

Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник  
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв  
Кафедра мистецтвознавчої експертизи  
Асоціація реставраторів України  
Представництво Польської Академії Наук у місті Києві

**Музеї та реставрація у контексті збереження  
культурної спадщини: актуальні виклики сучасності**

*Збірник наукових праць міжнародної  
науково-практичної конференції  
07-08 червня 2018 р. | Київ, Україна*

**Museums and Restoration  
as Instruments of Cultural Heritage  
Preservation: Present Day Challenges**

*International scientific and practical conference  
June 07-08, 2018 | Kyiv, Ukraine*

УДК 069:008(063)  
ББК 79.1я431  
М89

Схвалено вченою радою Національного Києво-Печерського  
історико-культурного заповідника  
(протокол № 5 від 4 червня 2018 р.)

Рекомендовано до друку вченою радою  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва  
(протокол № 5 від 29 травня 2018 р.)

За загальною редакцією **Чернеця В. Г.**, доктора філософії, професора,  
ректора Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Редакційна колегія:

**Бардік М.А.**, кандидат мистецтвознавства; **Герчанівська П.Е.**, доктор культурології, професор; **Денисюк Ж.З.**, кандидат культурології; **Карпов В.В.**, доктор історичних наук; **Копієвська О.Р.**, кандидат педагогічних наук, професор; **Литвин С.Х.**, доктор історичних наук, професор; **Личковах В.А.**, доктор філософських наук, професор; **Михайлина Л.П.**, доктор історичних наук; **Пивоваров С.В.**, доктор історичних наук; **Роготченко О.О.**, доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник; **Шульгіна В.Д.**, доктор мистецтвознавства, професор; **Яковлев О.В.**, доктор культурології, доцент; **Беліловська А.В.**; **Гага-Шереметьєва С.В.**; **Рудник О.В.**.

**Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності.** Матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 07-08 червня 2018 р. / редкол. : В.Г.Чернець (голова) та ін. – Київ, НАКККіМ, 2018. – 346 с.

У збірнику матеріалів висвітлюються питання реалізації національної музейної політики та її законодавчого забезпечення, діяльність музеїв, їх роль у збереженні культурної спадщини, стан реставрації музейних колекцій, а також міжнародний досвід наукових досліджень з музеєзнавства та реставрації.

Матеріали надруковано у поданій авторами редакції та мовою оригіналу.

ISBN 978-966-452-223-3

© НАКККіМ, 2018

© НКПІКЗ, 2018

© Асоціація реставраторів України, 2018

**Достижения в пропаганде и актуальные проблемы реставрации памятников западного региона Азербайджана (в свете законодательства об охране культурного наследия и сотрудничества с ведущими профильными центрами)**

Надо отметить, что в Азербайджане толерантное и бережное отношение к памятникам истории и культуры различных этносов и религий строго соблюдается как на государственном уровне, так и обществом. Дошедшие до нас сквозь перипетии истории данные памятники являются наследием духовно-нравственных ценностей народов и племен, населявших различные регионы страны, участвовавших в этногенезе народа и являющихся неотъемлемой частью азербайджанской нации и его культуры. На сохранение, охрану и восстановление находящихся в пределах страны памятников – культурное наследие предшествующих поколений – направлена большая работа соответствующих структур Министерства культуры АР, в т.ч. в историко-культурных заповедниках «Авей» и «Кешикчидаг» – двух основных организациях в западном регионе республики. На прошлогодней конференции имели возможность рассказать о проводимых в представленном направлении мероприятиях, нынешний доклад фактически является продолжением и как бы отчетом за последний год. Таким образом, в названных организациях в течение только последнего года в связке по разным знаменательным датам, а также по намеченному графику деятельности, в различных общественных местах двух крупных городов региона (Казаха и Агстафы) с целью дальнейшей пропаганды памятников истории и культуры, расширения знаний общественности о историческом прошлом края проводили различные мероприятия, среди которых стоит выделить проект «Лучше узнаем «Кешикчидаг»», ставшие традиционным конкурсы-фестивали «Памятники истории и культуры глазами молодых художников» и ««Кешикчидаг» на кончике кисти молодых художников». В связи с изложенным, хотелось бы отметить активное вовлечение в проекты коллектива заповедника «Кешикчидаг» школьной молодежи, их организованные посещения сравнительно удаленного от населенных пунктов (25-45 км) одноименного монастырского комплекса. Следует отметить помощь в организации таких экскурсий местных органов просвещения и районных властей. Буквально за последние месяцы (в мартовские дни праздника Новруз, а месяц спустя – в Международный день достопримечательностей и исторических мест 18 апреля) пропагандистский и агитационный проект «Память веков» имел продолжение с привлечением значительной части городских и сельских школьников региона. В мероприятиях (экскурсиях и походах на территорию монастырского комплекса «Кешикчидаг») за последний год участвовали учащиеся 30 школ Агстафинского района, к памятнику «Дамджылы» заповедника «Авей» – учащиеся 11 школ Казахского района. Подобные ознакомительные мероприятия будут продолжены и впредь, информация о них и другой

практической деятельности коллективов заповедников находит освещение в СМИ и социальных сетях\* [\*[www.facebook.com/Avey-Dövlət-Tarix-Mədəniyyət-qoruğu-1763565850329645](https://www.facebook.com/Avey-Dövlət-Tarix-Mədəniyyət-qoruğu-1763565850329645); [www.facebook.com/keshikchidag](https://www.facebook.com/keshikchidag); видеоролики на YouTube, научно-популярные видеоролики на республиканских и региональных ТВ-каналах].

В павильонах, организуемых сотрудниками ГИКЗ «Кешикчидаг» и «Авей», выставляют образцы материальной культуры, найденные на территории обоих заповедников во время археологических раскопок, наряду с отмеченным, на специальном мониторе демонстрируется короткометражный фильм «Каменная летопись древнего края», посетителям дарят диски фильма, буклеты, майки, ручки и другие сувениры, посвященные тематике памятников заповедников. Кроме этого, в административных зданиях заповедников (в городах Казах и Агстафа) на постоянной основе экспонируют предметы материально-духовной культуры, обнаруженные во время археологических исследований.



Для изучения и популяризации архитектурного, культурного, духовного, этнографического и исторического наследия Азербайджана создана международная рабочая группа, инициатором которой выступили Центр истории Кавказа и Главная Библиотека Национальной Академии Наук Азербайджана. Ученые и исследователи из ряда стран в течении недели в рамках первого пилотного проекта находились в западном регионе страны.

Раннесредневековая архитектура Кавказской Албании представлена несколькими церквями типа «свободный крест». При общности композиции, они в то же время сильно разнятся по особенностям планировочного и пространственного решения. Одним из ярких примеров этого типа является церковь на горе близ селения Даш Салахлы Казахского района Азербайджана,

входящая в число охраняемых памятников заповедника «Авей». Благодаря своему расположению, церковь господствует над окружающей территорией, по своей композиции она фактически состоит из двух последовательно построенных церквей (северной и южной), имеющих общую стену. Северная церковь – прямоугольная в плане зала, перекрытая полуцилиндрическим сводом. Южная, купольная церковь (4,90×5,80), имеет прямоугольный снаружи и крестообразный внутри план.

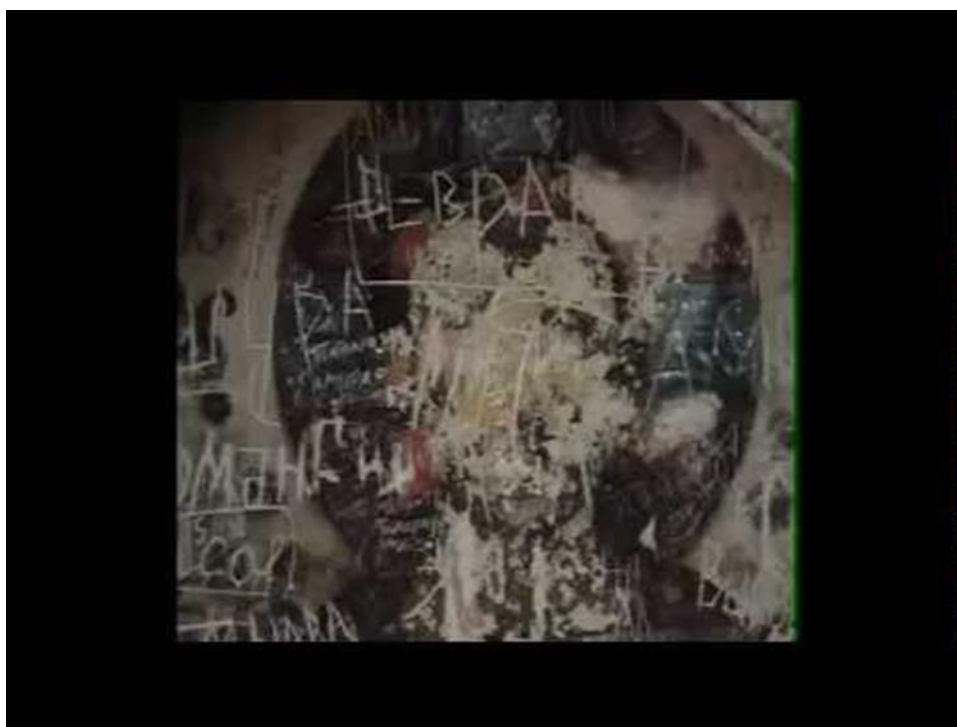


*Общий вид церкви в селении Даш Салахлы. Фото одного из авторов( М. Мурсагулиева)*

Овальный в плане купол опирается на прямоугольник (2,7×2,2), образованный полуциркульными арками. На горе, неподалеку от основного объема церквей, имелась еще и маленькая часовня [1, с. 214-215]. Обе церкви возвышаются на двухступенчатом цоколе, ранняя часть строительства комплекса датируется VI в., вторая часть – концом X–XI вв. [1, с. 224; 2, с. 79], т.е. к периоду структурного распада монофизитской Албанской церкви и установления господства тюрков-огузов империи Сельджукидов. К сожалению, в настоящее время данный памятник албанского зодчества находится в зоне военных действий, результатом чего являются многочисленные следы повреждений на фасадах церквей.

