поселений Локчимского этнографического микрорайона // Дом в этнокультурном пространстве: сб. науч. тр. / сост. Т. И. Чудова, Т. С. Канева. Сыктывкар: Изд-во СГУ им. Питирима Сорокина, 2015. Шургин И. Н. Народное жилище коми // Архитектурное наследство. 1988. № 35. С. 44–52.
13. Шургин И. Н. Народное жилище коми и формирование северного дома-комплекса // Архитектурное наследство. 1990. № 37. С. 301–311.
14. Шургин И. Н. От лесной избышки до церкви дивной. Деревянная архитектура коми. М.: Совпадение, 2009. Фотографии С. И. Сергеля // НМРК. РКМ. НВ-1195/12, НВ-1195/17

Шахова Лариса Васильевна

Национальный музей Республики Коми (Россия, Сыктывкар), научный сотрудник Литературного музея И.А. Куратова

LPKS542@yandex.ru

**«ГДЕ МУЗЫКА ПАРМЫ ЗВУЧИТ...».
СУДЬБА И НАСЛЕДИЕ УЧЁНОГО-ФОЛЬКЛОРИСТА
И КОМПОЗИТОРА П. И. ЧИСТАЛЁВА***Аннотация:*

В собрании Национального музея Республики Коми хранятся материалы архива учёного-фольклориста, музыковеда и композитора П. И. Чисталёва: личные документы, фотографии, научные статьи, экспедиционные дневники, коми народные музыкальные инструменты. Материалы его архива представляют исследовательский, научный и просветительский интерес в области музыкального культурного наследия региона.

Ключевые слова: Чисталёв П. И., экспедиционные дневники, кандидатская диссертация, коми народные музыкальные инструменты (сигудёк, брунган, чипсан).

27 февраля 2021 г. исполнилось 100 лет со дня рождения учёного-фольклориста и композитора Прометей Ионовича Чисталёва (1921–1988). Накануне этой памятной даты в Литературном музее И. А. Куратова была открыта выставка «Пой, моя парма...».

Жизнь любого народа неразрывно связана с окружающим миром. Парма (лес, тайга) была местом обитания, существования коми человека. Недаром говорят: «Коми моргыдыл пармаыд олан гажыс, рыгтя мойдыс, и асья вётыс» (Лес для коми — это и радость, и вечерняя сказка, и утренний сон). Образ жизни коми в окружающем мире, его мировоззрение, мировосприятие отразились в народном искусстве.

Художественным творчеством человека пармы является музыкальный инструментальный фольклор. Впитывая звуки окружающего мира, коми создали мелодии, воспевающие любовь и красоту, мужество и юность, наполненные радостью, печалью и душевной теплотой. Нигде так не чувствуется красота и гармония природы, как при игре на народном музыкальном инструменте, и ни что так не близко человеку, как звучание знакомой с детства песни.

Одним из первых исследователей музыкального творчества народа коми был П. И. Чисталёв.

Его деятельность положила начало музыкально-теоретическому изучению коми песенной традиции и национальных музыкальных инструментов. Своими исследованиями, творчеством Прометей Ионович неустанно доказывал: жива народная песня, самобытна музыкальная культура коми.

На выставке были представлены материалы архива учёного и композитора из фондов Национального музея Республики Коми: фотографии, письма, научные статьи. Основными экспонатами выставки стали экспедиционные дневники и фотоснимки исполнителей на коми народных музыкальных инструментах, выполненные П. И. Чисталёвым в разных районах Коми АССР в 1960–1970-х гг. Для более детального и эмоционального погружения в мир музыки прекрасным дополнением выставочного пространства стали музыкальные аудио-зоны. Каждый выставочный стенд был снабжён QR-кодом, позволяющим услышать звучание национального музыкального инструмента, народной песни и авторских музыкальных произведений П. И. Чисталёва. Данные звукозаписи были предоставлены сектором фольклора Института языка, литературы и истории Коми научного центра УрО РАН. Также на выставке вызвали интерес семейные видеозаписи изготовления народных музыкальных инструментов В. А. Шахова, жителя п. Нижний Ярашгью Усть-Куломского района Республики Коми.

Выставка «Пой, моя парма...» состояла из двух разделов. Материалы первого раздела рассказывали о жизненном пути талантливого композитора и учёного-фольклориста.

П. И. Чисталёв родился в п. Ньючим (совр. Сыктывдинский район Республики Коми) в удивительно талантливой и любящей семье. На одном из планшетов выставки — фотографии родителей Прометей Чисталёва. Отец — Иона Тимофеевич (литературный псевдоним Жан Морёс) — коми поэт, переводчик, внёсший

большой вклад в становление и развитие коми литературы и национальной школы. Мать — Елизавета Александровна (Анисимова) — учительница, отдавшая более сорока лет просвещению и образованию детей. Появление сына в семье Чисталёвых было долгожданным событием. Тео, Теушко — ласково называли Прометея родители, отдавая всю свою любовь и нежность.