Мы уже говорили в 2017 г., что «основную часть Кешикчидагского комплекса представляет монастырь «Обитель старцев» («Бертубани»), основанный в 1208–1209 гг. [3, с. 20]. В отличие от албанской церкви, у селения Даш Салахлы, этот монастырь и церкви Кешикчидага принадлежат к диофизитскому кругу памятников, ибо, как уже отмечалось, к XI–XII вв. в результате фактического

распада Албанской церкви и ввиду определенных военно-политических процессов в данной части северо-западного региона Азербайджана усилились позиции православной Грузинской церкви, соответственно, церкви данной зоны имеют расписанные евангелическими сюжетами фрески. Часть сохранившихся фресок в 90-е гг. XX в., ввиду слабого контроля приграничных территорий, были вырезаны и увезены, «вклад» внесли военнослужащие закрытого до 1989 г. военного полигона Советской Армии. Здесь мы обязаны отметить, что и после 1989 г. некоторые «ревнителю» древнехристианской культуры успели дорисовать или обвести химическими красками многие из оставшихся изображений, чувствительно попортив их. Полученные композиции фресок не соответствуют интерьеру этих пещерных церквей – они составлены не на основе цельного сюжета, а состоят из различных религиозных сцен и образов, расположенных разрозненно, не соблюдены «законы перспективы» [4]. В некоторых местах, оставшихся незаполненными, дорисованы изображения крестов, определенная часть фресок попорчена граффити (см. ниже).



Отмеченное приводит к выводу о масштабах возможных реставрационных работ как в храме, так и в монастырском комплексе [3, с. 21]. Нужно отметить, что ввиду отсутствия на должном уровне историко-культурной оценки и необходимого уровня их паспортизации, еще недавно проведение реставрационно-консервационных работ находилось на стадии организационного и финансового планирования [3, с. 21]. Сегодня, после структурных изменений, но сохранения при Министерстве культуры Азербайджанской Республики Государственной Службы по охране, развитию и реставрации культурного наследия\*, продолжается процесс (с привлечением специалистов в республике) составления минимального уровня первоочередных работ по реставрации-консервации вышерассмотренных памятников. По завершении данной работы,

в деле реставрации и консервации средневековых христианских памятников Кешикчидага, по известным причинам, предполагается сотрудничество со специалистами не из соседних республик, а других ведущих профильных центров.

#### Литература:

1. Ахундов Д. А. Архитектура древнего и раннесредневекового Азербайджана. – Баку : «Азернешр», 1986.
  2. Мамедова Г. Г. Культовое зодчество Кавказской Албании. – Баку : «Элм», 1997.
  3. Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, Київ, 06–07 червня 2017 р. / Ред. кол. В. Г. Чернець (голова) та ін. – К., 2017. – 360 с.
  4. Насибли Юнис. Христианские памятники Кешикчидагского хребта и их место в истории северо-западного Азербайджана [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://clio-caucasus.huberlin.de/clio-caucasus-ru/wissenschaftliche-arbeiten/beitraege/>
- \* Создан Указом Президента АР от 18 декабря 2014 года (<http://president.az/documents/decrees>).

*Альгимантас Вайнейкис, Янина Лукшенене,  
Бируте Мишкинене, Инга Петкутите,  
Юрате Сенвайтене*

### **Целлюлозные эфиры – клеи для дублирования масляной живописи. Исследование и применение в консервации.**

В докладе обсуждаются теоретические и практические аспекты дублирования масляной живописи на холсте эфирами целлюлозы, представляющие собой искусственные полимеры производных целлюлозы.

Во время исследований, проведенных в Реставрационном центре в 2004–2016 г., сравнивались свойства различных производных целлюлозы и изменение их в процессах ускоренного старения. Также изучались свойства холстов, дублированных эфирами целлюлозы и дублированных традиционным осетровым и мучным клеем. В докладе представлены отдельные случаи реставрации картин с применением эфиров целлюлозы для дублирования холста и других консервационных процессов. Рассматривается метод «сухого» дублирования.

#### Литература:

1. R. L. Feller, M. H. Wilt. *Evaluation of Cellulose Ethers for Conservation*. Oxford University Press, 1991.
2. Ch. V. Horie. *Materials for Conservation. Organic consolidants, adhesives and coatings*. Butterworths 1987.
3. K. Lukoševičienė, B. Sivakova. Popieriaus restauravimui naudojamų klijų adhezijos palyginamieji tyrimai. *Metraštinis*, 8 (Vilnius: Lietuvos dailės muziejus 2006) 135–154.
4. P. Petrea, F. Ciolacu, S. Ciovisa. The evaluation of some consolidation agents applied in the conservation of graphical documents. In: *European Journal of Science and Theology*, 6 (1) (2010) 67–75.

## **Культурна спадщина та музеї Туркменістану в контексті діалогу культур**

Однією з актуальних проблем сучасності є проблема діалогу культур, що становить один з найважливіших напрямів в історії розвитку світової культури. Сучасний етап дає нові можливості для його здійснення, що являє не просто механічне перенесення цінностей однієї культури в іншу. Діалог передбачає, що обидві сторони чують і взаємозбагачують одна одну, оскільки діалог культур спрямований на формування толерантності, взаєморозуміння, в рамках відносини між культурами.

Для успішного здійснення діалогу культур необхідно враховувати відмінності в світоглядних процесах, розбіжності поглядів на хід історичного розвитку і місце в ньому того або іншого народу. Це знаходить своє втілення у підвищеній увазі представників різних народів до власної історії та культури, пошуку доказів свого впливу на хід світової історії і свого вкладу в розвиток світової культури. При цьому необхідно дбати про різноманіття культур, оскільки діалог культур дає перспективу розвитку.

Однак, незважаючи на прагнення до міжкультурного діалогу, в сучасному Туркменістані не випадково приділяється величезна увага збереженню самобутності туркменської культури, культурної спадщини, яка виконує функцію культурного надбання суспільства, підтримує стабільність і сталість суспільної регуляції.

Важливе значення в цьому аспекті відіграє діяльність мережі музеїв Туркменістану, що представляють різноманітні культурні артефакти, що відносяться до різних історичних періодів розвитку Туркменістану [3]. Культура туркмен дещо відрізняється від культурних традицій інших мусульманських центральноазійських держав: основні культурні етапи розвитку народів Туркменістану відносяться до традицій тюркської народності огуз. Так, наприклад, серед археологічних знахідок велике значення мають розкопки Ніси (поблизу Ашхабада) – столиці древньої Парфянської держави, яка існувала на рубежі I тис. до н.е. – I тис. н.е. Тут збереглися залишки міських кварталів, храмів, палаців. При розкопках Ніси були виявлені витончені ритони (кубки у вигляді рогу) зі слонової кістки, скульптури з глини і каменю, монети, архівні записи на глиняних дощечках, що мають світове значення [1].

Першу музейну колекцію в Туркменістані почали збирати в 1894 році, яка уже в ті роки складалася з експонатів, які мали відношення до історії, археології, етнографії, природи та образотворчого мистецтва туркменського народу. У 1897 році на базі історичних подій почав діяти музей в Геокдепе. 17 березня 1899 р. в Ашхабаді відбулася офіційна церемонія відкриття музею Закаспійській області. 29 вересня 1902 року розпочалося будівництво спеціальної будівлі для Публічної бібліотеки і музею, а в 1904 році відбулося



його урочисте відкриття. До 1919 р. цей музей іменувався музеєм Закаспійській області. У 1927 р. в державному музеї краєзнавства відкрилося відділення образотворчого мистецтва. У 1939 р. був створений музей образотворчого мистецтва. Зі створенням в 1951 р. Академії наук Туркменістану в її відомство увійшов музей краєзнавства.

У 1963 р. Державний музей краєзнавства увійшов до складу Міністерства культури Туркменістану. У 1985 році музей історії, музей краєзнавства і меморіальний музей «Борцям революції» об'єднуються в єдиний музей історії та етнографії [4, 108].

5 січня 1998 р. згідно з указом Президента Туркменістану за № 3479, в результаті об'єднання раніше діючих музеїв національної історії та етнографії Туркменістану і музею образотворчого мистецтва Туркменістану, був створений Національний музей Туркменістану. А 12 листопада 1998 р. відбулося урочисте відкриття Національного музею Туркменістану.

16 лютого 2005 р. був відкритий музей образотворчого мистецтва Туркменістану. 17 лютого 2007 р. у Національному культурному центрі Туркменістану був відкритий музей Першого Президента Туркменістану. Приділяючи особливу увагу питанням вдосконалення музейної справи, Президент Туркменістану Гурбангули Бердимухамедов поставив мету докорінного вивчення історії музеїв Туркменістану.

Відповідно до указу Президента Туркменістану Гурбангули Бердимухамедова від 21 лютого 2007 р. № 8270 поблизу Національного музею Туркменістану розпочалося будівництво музею Президента Туркменістану і музею етнографії та краєзнавства.

14 травня 2009 р. Указом Президента Туркменістану Національний музей Туркменістану був перейменований у Головний національний музей Туркменістану. 18 травня 2009 р. відбулося урочисте відкриття музею етнографії та краєзнавства Головного національного музею Туркменістану, а в 29 червня 2009 року – музею Президента Туркменістану.

12 травня 2008 р. Президент Туркменістану видав указ про будівництво в містах Балканабат, Мари, Туркменабат будівель музеїв етнографії та краєзнавства, а 31 липня 2009 р. – Указ про будівництво будівлі музею в м. Дашргуз. Будівництво музеїв здійснили відомі будівельні компанії світу, а експозиція була оформлена за активного сприяння фахівців Головного національного музею Туркменістану, який є основним методичним центром музеїв Туркменістану.

Відповідно до Указу Президента Туркменістану № 12981 від 25 квітня 2013 року «Про вдосконалення діяльності установ Міністерства культури Туркменістану», Головний національний музей Туркменістану був включений до складу Державного культурного центру Туркменістану і став іменуватися Державний музей Державного культурного центру Туркменістану. Відтоді Музей Президента Туркменістану Державного культурного центру став іменуватися відділом першого Президента Державного культурного центру Туркменістану [2].

Безперечна цінність туркменського культурної спадщини, як для країн даного регіону, що характеризуються історичною спільнотою народів, що проживають тут протягом багатьох століть, їх культурою, мовою, релігією, традиціями, родинними зв'язками, так і для інших, полягає в тому, що подібна культурна взаємодія є стабілізуючим чинником, що сприяє збереженню самотуркменської культури в умовах глобалізованого світу.

#### Література:

1. Беляев В. М. Очерки по истории музыки народов СССР. Вып. 1. Музыкальная культура Киргизии, Казахстана, Туркмении, Таджикистана и Узбекистана. М., 1962. С. 138-145.
2. Виртуальный музей «Сокровища Туркменистана». URL: <http://www.brsu.by/Turkmenistan/dobro-pozhalovat> (дата обращения: май 2018 г.)
3. Государственный музей Государственного культурного центра Туркменистана. URL: <http://www.museum.gov.tm/ru/history> (дата обращения: май 2018 г.)
4. Закон Туркменистана о музеях и музейном деле. URL: <http://www.parahat.info/law/parahat-info-law-01zq> (дата обращения: май 2018 г.)
5. Папченко Е. В. Сохранение культурного наследия в условиях диалога культур. Вестник Челябинского государственного университета. 2011. № 14 (229). Политические науки. Востоковедение. Вып. 10. С. 107–109.

*Андрианова Е. Б., Бискулова С. А., Шостак Е. Д.*

### **Исследование и переатрибуция двух ксилографий Альбрехта Дюрера из коллекции Национального музея искусств имени Богдана и Варвары Ханенко**

В фондах Национального музея искусств имени Богдана и Варвары Ханенко хранятся несколько ксилографий Альбрехта Дюрера (нем. Dürer, Albrecht, 1471–1528). Сравнение этих гравюр с эталонными оттисками подтвердило, что они выполнены с подлинных авторских досок. Однако, возникли сомнения по поводу создания листа «Рождество» – качество бумаги и слишком глубокий оттиск соответствовали скорее XIX ст. В связи с этим перед сотрудниками музея была поставлена задача о привлечении технико-технологической экспертизы для уточнения атрибуции гравюр.

Для решения поставленной задачи из фондов музея в Бюро научно-технической экспертизы «АРТ-ЛАБ» были предоставлены две ксилографии – «Рождество» (илл. 1) и «Встреча Марии и Елизаветы» (илл. 2).

При проведении комплексного технико-технологического исследования с целью установления времени создания ксилографии были использованы следующие методы: визуальные и микроскопические исследования, изучение в ультрафиолетовом (УФ) и инфракрасном (ИК) диапазонах, рентгенофлуоресцентный спектральный анализ (РФА) и инфракрасная спектроскопия с Фурье преобразованием (FTIR). Все вышеперечисленные методы неdestructивные для произведений искусства на бумаге, что является приоритетным при исследовании объектов культурного наследия.

Визуальный осмотр позволяет делать выводы как непосредственно об оттиске, так и о бумажной основе. Изучение бумаги ксилографий «Встреча Марии и Елизаветы» и «Рождество» в проходящем свете позволило обнаружить отпечаток бумагоотливочной сетки, состоящей из вержеров и понтюзо. Данный узор характерен для бумаги верже [1, с. 60]. На подобных сетках было отлито большинство листов бумаги ручного производства. Маркировочные знаки производителя бумаги в обоих случаях не обнаружены. На оборотной стороне листов обеих ксилографий в боковом свете наблюдается натиск, характерный для оттисков высокой печати. Бумажный лист ксилографии «Встреча Марии и Елизаветы» имеет неравномерную облачность (просвет), волокна в бумаге ксилографии «Рождество» распределены равномерно.



1. «Рождество». Дюрер Альбрехт. Ок. 1503 г. Бумага, ксилография. Музей Богдана и Варвары Ханенко (4725 ПН, 4246 ГР МХ)



2. «Встреча Марии и Елизаветы». Дюрер Альбрехт. Ок. 1503 г. Бумага, ксилография. Музей Богдана и Варвары Ханенко (4726 ПН, 4247 ГР МХ)

Установление волокнистого состава бумаги и особенностей техники гравюр проводилось методом оптической микроскопии. В составе бумаги ксилографии «Встреча Марии и Елизаветы» заметны длинные нефибриллированные волокна хлопка и льна, а также длинные волокна эпидермы в составе полумассы растительного происхождения. При производстве бумаги работы «Рождество» использована полумасса растительного происхождения более мелкого и равномерного помола, с добавлением тряпичной полумассы. Волокна в составе бумаги обеих гравюр расположены хаотично, что является доказательством ее ручного производства.

Изображения на гравюрах «Встреча Марии и Елизаветы» и «Рождество» созданы черным штрихом по белому фону. При микроскопическом исследовании ксилографий в боковом свете различимы штрихи и тоновые пятна, поверхность которых занижена относительно поверхности бумаги. На отдельных штрихах краска от давления незначительно выходит за пределы

штриха в виде неровных выступов, на тонких протяженных штрихах заметны белые прорывы, образовавшиеся в процессе вырезания штрихов или при печати, промежутки между перекрещивающимися линиями искажены в результате сколов древесины. Все вышеперечисленное свидетельствует о том, что изображения нанесены методом высокой печати, а именно ксилографией.

Исследования в УФ свете позволяют идентифицировать свечение бумаги, выявить следы бытования и реставраций. В УФ диапазоне наблюдается разница в флуоресценции бумаги гравюр, что свидетельствует о различном составе основ гравюр и/или различном времени их создания. Бумага ксилографии «Встреча Марии и Елизаветы» в УФ диапазоне обладает тусклой флуоресценцией сиреневого оттенка, различимы многочисленные пятна фоксингов. Бумага ксилографии «Рождество» в УФ диапазоне имеет равномерное свечение тусклого желтовато-бежевого оттенка, что характерно для бумаги, изготовленной в первой половине XIX ст. [2]. Следы реставрационных вмешательств, биологические повреждения бумаги гравюр не обнаружены. Красочный слой в УФ лучах выглядит темно-фиолетовым (не флуоресцирует), что типично для черных пигментов.

Изучение ксилографий проводили в ближней части ИК диапазона (830 нм). Красящее вещество отисков в ИК диапазоне выглядит черным, что типично для черных пигментов. При исследовании бумаги гравюр в проходящем ИК свете наблюдаются линии вержеров и понтюзо. Частота расположения вержеров составляет 9 и 12 линий/см для бумаги ксилографий «Встреча Марии и Елизаветы» и «Рождество», соответственно, расстояние между понтюзо примерно равное 26-28 мм и 27-29 мм, соответственно.

Исследования с помощью метода РФА [3] для установления неорганического состава бумаги и использованных при создании работы пигментов выполнялись на приборе ElvaX-ART (Украина).

В составе бумаги гравюры «Встреча Марии и Елизаветы» были обнаружены следующие элементы: Ca (67-68%), Fe (17-19%), Mn (около 5%), примеси K, Zn, Cu, Pb (от 1 до 3%). Элементный состав бумаги ксилографии «Рождество» следующий: Ca (59-62%), Fe (18-25%), K (8-10%), примеси Cu, Zn, Pb (от 2 до 5%), примеси Mn (1-3%).

Соединения кальция и железа являются макроэлементами, содержащимися в растениях в относительно больших количествах, следовательно, зачастую являются преобладающими элементами в бумагах. Характерным элементом в составе исторической бумаги является Mn, наличие которого связывают с качеством очистки сырья и воды. В бумаге ксилографии «Встреча Марии и Елизаветы» содержание Марганца составляет около 5%, что типично для бумаги, изготовленной в XVI–XVIII ст. Содержание Марганца в бумаге гравюры «Рождество» составляет 2-3%, что характерно для бумаги, изготовленной в первой половине XIX ст. [3, с. 214]. Присутствие K может быть связано с добавлением КОН при производстве бумаги. Обнаруженное в составе бумаги работы «Рождество» значительное содержание соединений калия (8-10%) характерно для бумаг XVIII – первой половины XIX ст. [4, с. 99-100].

Метод FTIR (исследования проводились на спектрометре Vertex 70 фирмы «Bruker», Германия) позволил определить волокнистый состав, тип проклейки и наполнителей бумаги, а также пигмент краски гравюр. Было установлено, что при изготовлении бумаги обеих ксилографий использована полумасса растительного происхождения, о чем свидетельствует отсутствие лигнина. Поверхность бумаги обеих гравюр проклеена клеем животного происхождения. Установлено использование различных наполнителей при изготовлении бумаги: в составе бумаги гравюры «Встреча Марии и Елизаветы» обнаружены мел и примеси гипса, наполнитель бумаги гравюры «Рождество» – гипс. Использование в качестве наполнителя гипса типично для итальянской бумаги XIX ст. [5, p. 56]. В черной краске гравюр установлен черный пигмент сажа.

При установлении времени создания ксилографий определяющим фактором является элементный состав бумаги. Совокупность данных, полученных в результате проведенного технико-технологического анализа, позволила сделать заключение, что ксилография «Встреча Марии и Елизаветы» выполнена в XVI ст., а гравюра «Рождество» относится к поздним ксилографиям XIX ст.

#### Литература:

1. *Есипова В. А.* Бумага как исторический источник (по материалам Западной Сибири XVI–XVIII вв.). – Томск : Изд-во Том. ун-та, 2003. – 290 с.
2. *Бурцева Э. М.* Исследование бумаги под микроскопом в ультрафиолетовых лучах // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. VI научная конференция. ГТГ, Магнум АРС. – М., 2002. – С. 179-186.
3. *Андріанова О., Біскулова С., Фесенко О.* Дослідження паперу сучасними методами неструктивного аналізу та визначення часу його виробництва // Вісник Львівського університету. Серія хімічна. – 2016. – Вип. 57 (1). – С. 212-218.
4. *Сурро С. В.* Новые данные об исследовании бумаг XX века // III Научная конференция «Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства», Гос.Третьяковская Галерея, Объединение Магнум Арс. – М., 1998.
5. *Manso M. et al.* Investigation of the Composition of Historical and Modern Italian Papers by Energy Dispersive X-ray Fluorescence (EDXRF), X-ray Diffraction (XRD), and Scanning Electron Microscopy Energy Dispersive Spectrometry (SEM-EDS) // Applied spectroscopy. – 2011. – Т. 65. – № 1. – С. 52-59.

*Атаманчук І. В.*

### **К. Ф. Богаєвський та діорама Дніпробуду**

Наприкінці березня 2018 р. Окружний суд Амстердама остаточно вирішив повернути Україні скіфське золото, як повідомила служба ВВС. Згідно з правилами ЮНЕСКО скарби мають бути передані суверенній державі, а не сумнівно визначеному Криму.

У той же час з півострова надходять нерадінні новини: у Бахчисараї продовжується «реставрація» Ханського палацу, що порушує автентичність будівлі. Між тим, Крим побував окраїною античної Греції та Риму, Скіфії та Орди, північним форпостом Візантії та Туреччини. Доба Кримського ханату на цьому тлі унікальна як перший та єдиний період незалежної історії півострова, що залишив самобутню культурну спадщину. Приєднаний до Росії у 1783 р.

Крим отримав велику кількість нових жителів, які опановували південні території, займалися виноробством, будували палаци для літнього відпочинку, запрошували діячів мистецтва для їхнього оздоблення [1, с. 3, 4].

В одному із старовинних кримських міст – Феодосії – 12 січня 1872 р. народився майбутній художник Костянтин Богаєвський. «Та складка землі, в котрій вона (Феодосія – *Авт.*) расположена, была местом человеческого жилья с доисторической древности», – писав М. Волошин [2, с. 11]. У Феодосії у ті часи мечеть стояла поряд з лютеранською кірхою, православна церква сусідила з караїмською кенасою.