Трагично сложилась судьба Ионы Тимофеевича. Прометею было всего 2 года, когда его не стало. Он скончался от тяжелой болезни в Подбельском туберкулёзном санатории. Любовь к мужу Елизавета Александровна пронесла через всю жизнь. В фондах музея хранится единственное письмо матери сыну Прометею от 14 марта 1971 г.: «Если бы меня спросили: «Ты счастливая?» «— Да, я самая счастливая». Счастье моё было очень и очень короткое с моим самым дорогим мне человеком — с Ионой (Жан Морёсом) — всего пять лет, но оно продолжалось всю мою долгую жизнь и дало радость в детях, внуках, в труде педагога — учителя» [4].

Много сил и времени Елизавета Александровна отдала воспитанию и образованию Прометея. «Наверное, с молоком матери к Прометею перешла любовь к музыке, песне. Он никогда не засыпал без песен матери. Почти каждую неде-

лю устраивались домашние концерты: звучали балалайка, гитара, мандолина, гармошка. Дед играл на скрипке — она висела на почётном месте в главной комнате, именуемой «зала» [1]. Ещё в семилетнем возрасте Прометей самостоятельно освоил гармонь, балалайку, сопровождал импровизациями на баяне немые фильмы в поселковом клубе, участвовал в художественной самодеятельности Ньючимского чугунолитейного завода.

С отличием окончив Ньючимскую среднюю школу, в 1938 г. П. Чисталёв поступил на физико-математический факультет Коми государственного учительского института. Проучившись до февраля 1940 г., работал учителем математики в Визингской средней школе. В октябре того же года он был призван в армию. Из личного дела известно, что до 1944 г. Прометей Чисталёв служил в авиашколе г. Троицк, затем (до сер. 1946 г.) инструктором политотдела 15-й Воздушной армии Прибалтийского фронта.

После службы Прометей Ионович преподавал математику в п. Ньючим, работал инспектором школ Сыктывдинского района, заочно окончил учебу в Коми государственном педагогическом институте. В 1952 г. Чисталёв получил приглашение на работу в Сыктывкарское музыкальное училище преподавателем математики



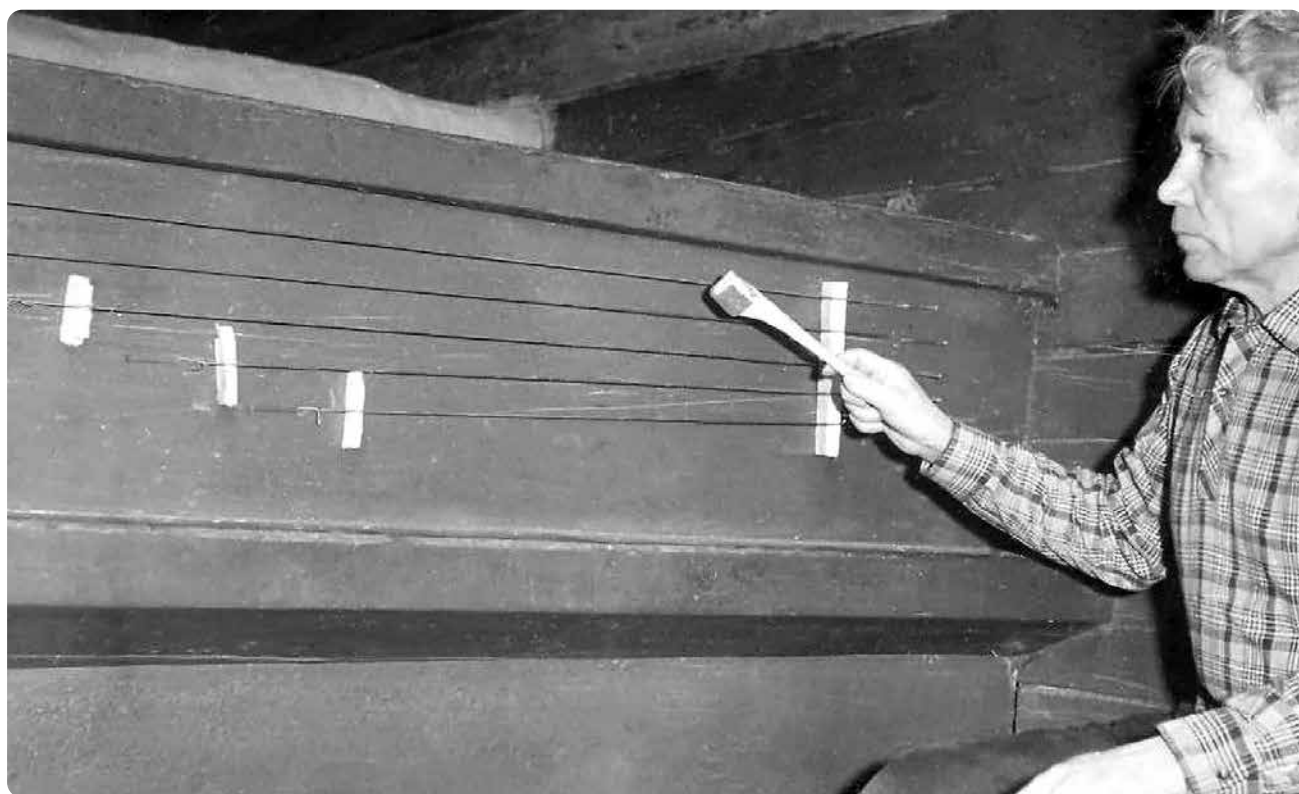
Исполнители на трёхствольных свистках. С. Чёрный Прилузского района Коми АССР. 1971 г.