Три людини зіграли виняткову роль у житті Богаєвського. Художник Архип Куїнджі помітив юного учня Петербурзької академії мистецтв та запросив до своєї майстерні. Другий – художник Костянтин Кандауров, який допомагав Богаєвському усе життя. Третій – поет і художник Максиміліан Волошин, який жив у Коктебелі, неподалік Феодосії.

Кримські, італійські краєвиди стають у роботах Богаєвського «архітектурними пейзажами». [3, с. 54] Художник бере участь у виставках Академії мистецтв та мюнхенському Сецессіоні, виставляє роботи на паризькій «Осінній виставці». Меценат Михайло Рябушинський замовляє Богаєвському чотири панно на тему «Романтичний пейзаж» для великої кімнати свого особняка в Москві.

1914 р. роботи Богаєвського представлені на Балтійській виставці – разом з картинами В. Сєрова, М. Нестєрова, Б. Кустодієва, О. Головіна, О. Бенуа, М. Рєрїха, К. Петрова-Водкіна та ін: у Російському павільйоні було понад 250 творів. Роботи Богаєвського «Крепость в горах», «Осенний пейзаж», «Последние лучи», «Ночь» передав для експозиції його добровільний імпресаріо К.Кандауров, який працював у Малому театрі в Москві. Туди ж вони мали повернутися, та достовірно це невідомо. У 2014 р. у Мальмьо відбулася виставка *Baltiska speglingar* – «Балтійські відображення», де були представлені роботи російських художників, які залишились у Швеції [6, с. 30-32, 127-128].

Револуційні перетворення у Росії тяжко вплинули на життя Богаєвського. Однак він продовжував працювати. У 20-ті рр. Богаєвський за дорученням ОХРІСу (комітету у справах музеїв і охорони пам'ятників мистецтва, старовини, народного побуту і природи) виконав детальні замальовки старовинної кримськотатарської архітектури півострова [3, с. 108]. До нещодавно виданого ґрунтового дослідження О. Гайворонського «Країна Крим» як достовірний ілюстративний матеріал надані саме акварелі Богаєвського [1, с. 4, 24, 39, 176, 221].

Із Запоріжжям феодосійського художника поєднують часи індустріалізації. У 1930 р., за порадою К. Кандаурова, Богаєвський їде на Дніпробуд. Він – свідок будівництва і автор діорами Дніпробуду – в ті ж роки пише нафтопромисли Кавказу, будівництво заводів Сталіно (нині м. Донецьк) та Макіївки, порт Маріуполя.

«Нам нужен пейзаж, выражающий всей силой живописного образа творческую устремленность атакующего класса...», – писав 1931 р. художник

І. Лукомський, один із засновників РАПХ (Російської асоціації пролетарських художників).

1931 р. до 15-річчя Жовтневої революції монументаліст М. Греков запропонував створити серію діорам. Комісія колегії Наркомосу визнала доцільність пропозиції. Було відібрано і схвалено Культпропом ЦК ВКП(б) шість тем: триптих «Взяття Зимового Палацу», «Штурм Перекопу», «Маневри Червоної Армії», «Кузнецькбуд», «Дніпробуд», «Зерносовхоз «Гігант». Пізніше художники М. Котов, М. Авілов, Г. Горелов, Н. Христенко виїхали до Севастополя, щоб ознайомитись із панорамою Ф. Рубо, з художніми та технічними прийомами її побудови. М. Греков і Г. Савицький від Музею РККА вирушили на Перекоп. П. Котов і М. Котов – на будівництво Кузнецького металургійного комбінату, К. Ф. Богаєвський та В. В. Мешков – на Дніпробуд [4, с. 76, 77].

М. Греков вважав: «Нужно сделать панораму так, чтобы каждый зритель мог взволнованно сказать: «Да, это так было» (щодо великої роботи над діорамою «Штурм Перекопу» маю сумнів, бо роль Кримської групи С. Каретникова Української повстанської армії Н. Махна не брали до уваги, наче її не було).

У грудні 1931 на нараді Державної комісії зі спорудження агітаційно-пропагандистських діорам спільно з Бюро діорамних бригад Товариства Союзу радянських художників відбувся перегляд чорнових ескізів. Тексти висновків багато в чому характеризують епоху. Ось витяги з висновку комісії щодо ескізів діорами «Дніпробуд»: «Во всех трех эскизах точка зрения для композиции диорамы взята общая – с крыши камне-дробильного завода, находящегося на левом берегу Днепра. Эта точка зрения санкционирована Районным Комитетом Партии на Днепрострое. На эскизе бросается в глаза малочисленность людского материала, что соответствует действительности, так как на стройке Днепростроя сильно развита механизация труда. Однако художникам в дальнейшей проработке эскизов необходимо людской материал дать так, чтобы он отражал социалистическое строительство». Постановили: підкреслити в робочій масі наявність різних національностей, дати портрети керівників будівництва та кращих ударників.

Робота зі створення комплексу йшла важко, супроводжуючись перебоями з фінансуванням, відсутністю павільйону для написання й подальшої демонстрації творів. Через труднощі виконати діорами до ювілею не встигли. 25 вересня 1932 р. влаштовано виставку ескізів у Державній Третьяковській галереї, потім вони експонувалися в Музеї народів СРСР.

29 липня 1934 р. у Москві у спеціальному павільйоні Сокольницького парку культури і відпочинку ім. А. Бубнова відкрилася виставка макетів діорам. Були експоновані макети (середній розмір – 2Ч6 м) наступних творів: «У Смольного»; «Взяття Зимового»; «Другий з'їзд Рад»; «Оборона Царицина»; «Штурм Перекопу»; «Відновлювальний період»; «Колгосп»; «Зерносовхоз «Гігант»; «Кузнецькбуд»; «Дніпробуд» (автори останнього – К. Ф. Богаєвський, В. В. Мешков, П. С. Тарський, В. Н. Яковлев) [4, с. 78].

Під час подорожей на Дніпробуд Богаєвський виконав велику кількість етюдів, написав багато картин. Він мав можливість побачити Дніпровські

пороги перед їхнім затопленням, прийнявши участь у експедиції директора музею Дніпробуду М. Філянського. У фондах Феодосійської картинної галереї ім. І. Айвазовського, найбільшому зібранні робіт художника, збереглась одна акварель «Поріг Ненаситяцкій», хоча у листуванні Богаєвський повідомляв, що учасники експедиції мали написати по 15 акварелей. 1938 р. М. Філянський був репресований. У роки війни колекція музею Дніпробуду була втрачена під час евакуації та в період окупації міста.

У 1942 р. окупаційна газета «Нове Запоріжжя» повідомляла, що у міській управі відкрилася художня виставка. Серед експонатів згадано акварелі Богаєвського. Які – невідомо, але зазначена відсутність робіт з індустріальної тематики. Можливо, були на виставці і дніпровські пороги.

Тож, сьогодні Запоріжжя має тільки дві роботи К. Богаєвського: акварель (15Ч19 см), придбана у одеського колекціонера З. Лушика, та діорама Дніпровського будівництва (175Ч575 см). Щодо останньої, яка зберігається зараз у фондах музею намотаною на вал, у сучасному каталозі Феодосійської картинної галереї вказано, що «Діорама Дніпробуду» надійшла до галереї з Управління у справах мистецтв у 1944 р., вже після смерті художника (акт № 5/153, інв. № 22). У Запорізький художній музей діораму передали 1975 р. (акт № 49 від 20.10.1975 р.).

За спогадами мистецтвознавця Запорізького художнього музею І. Ласки, співробітники спробували розгорнути полотно (іл. 2). Але зупинилися, зрозумівши, що можна пошкодити художній шар. На той час допустимість реставрації унеможлиблювала відсутність фотографій картини.

Директор Феодосійської картинної галереї М. Барсамов (при ньому діорама потрапила до Феодосії) писав, що Богаєвський повністю виконав пейзажну частину – греблю, шлюзи, електростанцію, а на передньому плані залишилося ескізно підмалювати фігури робітників, над якими працювали його співавтори [5, с. 26].

Але ж у інтернет-ресурсі [4, Додаток, с. 42] можна побачити «Рисунок 42: К. Ф. Богаевский. Днепрострой. Эскиз диорамы. 1931–1932. Х., м.», який зберігається у Третьяковській галереї (іл. 1).

Наведена експозиційна історія діорами: «ДНЕПРОСТРОЙ. 1934 г. К. Ф. Богаевский, В. В. Мешков, П. С. Тарский, В. Н. Яковлев, Б. Н. Беляев. Макет. 1,75Ч5,75 м. Москва, Сокольнический парк культуры и отдыха им. А. С. Бубнова; г. Феодосия, Картинная галерея им. И. К. Айвазовского; г. Запорожье, Запорожский художественный музей» [4, с. 203-204].

Дуже важливо, особливо у наші часи критичного ставлення до історії, зберегти цей свідок часу, найбільшу роботу у творчому спадку К. Богаєвського, надати їй належну увагу та якісно реставрувати. Боятися історії означає не мати майбутнього!

#### Література:

1. *Гайворонський О.* Країна Крим. Нариси про пам'ятки історії Кримського ханату. – К. ; Бахчисарай : «Майстер книг», 2017.
2. *Волошин М. А.* К. Ф. Богаевский – художник Киммерии / Коктебельские берега. – Симферополь : Таврия, 2011.



3. Воронова О. П. Над понтом Эвксинским. К. Богаевский. – М. : «Советский художник», 1982.
4. Дружинин А. А. Художественная диорама как вид искусства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://sias.ru/upload/ds-drujinin/druj\\_dissert.pdf](http://sias.ru/upload/ds-drujinin/druj_dissert.pdf).
5. Барсамов Н. С. Богаевский. – М. ; М. : Искусство, 1961.
6. Baltiska speglingar. Malmo Kunstmuseums samling Tigen kring Baltiska unstillingen 1914. Malmo, 2014.

**Список ілюстрацій:**

- Іл. 1. «Днепрострой. Эскиз диорамы. 1931–1932. Х., м.». К. Ф. Богаевський. Державна Третьяковська галерея
- Іл. 2. Діорама Дніпробуду К. Богаєвського у фондах Запорізького художнього музею
- Іл. 3. К. Богаєвський, М. Барсамов, О. Григор'єв. м. Феодосія. 1933 р.



Рисунок 42. К.Ф. Богаевский. Днепрострой. Эскиз диорамы. 1931-1932. Х., м. © Государственная Третьяковская галерея. Москва.