и физики. Но математика не стала его призванием. Его не покидало желание состояться в музыке.

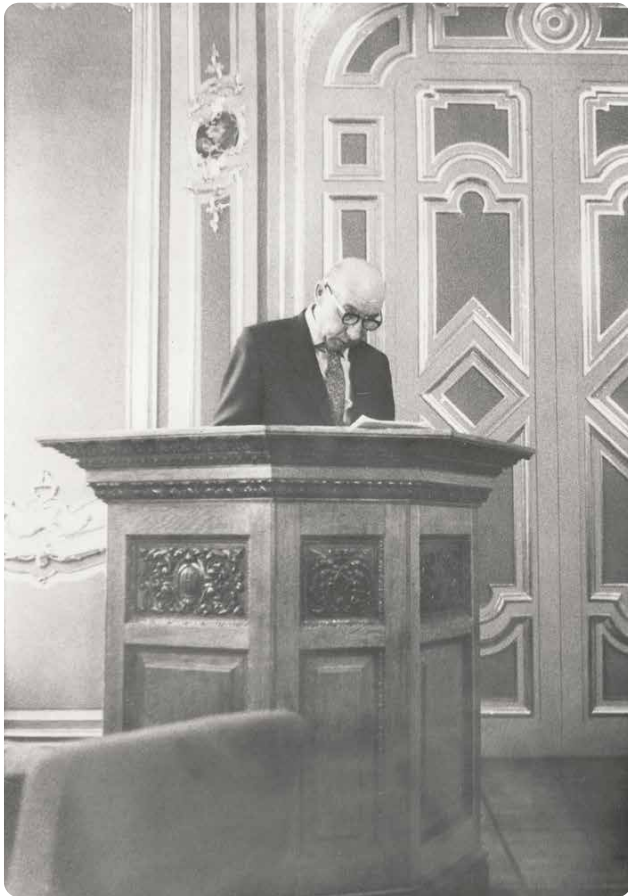
В 1952 г. в журнале «Войвыв кодзув» (Северная звезда) была напечатана его первая песня на слова сказительницы М. Р. Голубковой «Сталины величальной» (Величальная Сталину), завоевавшая первую премию на Республиканском конкурсе на лучшую массовую песню. Она сразу же вошла в репертуар Коми ансамбля песни и пляски (совр. Государственный ансамбль песни и танца Республики Коми им. В. Морозова «Асьякыа»), а также в репертуар многих коллективов художественной самодеятельности. Такой успех подтолкнул автора к созданию новых музыкальных произведений. Но требовалось совершенствование композиторского мастерства. Именно поэтому, будучи преподавателем в музыкальном училище, одновременно Чисталёв становится учащимся по классу «баян», а уже в 1969 г. был принят в члены Союза композиторов.

За многолетнюю композиторскую деятельность П. И. Чисталёвым было написано более двухсот песен и романсов, которые опубликованы в его авторских сборниках «Менам чужанму» (Мой край родной, 1964), «Эжва весьтынкыа» (Заря над Вычегдой, 1978). Многие из его музыкальных произведений приобрели поистине

всенародную любовь. Из воспоминаний коми поэта А. Е. Ванеева: «Я припоминаю такой очень интересный случай. Мы в 70-е годы шефствовали над совхозом «Сторожевский». Все работники искусств — и писатели, и художники, и композиторы, — ездили в совхоз. В одной из таких поездок вокально-инструментальный ансамбль совхоза исполнял песню «Весной по земле ходит любовь», авторами которой были мы с Прометеем Ионовичем. Но её объявили как современную коми народную песню. Мы с Прометеем Ионовичем сидели рядом — автор слов и автор музыки — он как-то встрепенулся: мол, что они делают. Я говорю: «Не надо их поправлять. Самая высокая оценка, когда созданная нами песня становится народной. Значит, она полюбилась народу. И неважно, что люди не знают авторов» [5]. На выставке была представлена возможность насладиться звучанием песни «Тулъсын му вывты ветлӧдлӧ любов» (Весной по земле ходит любовь). П. И. Чисталёв — автор большого числа инструментальных сочинений: «Кадриль» для баяна, «Хороводная плясовая» и др. Большое внимание уделял и созданию циклов песен для детей, а также музыкальной драматургии по пьесам В. А. Савина, И. В. Изьурова, Г. А. Юшкова и др. Его произведения пленяют своей мелодичностью,



Исполнитель на брунгане Г. И. Чувьюров. С. Деревянск Усть-Куломского района Коми АССР. 1967 г.



П. И. Чисталёв на защите кандидатской диссертации «Коми народные музыкальные инструменты». Г. Ленинград. 1974 г.

искренностью чувства и простотой выражения.

Интерес к народному песенному творчеству вызвал стремление заниматься научно-исследовательской работой — сбором коми музыкального фольклора. Самыми плодотворными в научной деятельности Прометей Ионовича стали 1960–1970-е гг. Будучи научным сотрудником Коми филиала Академии наук СССР, он побывал в десятках экспедиций и объехал все уголки родного края. На выставке были представлены увлекательные страницы из экспедиционных дневников, колоритные фотографии исполнителей самодеятельных коллективов из разных районов Коми АССР, письма жителей сёл и деревень с рассказами о коми народных музыкальных инструментах и их бытовании, научные статьи П. И. Чисталёва. «Я, видимо, настолько предан народной песне, что исполнителей ищу и днём, и ночью. Эти поиски чаще всего заканчиваются положительно: число записанных песен растёт, как говорится, не по дням, а по часам», — отметил он в одном из своих дневников [6]. Результатом кропотливого труда стал трёхтомный свод

коми народных песен, составленный совместно с учёными-фольклористами А. К. Микушевым и Ю. Г. Рочевым. Вся музыкальная часть была подготовлена П. И. Чисталёвым. Он расшифровал и нотировал около 400 коми народных песен. В 1972 г. издание «Коми народные песни» было удостоено Государственной премии Коми АССР.

В 1970–1980-е гг. Прометей Ионович вместе с преподавателем Московского государственного института культуры И. Г. Склярком работал над сборником «Коми народные танцы», вышедшим отдельным изданием уже после смерти Чисталёва в 1990 г. В книге расшифрованы бытующие танцы Прилузья, Сысолы, Вычегды, даны графические схемы раскладки, фотографические изображения Помоздинской, Куратовской, Чёрнышской кадрили, «зырянской польки», «шен» и других танцев. Фотографии со сценами исполнения различных танцев фольклорными коллективами, вошедшие в сборник, также были представлены на выставке.

В 1984 г. Коми книжным издательством был опубликован ещё один фундаментальный труд П. И. Чисталёва — «Коми народные музыкальные инструменты». «Эта тоненькая книжечка — всего в 100 страниц — явилась крупным событием в изучении народных музыкальных инструментов. В таком утверждении нет никакого преувеличения: ведь впервые в науку и практику вводится целый мир музыкальных инструментов, до того неизвестный! Впервые мировая фольклористика и музыкальное финно-угроведение сможет познакомиться с глубоко традиционной, древнейшей по истокам и высокохудожественной коми народной инструментальной музыкой, в неразрывной связи с самими музыкальными инструментами» — обозначил в своем отзыве доктор искусствоведения, член Международного Совета традиционной музыки ЮНЕСКО И. И. Земцовский [2].

Бывая в дальних селах и деревнях, Прометей Чисталёв обнаружил национальные музыкальные инструменты, неизвестные другим исследователям, детально описал их вид, звучание, назначение и сформировал уникальную коллекцию из двухсот народных инструментов. По данной теме в 1974 г. в Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии Чисталёв защитил кандидатскую диссертацию, ставшую основой для воплощения второго раздела выставки.

На планшетах данного раздела были размещены фотоснимки ударных, струнных, духовых инструментов и исполнителей на них. Кроме этого в витринах была представлена коллекция



Исполнитель на сигудке с корпусом-резонатором из пороховой банки охотника И.Е. Уляшев. Д. Бадьельск Усть-Куломского района Коми АССР. 1969 г.

народных музыкальных инструментов П. И. Чисталёва из собрания Национального музея Республики Коми. На выставке из предметного ряда струнных инструментов особое внимание привлекал сигудок (волосяной гудок), подаренный уроженцем с. Скородум В. А. Шомысовым Чисталёву в 1976 г. В прошлом сигудок был одним самых распространённых и любимых музыкальных инструментов коми охотников.

Впервые Чисталёв услышал об этом инструменте от своего деда Александра Васильевича Анисимова. Прометей Ионович особенно мечтал найти сигудок. И вот запись в его очерке: «Наконец-то! Сигудки найдены! Живые (а не музейные, мертвые). Сигудки, на которых играют народную музыку. Этот день — один из самых радостных в моей жизни, жизни фольклориста!» [3]. Чисталёв обнаружил данный инструмент в 1961 г. в семье В. А. Шомысова из с. Скородум. По словам народного музыканта, сигудок изготавливали ещё его отец и дед. Корпус чаще изготавливали из пихты с глубоким вырезом, куда вставлялась жестяная коробка — резонатор,

поверх коробки от струнодержателя протягивались кручёные струны из конского волоса. На выставке также были представлены сигудок-пёв (волосяной гудок-доска), самодельная балалайка, созданная в 1920-е гг. неизвестным мастером и подаренная Прометею Ионовичу коми композитором В. Н. Чувьюровым из с. Деревянск Усть-Куломского района. Среди струнных инструментов, привлекавших внимание посетителей, следует выделить оригинальный инструмент под названием «брунган» (от слова «брунгём» — гудение). Прометей Ионович обнаружил его во время экспедиции по Усть-Куломскому району Коми АССР в доме Г. И. Чувьюрова. «Мой отец и дед играли на брунгане — это длинные струны, прибитые к боковой стенке деревянного голбца у печки. Когда они уходили работать, я сам брел на брунгане: ударишь молоточком и звук «бом-бом!», как на большом церковном колоколе. Вечерами дед играл и напевал песни», — вспоминает народный музыкант Георгий Иванович [8].