## **Оновлення розписів Успенського собору Києво-Печерської лаври як джерело їхньої атрибуції**

У відтворенні історії живопису головного храму Києво-Печерської лаври – Успенського собору – суттєву роль відіграють архівні фотографії та документи. Фотографії знищених наприкінці XIX ст. зображень ктиторів і настоятелів Печерського монастиря зберігаються, зокрема, у колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника (далі – НКПШКЗ). Їх вісімнадцять – фотографії галереї благодійників: КПЛ-Ф-2038, 2040, 2041, 2045, 5631, 5632, 5633, 5635, 5636, 5637, 9416, 11229, а також ігуменів і архимандритів: КПЛ-Ф-2037, 2039, 2042, 2044, 2046, 5634. Деякі фотографії є знімками з одних і тих самих живописних композицій, які свого часу прикрашали західну частину Успенського собору. Низка питань їхньої атрибуції потребують дослідження.

Щодо авторства і датування портретної галереї Великої Лаврської церкви в науковій літературі склалася певна традиція. Вона бере витoki із судження членів комісій, що в 1886 р. винесли вердикт про доцільність зміни декорації собору [4, с. 581-583; 9, с. 520-524]. Галерею ктиторів і настоятелів традиційно відносили до живопису лаврського художника Захарії Голубовського, виконаного в 1772–1777-х рр. Така атрибуція зображень ктиторів присутня в музейних картках (зображення датовані XVII–XVIII ст. або XVIII ст.) та наукових публікаціях XX–XXI ст., автори яких розглядали всю галерею як живопис XVIII ст. У монографії, присвяченій Успенському собору, О. Сіткарьова (у виносці, а не в основному тексті) вказала, що зображення святителів та ктиторів біля західних дверей у 1810–1819 рр. переписав А. Юрін [6, с. 174]. На жаль, наведене нею архівне посилання, де йшлося про інші події іншого часу, спростовувало висловлену думку. Отже, виникла потреба встановити істину.

Архівні документи свідчать, що в грудні 1808 р. епископ Лаври повідомив Духовному Собору про необхідність поновити Великий іконостас, який почорнів від кіптяви, його необхідно було почистити та поновити позолоту. Для цього запросили художника з Чернігівської губернії Іоакима Федоровича Юріна. З ним уклали контракт, роботи за благословення митрополита Серапіона (Александровського) були розпочаті в грудні 1809 р. У соборі було поновлено Великий іконостас, іконостас притвору, ікони, церковне начиння. Зміст робіт з монументальним живописом зафіксований в окремому контракті, укладеному Лаврою з І. Юріним у липні 1810 р. [7]. З І. Юріним працювали художники [5, с. 61-62], імена яких слід уточнити: Василь Онуфрієв, Василь Савицький і Влас Михеєв [7, арк. 86].

Аналіз архівних відомостей дозволяє зробити висновок, що поновлення розписів І. Юріним охоплювало такі компартименти собору, як головний вівтар, жертovníк, Михайлівський вівтар, центральну частину, притвор та західні хори. Живопис очистили, поновили втрачені місця, вкрили оліфою, Маємо звернути увагу на важливу умову в контракті Лаври з І. Юріним, а саме: обумовлювалося, щоб поновлені фрагменти були непомітними та не було

неузгодженості в кольорі; художники також побілили та позолотили ліпні прикраси. Отже, частина живописних робіт мала реставраційне спрямування.

Поновленням живописні роботи не вичерпувалися. Низку композицій І. Юрін оновив – написав заново. У контракті зазначено, де саме художник мав оновити композиції, зокрема – у притворі. У 1811 р. І. Юрін поновив пошкоджені місця зображень настоятелів, а галерею ктиторів написав заново. Композиції було виконано в техніці олійного живопису [7, арк. 126-126зв].

Отже, аналіз історичних та архівних відомостей дозволив достовірно атрибутувати галерею ктиторів: це – розписи І. Юріна, виконані 1811 р. Авторство Захарії Голубовського й датування 1770-ми рр. правильне тільки стосовно галереї печерських настоятелів, яку в 1811 р. І. Юрін поновив.

Зображення ктиторів на фотографіях визначені частково: у наукових публікаціях названі узагальнено князі родини Сангушків, Острозьких, Вишневецьких, деякі з російських царів; у музейній картотеці – князі Володимир Мономах і Мстислав Володимирович, узагальнено – князі Олельковичі та Ольшанські, а також гетьман Богдан Хмельницький. Уточнити атрибуцію можливо на основі комплексного дослідження супровідних написів на фотографіях та архівних документів, що зберігаються в Центральному державному історичному архіві України в м. Києві (далі – ЦДАК України), а також в Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського (далі – ІР НБУВ). В одній з архівних справ йшлося про указ Святійшого Синоду від 30 листопада 1832 р. та розпорядження митрополиту Євгенію (Болховітінову), щоб у церквах не було будь-яких зображень, окрім святих образів. Митрополиту надавався список зображень у всіх церквах Лаври, що не відповідали таким вимогам. Серед них названо портретну галерею в розписах Успенського собору, а також складено перелік ктиторів і настоятелів, зображення яких, власне, її складали. Цей перелік зображень у документі, датованому березнем 1833 р., є дійсним свідченням оновлених і поновлених І. Юріном зображень [8].

Вельми цікаво зіставити список зображень ктиторів, написаних у 1770-х рр., зі списком оновлених композицій у 1811 р. [3; 8]. Виявляється, що саме в 1811 р. у ктиторській галереї з'явилися зображення українських гетьманів Івана Мазепи, Івана Скоропадського та Богдана Хмельницького. Отже, робимо висновок, що це – нові розписи, виконані І. Юріном. Через згаданий указ Святійшого Синоду їх, за даними архівних документів, зафарбували в 1835 р., а не 1834 р., як вважали [наприклад, 2, с. 28, 31]. Перед тим зробили копії, які розмістили в митрополичих кімнатах. Фотографія з копії портрета Богдана Хмельницького знаходиться у фондах НКПЗ (КПЛ-Ф-9416). Вона дозволяє чітко визначити, що основою для художника послужила репродукція відомої гравюри В. Гондіуса.

Комплексний аналіз зазначених архівних джерел дозволяє атрибутувати розписи таким чином. У 1811 р. І. Юрін заново написав благодійників Печерського монастиря. На фотографіях з фондів НКПЗ зображені: київські князі Володимир Всеволодович Мономах та Мстислав Володимирович (КПЛ-Ф-5632); князі київські і случькі Симеон Олелькович та Василій Симеонович Олелькович (КПЛ-Ф-5635, 11229). Також були написані русько-литовські князі Георгій та Борис Ольшанські (КПЛ-Ф-2045, 5636), Володимир Ольшанський,

Федір Сангушко, Андрій Сангушко, Олександр Сангушко, Костянтин Іванович Острозький, Василій (Костянтин) Костянтинович Острозький, Іоанн Острозький, Михаїл Корибут Вишневецький (КПЛ-Ф-5631); портрети російських царів, які були благодійниками Печерського монастиря: Михаїла Федоровича, Олексія Михайловича та Іоанна Олексійовича (КПЛ-Ф-2038, 2041; КПЛ-Ф-2040, 5637). Ці зображення визначаються за супровідними написами й архівними документами [3; 8].

У фондах НКПКЗ зберігаються деякі фотографії, свого часу помітно відретушовані, де неможливо прочитати імена настоятелів Печерського монастиря (КПЛ-Ф-2042; КПЛ-Ф-2039, 5634), На інших – за написами визначено настоятелів Іларіона (КПЛ-Ф-2037), Протасія та Іларіона Пісоченського (КПЛ-Ф-2046), а також Геннадія і Никандра (КПЛ-Ф-2044); зауважимо, що в музейній картотеці Геннадій помилково названий Полікарпом.

Збережені фотографії дають змогу усвідомити, що портретна галерея Успенського собору була своєрідним диптихом, побудованим за єдиним композиційним принципом. Поєднував зображення ктиторів і настоятелів репрезентативний характер композицій.

Доповнити атрибуцію музейних фотографій можна, уточнивши рік фотознімків. У картках їх датовано початком ХХ ст. та 1930-ми рр. За свідченням учасника подій М. Петрова, втілення проекту нової декорації Успенського собору розпочалося в 1893 р., цього ж року з розписів були зроблені фотознімки [4]. Отже, фотографії знищених живописних композицій датуються 1893 р.

Іншим, 1912 р., слід датувати фотознімок зображення князя Сангушка (КПЛ-Ф-5633). Його було зроблено з монографії М. Грушевського, виданої у 1912 р. [1, с. 23]. За монографією уточнімо ім'я князя – Олександр Сангушко.

Загалом, проведена атрибуція розписів Успенського собору може прислужитися для вдосконалення фондової картотеки НКПКЗ.

Поновлена галерея настоятелів і написана заново галерея ктиторів були органічно поєднані І. Юріним у цілісний художній твір, який навіть науковці помилково датували одним часом і вважали бароковим живописом. І. Юрін фахово виконав умову контракту – досяг узгодженості первинного та оновленого живопису. Аналіз проведеного І. Юріним та згаданими художниками комплексного оновлення художнього оздоблення храму, дозволив атрибутувати розписи і зробити висновок, що 1809–1812 рр. були важливим етапом в історії живопису Великої Печерської церкви.

#### Література:

1. *Грушевський М.* Культурно-національний рух на Україні в XVI–XVII віці. Київ–Львів, 1912. 248 с. : іл.
2. *Жолтовський П. М.* Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. Київ, 1988. 159 с.
3. ІР НБУВ, ф. І, спр. 5412.
4. *Петров Н.* Об упраздненной стенописи Великой церкви Киево-Печерской Лавры // ТКДА. 1900. № 4. С. 579-610. № 5. С. 40-70.
5. *Сіткарьова О. В.* Архітектура Києво-Печерської лаври кінця XVIII–XX століття. Київ, 2001. 338 с.
6. *Її ж.* Успенський собор Києво-Печерської Лаври : До історії архітектурно-археологічних досліджень та проекту відбудови. Київ, 2000. 232 с.
7. ЦДІАК України, ф. 128, оп. 1 заг., спр. 1234.

8. Там само, спр. 1824.

9. *Эртель А. Д.* О стенописи Великой церкви Киево-печерской лавры // ТКДА. 1887. № 4. С. 500-527.

## **Реставрація Троїцької надбрамної церкви у другій половині ХХ ст. (за щоденниками художників-реставраторів Марампольських)**

Шедевр вітчизняного мистецтва Троїцька надбрамна церква збережена завдяки наполегливій праці фахівців корпорації «Укрреставрація». Цей матеріал – данина нашої поваги та вдячності людям, які зберегли для прийдешніх поколінь Троїцьку надбрамну церкву та унікальні розписи талановитих майстрів ХVIII ст. Необхідно згадати та закарбувати у пам'яті імена цих майстрів!