Древнейшими у коми являются духовые музыкальные инструменты. В результате фольклорных экспедиций Прометею Ионовичу удалось выявить ранее неизвестные в науке духовые инструменты. Среди них «сюмод киль» (берестяная плёнка), «пипу кор» (осиновый лист), «бадьпу чипсан» (ивовый свисток), «каля пёлян» (чайка-дудка), «сьола чипсан» (рябчиковый свисток), «сюмод буксан» (берестяной рожок) и многие другие. Особенно ученый гордился тем, что удалось обнаружить многостольные флейты — чипсаны. «Когда, будучи ещё в Сыктывкаре, я узнал, что в Прилузском р-не сохранились самодельные народные инструменты — чипсаны (пёляны), я решил во что бы то ни стало найти этих исполнителей на чипсанах, записать всё подробно и привезти образцы этих многостольных дудок-флейт» — записал Чисталёв в путевой тетради [7]. Побывав в с. Чёрныш, учёный нашёл талантливых и опытных чипсанисток. На выставке представлены фотографии исполнительниц на трёхствольных флейтах. В этом селе Прометей Ионович воссоздал ансамбль чипсанисток, существующий и по сегодняшний день.

Благодаря П. И. Чисталёву, его музыкальному творчеству и научной деятельности, были возрождены из небытия бытовавшие некогда у коми музыкальные инструменты. Многие из них были реконструированы и усовершенствованы учёным, что дало возможность в полную силу им зазвучать в различных ансамблях республики. Он сумел соединить народные музыкальные инструменты с художественной самодеятельностью,



Танец «Керчомская кадрили» в исполнении фольклорного коллектива. С. Керчомья Усть-Куломского района Коми АССР. 1972 г.

сохранить и передать фольклорные традиции, вернуть народу забытое, малоизвестное. «Вообще, приходится выполнять столько мероприятий, что, буквально, с утра до ночи всё в работе (чтение лекций, помощь самодеятельности в клубе, сбор фольклора, хоровое общество, беседа в школе по проявлению муз. одаренных детей, уч-ся и рекомендации к поступлению в музучи-

лище). Иногда чувствуешь, что организм сдаёт, но пройти мимо всех этих дел — не в моей натуре. Всё, что можно сделать сейчас — надо выполнять. Эта музыкальная сила побеждает физическую усталость», — записал он в одной из своих путевых тетрадей [7]. Поистине, не только слова, но дела великого труженика, ценителя и пропагандиста культуры своего народа.

Список источников и литературы:

1. Бурлыкина М. И. Колыбельная Прометею, или Ньючимские Чисталёвы. Сыктывкар, 2011. С. 55.
2. Отзыв И. И. Земцовского на книгу П. И. Чисталева «Коми народные музыкальные инструменты». 1980-е гг. // НМРК. КП № 13291/109.
3. Очерк П. И. Чисталёва о песенно-музыкальном народном творчестве Помоздинского района на материале полевых записей. 1960-е гг. // НМРК. КП № 13291/91.
4. Письмо Е. А. Чисталёвой П. И. Чисталёву от 14 марта 1971 г. // НМРК. КП 13289/29.
5. Прометей Ионович Чисталев — музыкант и ученый. (Посвящается 75-летию со дня рождения): каталог выставки. Сыктывкар, 1996. С. 15.
6. Путевые заметки. Тетрадь № 1. 1960 г. // НМРК. КП № 13291/171.
7. Путевые заметки. Тетрадь № 2. 1960 г. // НМРК. КП № 13291/173.
8. Чисталёв П. И. Коми народные музыкальные инструменты: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения // НМРК. КП № 13291-160).

Юркина Галина Александровна

Национальный музей Республики Коми (Россия, Сыктывкар), научный сотрудник

nmrk@list.ru

ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСТОЧНИКИ ПО СЦЕНИЧЕСКИМ «НАРОДНЫМ» КОСТЮМАМ ТАНЦЕВАЛЬНО-МУЗЫКАЛЬНЫХ КОЛЛЕКТИВОВ И ИСПОЛНИТЕЛЕЙ КОМИ АССР И РЕСПУБЛИКИ КОМИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА ИЗ ФОНДОВ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ КОМИ

Аннотация:

В статье дается краткая характеристика основных визуальных источников из фондов Национального музея Республики Коми по истории сценических коми и усть-цилемских «народных» костюмов танцевально-музыкальных коллективов и исполнителей Коми АССР и Республики Коми второй половины XX — начала XXI века: фотографий, афиш, самих костюмов. Затронут вопрос, как с помощью костюма репрезентуется образ жителей нашего края.

Ключевые слова: сценический костюм, афиши, фотографии.