Ще у 1956 р. проводилися роботи по дослідженню стану Троїцької надбрамної церкви, а в 1957-1958 рр. проходила реставрація фасадів храму. Протягом 1959-1960 рр. було здійснено обстеження стінопису Троїцької церкви групою художників на чолі з А. Т. Домничем.

Значні реставраційно-консерваційні роботи на фасадах Троїцької надбрамної церкви відбулися у 1971-1972 рр. (мал. 1). У реставрації західного фасаду Троїцької церкви та композицій Собор преподобних печерських Дальніх та Ближніх печер приймали участь художники-реставратори: Бабюк Володимир Йосипович, Честнейшій Григорій Федорович, Марампольський Аркадій Йосипович, Кадола Алла Антонівна, Яценко Микола Никифорович (мал. 2).

У 1972 р. були підготовлені «Проектні пропозиції щодо реставрації настінного живопису Троїцької надбрамної церкви», але планова реставрація інтер'єру храму розпочалася лише у квітні 1980 р.

Над відродженням розписів інтер'єру Троїцької надбрамної церкви працювали художник-реставратор вищої категорії Марампольський Аркадій Йосипович та його дочки художники-реставратори Валентина та Тамара Марампольські. Реставрацію станкового живопису проводили Войтко Павло Іларіонович та Ніна Удовенко. Доклали багато зусиль художники-реставратори Яковенко Іван, Назарова Віра, Юсім Роман, Віслободов Олександр, Валентина Подкопаєва. У відродженні храму приймали участь художник-реставратор Віра Назарова та реставратор виробів прикладного мистецтва Юхим Іванович Євлашевський.

У вівтарі Троїцької надбрамної церкви реставрацію монументального живопису виконували: Степанов Віктор Олексійович, Володимир Полунін, Тамара та Аркадій Йосипович Марампольські (мал. 3). У робочому щоденнику художника-реставратора А. Й. Марампольського знаходиться надзвичайно цікаве повідомлення: «У центральному вівтарі, на склепінні, жертovníку і ризниці, а також на склепінні трьох нефів: центрального, південного і північного виконані зондажі в яких виявлено сліди первісного живопису. Площа давніх розписів займає біля 100 кв. м.». Отже, завдяки наполегливій праці художників-реставраторів стало відомо, що Троїцька церква – це пам'ятка давньоруського будівництва, що зберігає в собі фресковий розпис ХІІ ст.

Щоб оцінити масштаби робіт по збереженню унікального монументального живопису Троїцької надбрамної церкви, який являється зразком стилю українського бароко, ми наведемо факти про стан розписів храму на час його обстеження у 1972 р. З «Проектних пропозицій щодо реставрації настінного живопису Троїцької надбрамної церкви» стає відомо у якому жахливому стані знаходився живопис Троїцької надбрамної церкви у 1972 р. На всіх фотодокументах з зображенням композицій розписів храму зафіксовані позначки білим контуром відшарування тиньку XVIII ст. з руйнацією фарбового шару. Композиція «Бог-Отець» мала велику тріщину, фарбовий шар її був усіяний дрібними тріщинками та сітчастим кречелюром з піднятими краями. На монументальному живописі було багато осипів фарбового шару та втрат, а особливо на склепінні де зображені скрижалі [2, с. 8].

У північній частині вівтаря у живописній композиції «Розп'яття» знаходилися механічні пошкодження, а на пейзажних фрагментах великі тріщини й багато втрат фарбового шару, а також потертості живопису та втрати тиньку. На композиції «Літургія», що у центральній частині вівтаря, відбулося велике відшарування тиньку від кладки, а також вона мала втрати фарбового шару й тиньку. Величезна тріщина проходила вздовж постаті Іоанна Богослова.

У підбанному просторі Троїцької надбрамної церкви композиція «Свята Трійця» була вкрита шаром стемнілого лаку та курявою, кіптявою й павутинням. Все це було ліквідовано у 1980 р. за допомогою мильної пасти, яку готували за затвердженою методикою, а також розчинниками. Необхідно відзначити, що на час реставраційних робіт ця композиція мала відшарування тиньку і уся ділянка була позначена білим контуром, що зафіксовано на фотодокументах проектної документації. Під час виконання реставраційних робіт у 1980 р. було проведено закріплення тиньку з живописним шаром методом ін'єктування та за допомогою пресу. Художники-реставратори проводили також закріплення тиньку методом розшивки та зашпарування тріщин. Майстри дезінфікували розписи та шар тиньку. При проведенні консерваційно-реставраційних робіт всі ці пошкодження були ліквідовані. Під час промивки реставраторами живопису золоте тло та різнокольорова фарба набули первинного колориту [3, с. 20].

Під час обстеження храму у 1972 р. було виявлено, що фарбовий шар живопису знаходиться у поганому стані і потребує укріплення його методом просочування по усій площі розписів храму, а також у частковому укріпленні фарбового шару віско-смоляною мастикою у деяких місцях. Для укріплення фарбового було рекомендовано використати очищений натуральний бджолиний віск, домарний лак та пінен. [2, с. 15]. У залежності від стану фарбового шару та його товщини співвідношення компонентів укріплюючого розчину підбирали індивідуально. Ця методика була розроблена і використана раніше на давніх пам'ятках Києва.

На склепінні західної частини центрального нефу знаходиться композиція «Свята Трійця». Фарбовий шар по усій поверхні композиції лущився та було багато втрат фарбового шару, який відшарувався разом зі шпаклівкою на 50 %



поверхні монументальних розписів. Як видно на фотодокументах «Проектних пропозицій щодо реставрації настінного живопису Троїцької надбрамної церкви», у нижній частині композиції «Трійця» на тиньку утворилася багато тріщин, а також була величезна архітектурна тріщина, що проходила від зображення голуба до капітелі північно-західного стовпа. Розпис склепіння був вкритий товстим шаром оліфи, яка колись застигла краплями, а з часом перетворилася у чорні плями. На фігурах Бога-Отця та янголів знаходилися більш пізні записи [2, с. 18].

На засіданні вченої Ради інституту «Укрпроектреставрація» та реставраційної Ради дільниці реставрації живопису від 28 квітня 1982 р. Дорофієнко Інна Пантелєєва відмітила, що «записи з авторського живопису були зняті частково, щоб не пошкодити автентичний живопис. Зондажні дослідження виявили більш ранній живопис. До вивчення якого треба ще повернутися». З цією метою у верхній частині склепіння було залишено декілька відкритих зондажів для подальшого дослідження давнього живопису.

У 1982 р., до святкування 1500-річчя Києва була закінчена реставрація стінопису центрального об'єму храму та притвору, а також реставрація станкового живопису іконостасу. У 1983 р. виявили тріщину у стінах церкви. Дослідники з'ясували, що це викликано підйомом рівня ґрунтових вод. Протиаварійні роботи були виконані методом заливки «рідкого скла» під фундамент Троїцької надбрамної церкви, а після цього реставраційні роботи в храмі відновили.

У робочому щоденнику художника-реставратора А. Й. Марампольського записано: «На північній стіні паномарні під записами зеленувато-брунатної олійної фарби знайдено і розчищено 40 м. кв. живопису, який виконано у стилі українського бароко [3, с. 23].

Під час реставраційних робіт у притворі Троїцької надбрамної церкви у віконних отворах під шаром блакитної олійної фарби були розкриті пейзажні композиції XVIII ст. [1, с. 5], які нині чудово доповнюють розписи притвору. Аркадій Йосипович у робочому щоденнику залишив цікаву нотатку: «Під шаром тиньку у нижній частині притвору було знайдено композицію «Рай з фантастичними птахами». Нижче знайдено фрагмент закладки дверей та сліди декору, які дають підстави вважати, що раніше вхід у притвор Троїцької надбрамної церкви знаходився зі східної сторони прибудови [3, с. 28].

Усі композиції південної стіни притвору були вкриті кіптявою та пилом, а живопис частково був оброблений оліфою, яка з часом потемнішала. У нижній частині стіни притвору Троїцької церкви були великі втрати фарбового шару та шпаклівки. Уся поверхня живопису мала лущення фарбового шару, а особливо композиція «Лици св. Царів». Пересохлий фарбовий шар на деяких ділянках розпису художники-реставратори просочували зв'язуючим розчином. Пробне просочування оліфою, що було виконане у 1958 р. призвело до регенерації кольорів і це можна побачити на фрагменті чобота царя Давида у вище зазначеній композиції.

На композиції «Лици св. Пророків» фарбовий шар нижньої частини лущився та мав значні осипи та втрати. На всій поверхні композиції було видно

окремі невеликі ділянки пізніх записів у місцях осипу фарбового шару, але без підведення шпаклівки по авторському живопису.

На західній стіні було виявлено дві великі втрати живопису XVIII ст., загальною площею 2,8 м. кв., які були доповнені непрофесійно у XIX ст. Позолота на орнаментах та німбах святих була втрачена на 50 %. У нижній частині стіни притвору, на зображенні райських тварин живопис змінився у кольорі та зблід. Зображення дерев мало пізніші доповнення. Під час попередніх реставраційних робіт живопис нижньої частини притвору тонувався без підведення шпаклівки та був вкритий шаром оліфи, яка з часом потемнішала.

Після реставраційних робіт живопис притвору Троїцької надбрамної церкви набув первісного вигляду. Нині він вражає виразністю малюнку та яскравою кольоровою гамою.

З проектної документації відомо, що на стику притвору та церкви знаходилася на 1972 р. тріщина з відшаруванням тиньку. На дверних отворах втрати фарбового шару були значні. Майже повністю втрачено плащ Адама, а зліва від фігури «Праматері Єви» тиньк відшарувався та мав тріщину. По всій поверхні живопису втрати та потертості фарбового шару. В західній частині склепіння знаходиться композиція «Св. Діви» на якій від замокання було декілька ділянок з осипом фарбового шару. Композиція пізніше була переписана олійною фарбою, яка з часом потемнішала. Розпис був вкритий кіптявою та пилом. Мали місце записи авторського живопису. Після виконання реставраційно-консерваційних робіт та видалення невдалих тонувань й стемнілої оліфи, композиція предстала в усьому різнобарв'ю кольорів та позолоти.

Хід реставраційних робіт в інтер'єрі Троїцької надбрамної церкви тривав з квітня 1980 р. по 1986 р. У 2001 р. проводилася реставрація західного фасаду Троїцької надбрамної церкви (мал. 4). Завдяки високому професіоналізму художників-реставраторів, архітекторів, реставраторів декоративно-прикладного мистецтва церква набула нинішнього вигляду.

Дорофійенко Інна Пантелеєва у статті «Києво-Печерська лавра: варіації на тему реставрації» писала: «Мистецький рівень монументального живопису та гарне збереження його у синтезі з архітектурою ставлять Троїцьку церкву у ряд шедеврів національної мистецької спадщини».

#### **Література:**

1. Матеріали по реставрації монументального живопису для атестації художника-реставратора III категорії Марампольської Тамари Аркадіївни: Рукопис. – 1989.
2. Проектні пропозиції щодо реставрації настінного живопису Троїцької надбрамної церкви. 1972 р. 1960 – К., 1972.
3. Робочий щоденник художника-реставратора Марампольського А. Й: Рукопис. – 1980-1986 рр.

#### **Список ілюстрацій:**

1. Художник-реставратор вищої кваліфікації Марампольський А. Й. під час реставрації західного фасаду Троїцької надбрамної церкви. 1972 р.

2. Художники-реставратори (з ліва на право) Бабюк Володимир Йосипович, Чеснейшій Григорій Федорович, Марампольський Аркадій Йосипович, Кадола Алла Антонівна, Яценко Микола Никифорович на риштуванні під час реставрації композиції Всіх преподобних Дальніх печер. 1971 р.

3. Художники-реставратори Марампольська Тамара Аркадіївна, Степанов Віктор Олексійович, Марампольський Аркадій Йосиповичів час реставрації вівтаря Троїцької надбрамної церкви. 1986 р.

4. Художник-реставратор Марампольська Валентина Аркадіївна під час реставрації композиції Покрова Богородиці на західному фасаді Троїцької надбрамної церкви. 2001 р.

**До питання обміну досвідом та підвищення кваліфікації  
художників-реставраторів Національного Києво-Печерського  
історико-культурного заповідника**

У питанні збереження унікальної за художнім та науковим вмістом фондової колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника тема наукової реставрації займає особливо важливе місце. Зважаючи на реставраційні завдання, що викликані специфікою музейних вимог до збереження пам'яток, зрозуміло, що робота реставратора в сучасних умовах потребує великих знань і особливої наукової підготовки.

Беручи до уваги той факт, що ключовою фігурою реставраційного науково-дослідницького процесу в музеї є саме художник-реставратор, а переважна частина усієї роботи з реставрації та консервації музейних предметів фондової збірки Заповідника здійснюється за допомогою власного великого реставраційного підрозділу – відділу наукової реставрації та консервації рухомих пам'яток, актуальним стає питання підвищення кваліфікаційного потенціалу такого підрозділу.

Тому доцільно звернутися до питання взаємодії Заповідника з відомими європейськими установами щодо обміну досвідом та підвищення кваліфікації художників-реставраторів та науковців, що працюють у відділі наукової реставрації та консервації рухомих пам'яток. Така плідна співпраця з метою опробування нових сучасних методів та матеріалів, які застосовуються спеціалізованими європейськими установами, та опанування ними реставраторами НКПШЗ дає можливість впровадити у практику роботи найновіші методи відновлення пам'яток і створення покращених умов для охоплення широкого спектру реставраційної діяльності.

Серед організацій, з якими співпрацював Заповідник протягом останніх років слід виділити передусім Реставраційний центр імені Пранаса Гудінаса художнього музею Литви, який прийняв до себе на стажування 9 співробітників відділу.

Потужний науковий і професійний потенціал у сфері реставрації мають провідні естонські установи, до яких у межах міжурядової програми співпраці у галузі культури між Україною та Естонією звертався Заповідник з метою отримання консультаційно-методичної допомоги з питань реставрації пам'яток.

Це найперше – Центр консервації та оцифрування культурних цінностей «KANUT», що входить до комплексу музею під відкритим небом Рокка-аль-Маре і за державною програмою збереження пам'яток в Естонії обслуговує 24 музеї країни. Цього року він прийняв на стажування науковців Заповідника. На прикладі діяльності цього Центру співробітники відділу наукової реставрації та консервації рухомих пам'яток ознайомилися з системою наповнення та використання державної інформаційної мережі музейного фонду Естонії, оцифруванням предметів, облаштуванням приміщень та технічним забезпеченням такої роботи. Також ознайомилися з особливостями ведення та збереження електронної документації, створеною базою даних оцифрованих та відреставрованих предметів,

програмним забезпеченням і системою наповнення, спільною мережею використання такої бази фахівцями, умовами забезпечення збереження інформації, можливостями доступу до такої системи інтернет-користувачів.

За програмою стажування ознайомилися з реставраційними майстернями Центру KANUT, особливостями їх облаштування, роботою реставраторів, досвідом використання традиційних та сучасних реставраційних матеріалів, системою фотофіксації реставраційного процесу та її документуванням, прикладами взаємодії фахівців різних напрямків спеціалізації для вирішення окремих робочих питань, системою електронного пошуку усієї необхідної інформації про пам'ятку, що надійшла на реставрацію, формою реставраційного паспорта.

Найсучасніші реставраційні майстерні талліннського музейного об'єднання «KUMU», до складу якого входять 5 музеїв, надали можливість співробітникам відділу наукової реставрації та консервації рухомих пам'яток ознайомитися з роботою, облаштуванням і специфічними особливостями діяльності найсучаснішого в Північній Європі реставраційного центру, побудованого 2008 р.

Люб'язно прийняли до себе співробітників Заповідника і поділилися з ними досвідом роботи у галузі реставрації шведський «Armémuseum», відомий тим, що зберігає та експонує цінний історичний артефакт – прапор гетьмана Богдана Хмельницького, прапор Стародубського полку з гербом І. Мазепи 1690–1696 рр. та прапор київського міського самоврядування із зображенням на ньому гербом Києва, що нині зберігається у Державній колекції трофеїв Швеції, музей має власний великий реставраційний центр; Музей Війська Польського у Варшаві (Muzeum Wojska Polskiego), реставраційний відділ центру наукових досліджень Палацу великих князів литовських у Вільнюсі, реставраційні майстерні Королівського замку на Вавелі у Кракові (Zamek Królewski na Wawelu); Талліннський міський архів, який надав можливість співробітникам Заповідника ознайомитися з роботою реставраційних майстерень, системою оцифрування документів, особливостями експонування найвідоміших та найцінніших документальних артефактів, особливостями безпеки зберігання раритетів і облаштуванням мережі кліматичного контролю у сховищах, виготовленням упаковки для зберігання документів та її маркуванням, можливостями технічного оснащення наукової частини архіву.

Протягом останніх двох років надійним інформаційним партнером у галузі реставраційної роботи для Заповідника став Венеціанський реставраційний кластер, інші європейські установи, серед яких є такі, що також взаємодіють із Заповідником у галузі збереження та реставрації рухомих пам'яток історії та культури та надають йому консультативну підтримку.

Отриманий у співпраці з іншими установами досвід позитивно вплинув на розвиток реставраційної справи у Заповіднику в цілому, а також сприяв суттєвому підвищенню кваліфікації художників-реставраторів та наукових співробітників Заповідника.

Використання накопиченого досвіду і традицій вітчизняної реставраційної школи дозволяє зберегти велику частину історико-культурного надбання нашої країни для прийдешніх поколінь.

## **К вопросу атрибуции уникальной каменной иконы**

Несколько лет назад было много публикаций в прессе о том, что в Киеве обнаружили уникальную икону. Мнения об этой уникальной находке вскоре разделились. Одни считали, что эта икона подделка чистой воды, другие придерживались мнения, что это уникальная находка, достойная украсить любое музейное собрание. Среди поддерживавших мнение, что это уникальная находка специалисты (цитирую по прессе) «Головний зберігач фондів Національного Києво-Печерського заповідника Григорій Полюшко, експерт по візантійському мистецтву Василь Пуцко», и некоторые другие специалисты. В архивных публикациях можно посмотреть, кто и какие приводил аргументы. Мнение противоположной стороны, что это банальная подделка освещения в прессе практически не получила.

Данная публикация – попытка рассмотреть аргументы обеих сторон участвовавших в дискуссии.

Описание иконы и представленные фотографии также взяты из публикаций в прессе. Икона небольшого размера. Как можно судить по фотографиям, размеры иконы составляют примерно 11-13 сантиметров. Вырезана она из природного гипса. Датируется не позднее 13 века.

Далее рассмотрим аргументы датировки и подлинности каменной иконы приведённые в прессе и высказанные экспертами на телевизионную камеру, что наиболее интересно и важно в силу того, что исключает произвольное толкование корреспондентом высказанного экспертом.

Если верить публикациям в прессе, то все эксперты пришли к выводу, что это уникальная икона и что самое главное – единственная в мире. Памятников с такой уникальной резьбой нет в музеях мира.

Далее отмечается, что внимательно проанализировав стиль изображений на резной иконе специалисты пришли к выводу, что икона изготовлена не позднее 13 века.

Далее процитирую, учитывая, что в публикации дана прямая речь: «"Різьблення унікальне, схема розташування святих надзвичайно цікава. Це єдина у світі річ", – пояснює Полюшко». Позволю себе привести ещё одну цитату: «На запитання, яким чином вдалось встановити приблизну дату виготовлення, експерт з Лаври пояснює: порівняти з аналогічним твором неможливо, бо знахідка така єдина. Але експерти переконують – підробити її неможливо».

Первое, что меня очень обрадовало – это утверждение, что икона единственная в мире и, значит, сравнивать эту резную каменную икону не с чем, просто нет в мире подобных памятников – это же прекрасно! Далее указано, что учитывая анализ стиля, икона изготовлена не позднее 13 века. Допускаю, что подобных икон нет (согласно публикации), но где-то встречаются монументальные произведения искусства, которые напоминают по стилистики данная икона, что и позволило датировать икону 13 веком.

Хотелось бы обратить внимание читателей на несколько публикаций посвящённых этому вопросу: это «Порфиридов Н. Древнерусская мелкая

каменная пластика и ее сюжеты // Советская археология. — М., 1972. — № 3. — С. 200–209.» и каталог «Николаева Т. В. Произведения мелкой пластики XIII–XVII веков в собрании Загорского музея. — Загорск, 1960.»

Даже прочитав названия этих публикаций, можно утверждать, что рассматриваемая каменная икона не является единственной не имеющей аналогов. Также можно ознакомиться и с работой «Новые находки каменных иконок в Киеве», автор С.И. Климовский, Институт археологии НАН Украины. В работе описаны находки каменных икон на территории Киева.

Как пример, рассмотрим каменную икону, найденную к Киеву в 2001 г. при раскопках на ул. Большой Житомирской, 20. Размеры которой составляют 12,8 см и около 8,8 см и икону вырезанную на сланце коричневого цвета найденную в 1998 г. при раскопках на ул. Владимирской напротив Южных ворот Софийского монастыря XI в.. Размеры иконки 4,0 x 3,3 см, толщина – 0,4 см. Обе иконы датируются как и рассматриваемая XIII веком.