Народный костюм — один из маркеров этноса, имеющий утилитарную и дифференциальную функцию, осуществляемую с помощью информации, закодированной в формах и орнаменте [4, с. 94]. Сценический «народный костюм» ориентируется на праздничный, более яркий, многослойный и нарядный, чем повседневный. Характер проектирования и использования сценического костюма связан с сюжетом и местом представления, он является лишь одним из элементов действия, наряду с декорациями, светом, звуком. Костюм обогащает выразительность движений артиста, создает настроение, усиливает эмоциональное воздействие на зрителя, является символом эпохи и народа, вызывая нужные ассоциации [5, с. 38]. Зачастую [1] сценический костюм по необходимости стилизован: удаленность его от зрителя требует активных контрастов; театральные свет вынуждает применять ткани, способные эффектно в нем выглядеть; стилистическое единство ансамбля костюмов и их согласованность с декорациями обеспечивается, в том числе, большей простотой в дета-

лях; для удобства движений актеров и скорости переодевания упрощается конструкция [5, с. 38]. При этом ошибкой проектировщика может стать опора на обобщенные и утрированные вторичные образы, искажение силуэта, использование очевидно современных материалов (другого веса, цвета, фактуры, рисунка) [3, с. 9]. Вопрос о пределах допустимой стилизации в процессе трансформации народного костюма в костюм сценический открыт и решается по-разному. Отметим, что сам подход к созданию сценических костюмов со временем менялся.

Полнее тему можно раскрыть, используя комплекс визуальных источников. Фотографии, преимущественно с выступлений и репетиций, показывают взгляд «со стороны» на музыкальный коллектив в целом, одежду в движении. Также с их помощью можно увидеть большое количество костюмов разного времени. Афиши интересны, как одобренная руководством коллектива репрезентация общего образа костюма и ансамбля костюмов, как единого целого. Вещи позволяют увидеть ткани, крой, цвет, орнаменты; понять, какие приемы применялись при декорировании. Любопытно, что некоторые костюмы присутствуют на источниках двух типов (например, на фотографии и афише).

Коллекция черно-белых и цветных фотографий и негативов с изображением коллективов и исполнителей в стилизованных коми и усть-цилемских костюмах содержит более 200 единиц хранения, сбор велся с 1950-х и продолжается в наши дни. Есть фотоснимки как профессиональных, так и самодеятельных коллективов: ансамбля песни и пляски Коми АССР, эстрадного ансамбля «Эжва», ансамбля «Сигудэк», ан-

самбля чипсанисток из с. Черныш, ижемского народного ансамбля песни и танца, ансамбля песни и пляски Дворца культуры шахтеров г. Воркуты, ансамбля Воркутинского цементного завода, ЦДК нефтяников в г. Ухте, ансамбля художественной самодеятельности леспромхоза «Комсомольский» Троицко-Печорского района, ансамбля танца «Северяночка» Дома культуры речников г. Печоры, фольклорного коллектива с. Турья Княжпогостского района, вокальной группы Княжпогостского Дома культуры, Бакурского фольклорного коллектива, Танцевального ансамбля Гамской средней школы, ансамбля «Чебурашка» Сыктывкарской хореографической школы, ансамбля «Пионерская дружба» Сыктывкарского Дворца пионеров и пр. Кадры сделаны профессиональными фотографами (Г. В. Кмит, С. Губский, И. Юдаш, В. М. Ячменев, Ю. В. Осетров и др.) и, реже, фотографами-любителями. Многие снимки были предназначены для иллюстрирования репортажей, потому на них мы видим коллектив на сцене в процессе выступления, преимущественно фигуры в полный рост — для фотографа было важно запечатлеть само действие. Также немало фотографий по-

зирующего коллектива, обычно также в полный рост; в этом случае акцент сделан на самом факте существования коллектива. Отдельные фотографии посвящены участию артистов в значимом событии (первомайской демонстрации, встрече с иностранными делегатами и т.п.), вероятно, в этом случае коллектив, с точки зрения фотографа, символически олицетворяет творческие силы народа. Большая часть фотографий черно-белая, не дает представлений о цвете, но позволяет судить о форме костюмов и их сочетании друг с другом. К сожалению, редко указан конкретный исполняемый номер, отчего сложнее судить о соответствии одежды его содержанию.

Костюмы на фотографиях можно разделить на три группы. Первая, это костюмы этнографические либо выполненные полностью в подлинных народных традициях. Например, фотоснимок ансамбля чипсанисток из с. Черныш Прилузского района (КП-6396/915), сделанный в 1971 г. Вторая группа — костюмы стилизованные; в этом случае образы коми создаются только некоторыми характерными для национальной одежды деталями, часть деталей может быть изменена. Как раз здесь мы касаемся упомянутого вопроса



Чипсанистки из с. Черныш Прилузского района. Коми АССР, Прилузский р-н, с. Черныш. 1971 г.

о пределах допустимой стилизации. Некоторые костюмы, причем это касается всего указанного нами периода, выполнены с отклонением от коми и усть-цилемской одежды, приближены к чуждым местному населению образцам. Высокие украшенные стразами и бусинами головные повязки в сочетании с коротенами (фотография КП-6394/878 участниц ансамбля «Эжва» 1965 г.) отсылают скорее к образу Поморского костюма, хотя приталенных коротен не было и там. Костюмы ансамбля «Северяночки» (фотография КП-6553/2 1977 г.) с их кокошниками являются типичным примером усредненного псевдонародного костюма, типичного для всей территории России. Изменение местоположения орнамента и использование треугольного выреза горловины в мужских костюмах Коми государственного ансамбля песни и танца (фотография КП-10603/13 1965 г.) приводит к тому, что одежда визуально сближается с костюмом скорее черкесов, чем коми. Подобных примеров немало. Отметим также, что народная одежда содержит информацию о возрасте и статусе человека [2, с. 53], потому несколько странными выглядят женские сороки на девочках, девичьи

повязки на пожилых женщинах или головные уборы невесты «юр-ной», в которые облачены все участницы коллектива. То же частично, с учетом специфических требований к тону одежды на сцене, касается слишком ярких насыщенных цветов в одежде детей и пожилых участников. Третья группа, которую условно можно отнести к интересующим нас костюмам — костюмы не пытающиеся подражать народным, но имеющие этнографический орнамент, как маркер территориальной принадлежности (например, платья участниц хора Красноборского дома культуры Ижемского района на фотографии КП-6399/952 1971 г.).

Афиша является поликодовым текстом, состоящим из текстовой и визуальной частей. Изображение должно привлечь зрителя и побудить его ознакомиться с содержанием сообщения, воздействовать на эстетические чувства и эмоции зрителя через наглядные образы, позволить получить первое впечатление о предстоящем спектакле и об уровне его художественного оформления. Ситуация восприятия афиш (на ходу, в пестрой городской среде) диктует правила их оформления. В коллекции афиш с изображени-



На сцене Дома культуры речников г. Печоры ансамбль танца «Северяночка». Автор: В. М. Ячменев. Коми АССР, Печорский р-н, г. Печора. 1977 г.



Афиша. Лауреат Всесоюзных конкурсов Государственный ансамбль песни и танца Коми АССР. Художественный руководитель засл. арт. Коми АССР А. Лапский. Художник М. Мануилов. Московская типография № 17. Министерство культуры Коми АССР. Республиканская филармония. 1967–1974 гг.

ем народных костюмов больше всего образцов, связанных с коллективом «Асья кыа» (29 из 40 единиц). Самая ранняя из афиш 1954 г., самая поздняя на данный момент — 2005 г. Встречаются афиши рисованные, созданные с использованием фотоснимков и комбинированные. Условно афиши можно разделить на группы по количеству и составу персонажей. Один человек, человек и олень, пара из мужчины и женщины, группа (статичная, в движении, группа и женщина на переднем плане, группа и пара на переднем плане, группа и три женщины на переднем плане), несколько объединенных групповых фотографий. Общие планы дают представление о коллективе в целом, человек или пара на переднем плане привлекают больше внимания и демонстрируют нарядные костюмы. Отметим, что для представления коми коллектива зрителям художники зачастую использовали образ оленевода, как наиболее характерный, выделяющий коми среди прочих народов (например, КП-5344/7, КП-5929/8). В НМРК, помимо группы афиш с изображением оленей (5 ед.), есть афиши с узорами в оформлении, напоминающими

оленьи рога (3 ед.), афиши, на которых основной акцент сделан на фигурах людей в малицах (помимо уже упомянутых, 8 ед.), либо афиши, где люди в малицах представлены наравне с прочими (2 ед.). Меньше фондовых афиш, на которых присутствуют условные сысольские костюмы, праздничные усть-цилемские с коротенами и высокими повязками «хаз», прилузские костюмы с «сороками». Часто в изображении сочетаются костюмы разных этнографических групп, задействованные в представлении. Встречаются костюмы с фантазийными элементами, например, широкими рукавами, напоминающими птичьи крылья (афиша «Асья кыа» КП-9158/75 1989 г.). Можно обратить внимание на использование на афишах значков, фотографий и символов елей, солнца и полярной ночи; предположительно, появление ряда афиш с черным фоном также связано не только с желанием добиться большего контраста черного и красно-желтых цветов, но и с символическим противопоставлением ночи и света; эти же образы обыгрываются в костюмах. Фон трех афиш «Асья Кыа» (НВ-2256/7-2, НВ-1911/60-2, КП-8420/3) напоминает цвета

зари, что связано с названием коллектива. Интересны две парные афиши 1989 г. (КП-8420/1, КП-8420/2), деревянные скульптуры на которых предстают в качестве своеобразных капищ, что помогает нам уточнить замысел художника, подчеркивает связь костюмов не с этнографией, а с древними мифическими временами и оправдывает некоторые вольности в обращении с цветом и орнаментом.

Коллекция костюмов содержит 60 с лишним отдельных предметов, собиралась с 1971 г. по наши дни. Большую ее часть составляет коллекция ансамбля песни и танца Коми АССР (с 1978 г. — «Асья кыа»): 12 предметов одежды либо костюмных комплексов, переданных Массальским Н. Н. в 1971 г.; Мойсеевичем А. И. в 1984 г., артистом хора Евтушенко А. Н. в 2001 г. Концертная малица Мастеницы В. И. и 6 костюмных комплексов 1960–1970-е гг. Есевой В. В. отдала ею в музей в начале 1980-х гг. Платье и рубаш-

ку из ансамбля Летского Дома культуры подарил музею его художественный руководитель Артев Г. М. в 1972 г. Примерно тогда же музей получил платье с накидкой 1964–1980-х гг. артистки ухтинского ансамбля «Ёлочка». Удорская рубашка для выступлений была передана музею её автором Бутыревой В. И. в 1994 году. Девичий костюм и мужская рубашка участников коллектива «Русь Печорская» поступила в музей от Зеленского В. С. в 2000-х гг. Костюмы Логиновой Л. П. были переданы «Коми республиканским колледжем им. В. Т. Чисталева» в 2014 г. Среди авторов костюмов: заслуженный деятель искусств Коми АССР М. А. Барт, мастер декоративно-прикладного искусства и народных художественных промыслов Республики Коми Т. С. Кольчурина, художник-модельер объединения «Комишвейбыт» Г. И. Лисняк. Костюмы певцов и танцоров отличаются друг от друга по крою, поскольку должны обеспечить разную степень свободы движений. Среди



Платье Л. П. Логиновой для презентации CD-диска «Сьблѳм кудийсь лэбана». Автор: Г.И Лисняк. Республика Коми, г. Сыктывкар. 2007 г. Ткань, тесьма, мех искусственный; пошив.



Малица сценическая заслуженного артиста Коми АССР, композитора В.И. Мастеницы. Втор. пол. XX в. Ткань, бусы, тесьма; пошив.

нарядов певичек есть использовавшаяся В. В. Есевой этнографическая «парочка» из фиолетового шелка и выполненные в этнографических традициях два костюма Л. П. Логиновой из подлинных народных тканей, с ручной вышивкой, но с несколько измененной для удобства надевания конструкцией (например, передник крепится на кнопки). Интересны костюмы, в которых Государственный ансамбль песни и танца выступал в Москве в 1971 году, с имитацией набойки и ручной вышивкой. Стилизованные костюмы богато украшены аппликацией и шитьем, кружевом и тесьмой, вставками из парчи и меха. Есть наряды, имеющие исключительно символическую связь с Коми краем; сочетание цветов, прямого кроя, деталей из меха и тесьмы создают образы холодного ветра, северного сияния, солнца. Например, костюм Логиновой Лидии Петровны к программе «Тайё войё эн узь» 2004 г., созданный Лисняк Г. И. В образцах костюмов также

много малиц, немалая их часть, как и мужские рубахи, украшена орнаментом, напоминающим оленьи рога. М. А. Барт обратилась также к узорам с коми полотенец, традиционной вышивке коми передников и головных уборов коми.

Итак, при работе над сценическим костюмом требуется знакомство с этнографической традицией и осознанная стилизация, многим авторам костюмов она дается. Образы Севера выражаются с помощью формы, обычно приближенной к форме народных костюмов, орнаментов (прежде всего, ромбов и узоров, напоминающих оленьи рога и ели) и цветовых сочетаний, отсылающих к образам полярной ночи, снега, полярного сияния, солнца. Национальный музей Республики Коми обладает обширной коллекцией визуальных материалов, позволяющей проследить историю сценических народных костюмов коллективов и исполнителей Коми АССР и Республики Коми второй половины XX — начала XXI.

Список источников и литературы:

1. Бобрихин А. А., Егорова С. И. Проблема интерпретации народного костюма в дизайне // Концепт: научно-методический электронный журнал. 2014. № 6. С. 126–130 // URL: <http://e-koncept.ru/2014/14581.htm> (дата обращения: 06.09.2021).
2. Боева О. А. Знаковые функции и символы традиционной народной одежды // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2011. № 3. Т. 57. С. 53 // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/znakovye-funktsii-i-simvoly-traditsionnoy-narodnoy-odezhdy> (дата обращения: 06.09.2021).
3. Пармон Ф. М. Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества. М.: Изд-во В. Шевчук, 2012. С. 9.
4. Сазыкина И. А. Сценический костюм как феномен народного комплекса одежды // Ежегодник финно-угорских исследований. 2012. С. 94 // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stsenicheskiy-kostyum-kak-fenomen-narodnogo-kompleksa-odezhdy> (дата обращения: 06.09.2021).
5. Щербакова М. Л., Зарецкая Г. П., Усенова С., Еремычев А. В. Основные этапы разработки театрально-сценического костюма // The Scientific Heritage. 2021. № 69. С. 38 // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osnovnye-etapy-razrabotki-teatralno-stsenicheskogo-kostyuma> (дата обращения: 06.09.2021).



**НАЦИОНАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ
РЕСПУБЛИКИ КОМИ**

ISBN 978-5-7934-0992-6



9 785793 409926