Одна из приведённых каменных икон считается произведением византийских мастеров, вторая – киевских. Но рельеф на обеих каменных иконках невысокий в отличие от рассматриваемой уникальной каменной иконы имеющей высокий резной рельеф.

Далее следует просто уникальное утверждение, из которого следует, что подделать именно данную резную каменную икону невозможно. Фаберже – подделать можно, Айвазовского – подделать можно, Рубенса – подделать можно, а икону аналога которой нет подделать нельзя. Это утверждение чрезвычайно сомнительно.

Ещё одна очень интересная цитата: «"Нам хотілось би, аби вона належала Великому Князю Київському. І цей напис близький до цього. Але складочки в одязі були пізніші, ніж у той час, який би нам хотілось. Зображення у повний ріст, розеточка теж з'явилась пізніше. Але, можливо, ми не знаємо більш ранніх робіт", – підсумовує Полюшко».

Приведённая цитата устами эксперта подводит итог всему. Проще говоря – мне очень хочется, а раз мне хочется, значит так и будет.

Но мне кажется, ситуация чуть проще и банальней. Между телесёмкой и публикацией прошло некоторое время и «добрые люди» объяснили, что прежде чем озвучивать сенсации не лишним было бы ознакомиться со специальной литературой.

Не вдаваясь в тонкости иконографии, хотелось обратить внимание на некоторые сугубо технологические особенности. По высказыванию эксперта, на боковых поверхностях иконы расположены «отверы» которые на представленных стоп кадрах хорошо видны с обеих сторон иконы. Экспертом эти углубления определены как «отверы» для крепления в киоте. Если история и технология изготовления киота здесь не рассматривается, то как с помощью углублений в иконе её закрепляли в киоте? В 13 веке резьбовое соединение ещё не придумали. А как крепить в неразземную раму икону с углублениями без резьбы? Это уже ребус. Далее посмотрим на надпись в рамке. Лично мне она напоминает отпечаток штампа на бумаге. Резать камень, даже такой мягкий как гипс, для имитации отпечатка штампа можно только в тот период, когда отпечаток очень популярен, то есть только входит в обиход. Возникает вопрос, когда заменяются рельефные отпечатки печати на воске или сургуче, на плоский отпечаток

штемпеля на бумаге? Уж точно не в 13 веке, а скорее всего в 19 веке и никак не ранее. Кстати резбовые соединения появились немногим ранее 19 века и тоже никак не в 13 веке.

Получается, что для подделки изготовление четырёх углублений на торцевых сторонах иконы это лишняя работа неимеющая никакого смысла. И более того, возникает необходимость правдоподобно объяснить для чего они нужны. Способ изготовления надписи тоже вызывает необходимость искать правдоподобное объяснение. Всё это нелогично, а нелогичные аспекты в вопросах продажи особенно подделки чрезвычайно опасны.

У меня складывается мнение, что обсуждаемая (рассматриваемая) икона специально как подделка не изготавливалась. Просто эксперты в силу каких-то обстоятельств решили, что перед ними уникальный артефакт 13 века, а всё что противоречащее основной линии просто отбросили.

И в заключение хотел бы подчеркнуть, что в фундаментальных трудах Бориса Александровича Рыбакова мне встречалось упоминание, что каменные печатные формы для печати литографий, после того как они выходили из строя – переставали впитывать краску, не выбрасывали. По рисунку для печати икон вырезали рельеф и продавали как каменную рельефную икону.

Риску предположить, что наличие четырёх крепёжных углублений по два с каждой стороны были необходимы для точной центровки печатной формы, а такое нужно при последовательном нанесении нескольких цветов. Получаем, в самом оптимистическом варианте, рубеж 19 – 20 веков. Так и хочется сказать: господа эксперты, изучайте специальную литературу.

Напомню, основная группа экспертов утверждала, что перед нами уникальное произведение – резная каменная икона 13 века, альтернативная группа настаивала, что имеем дело с банальной современной подделкой, а истина, как это часто бывает, оказалась посередине.

*Приложение:*



*Стоп кадры с боковыми «отвирами».*





*Вид «уникальной каменной иконы»*



*Иконы которые опубликовал С.И. Климовский*

**Комплекс мероприятий и услуг музея «Замковый комплекс «Мир» –  
важнейший компонент сохранения и  
широкой популяризации историко-культурного наследия**

Основными предпосылками для развития и пропаганды национальной культуры, несомненно, является сохранение, восстановление и поддержание исторических и культурных памятников. Примером тому может служить Мирский замок (илл. 1). Построенный еще в начале XVI в. замок сохранил, в основном, свой первоначальный облик и сейчас поражает величием, дает наглядное представление о высоком мастерстве предков.

Мирским замком владели представители таких известных родов как Ильиничи, Радзивиллы, Витгенштейны и Святополк-Мирские, на которых, в 1939 г., закончилась частная история замка. Во время Великой Отечественной войны с мая по август 1942 г. в замке находилось гетто. После освобождения Беларуси в июле 1944 г. в замке нашли приют жители местечка Мир, чьи дома разрушила война. Последняя семья выселилась из замка в 1962 г. В 1983 г. в Мирском замке начались реставрационно-восстановительные работы. 16 декабря 2010 г., спустя 27 лет, состоялось торжественное открытие Замкового комплекса «Мир», в состав которого вошли замок XVI-XX вв., земляные валы, живописные парки и пруд, церковь-усыпальница князей Святополк-Мирских.

Возрождение и бурный расцвет Мирского замка не остался незамеченным европейским и мировым сообществом. В 1993 г. за реставрацию и приспособление Мирского замка был получен диплом «Europa Nostra». В 2000 г. Замковый комплекс «Мир» был включен в Список объектов Всемирного наследия ЮНЕСКО [1].

После проведенной реставрации, Замковый комплекс «Мир» является туристическим объектом широкого профиля с развитой инфраструктурой: два конференц-зала, гостиница, ресторан, сувенирная лавка. Одновременно он ведет научно-исследовательскую, издательскую, просветительскую и образовательную работу. Его музейная деятельность направлена на сохранение и развитие национальной культуры, что обусловило создание ряда музейных проектов, которые являются яркими событиями, широко освещаются средствами массовой информации и привлекают большое количество участников.

Замковый комплекс «Мир» является одним из самых посещаемых музеев Беларуси. В 2017 г. комплекс принял более 300 тысяч посетителей. В основном это целенаправленные туристы, для которых экскурсионно-познавательный туризм является основной причиной выбора объекта.

Отметим, что музей молодой, но уже многое может предложить своим посетителям. Наряду с традиционными экскурсиями музей предоставляет экскурсии с элементами театрализации, во время которых о замке рассказывает не только экскурсовод, но и «исторические персонажи». А кульминацией экскурсии становится танец от «хозяев замка кн. Радзивиллов». После

показательного танца экскурсанты разучивают движениями и танцуют вместе с главными героями экскурсии.

Недавно список услуг пополнился «необычной» экскурсией с элементами дегустации под названием «В гостях у Пана Коханку». Это абсолютно новый туристический продукт для музея, который демонстрирует особенности радзивилловской кухни, её колорит и самобытность, как для белорусских, так и иностранных туристов. В ходе интерактивной части экскурсии гости становятся героями театрализованного представления. Гости князя дегустируют напитки и попробуют мясные и рыбные блюда, а также узнают интересные исторические факты о радзивилловской кухне. Дегустация проходит в ресторане «Княжеский двор», который расположен в подвальных помещениях замка.

Необходимо отметить, что по длительности и объёму преподнесенной информации данный вид услуги не уступает традиционной форме экскурсии, а дополняет её с использованием интерактивных форм. Ведь современный экскурсант очень требователен и порой пассивного созерцания ему недостаточно.

Для тех, кто предпочитает более активный отдых, а также для любителей тайн и загадок, музей создаёт и проводит исторические квесты-перформансы, в которых участвуют сотрудники музея в костюмах (илл. 2, 3). Они делают игру более яркой, а погружение в сюжет – максимальным. В перформансе сотрудники музея примеряют различные роли, а игрокам, для успешного прохождения и выполнения всех заданий, необходимо общаться и взаимодействовать с ними.

Для любителей командных игр музей организует серию интригующих салонных игр по мотивам всемирно известной ролевой игры «Мафия». Инвентарные описания интерьеров замков Радзивиллов стали подспорьем для воссоздания настольных игр, таких как «Трумадам» и «Алькерк» [2, с. 266].

Кроме того, на территории комплекса выступает театр «Шотландская Пехота». Во время выступления актеры рассказывают гостям о жизни и службе шотландцев на территории Речи Посполитой. После небольшого исторического экскурса бойцы «Шотландской Пехоты» показывают приемы атаки, защиты, нападения и предлагают зрителям поучаствовать самим в миниатюре.

Еще одной яркой страницей в истории Мирского замка являются детские и взрослые балы, которые стали традицией и долгожданным событием не только для участников, но и для организаторов (илл. 4, 5). Ведь каждый раз творческая команда работает над созданием уникального мероприятия, которое дарит незабываемые впечатления и бурю эмоций. Участвуя в балах, публика имеет уникальную возможность прикоснуться к многовековой истории архитектурной жемчужины Беларуси, окунуться в атмосферу былых эпох и узнать о традициях наших предков.

Для подрастающего поколения проводятся музейно-педагогические программы: «Тебе, потомок, в добрый дар...» по теме «Строительство Мирского замка глазами архитектора в начале XVI века», «От всего сердца самое лучшее угощение!» по теме «Праздничное блюдо для князя по старинному рецепту», «Капризы моды рококо» по теме «Особенности женского

костюма XVIII в.», «В оборону своей земли...» по теме «Организация войска и военное дело ВКЛ в конце XV – начале XVI вв.». Данные занятия направлены на воспитание чувства патриотизма, уважения к историко-культурным ценностям и музейной культуры.

В состав Замкового комплекса «Мир» включены каплица святого Христофора XVII в., придорожная часовня Заславских нач. XX в. и церковь-усыпальница кн. Святополк-Мирских нач. XX., которые также приспособлены и адаптированы под музейную деятельность.

В августе 2017 г. на православный праздник изнесения Честных Древ Животворящего Креста Господня состоялось освящение Креста-Голгофы в придорожной часовне, возведённой в начале XX в. (после 1909 г.) на пересечении дорог неподалеку от Мирского замка по распоряжению местной мещанки Франтишки Заславской (илл. 6).

19 декабря и 22 мая православные верующие отмечают День святителя Николая Чудотворца. В эти дни по сложившейся доброй традиции в церкви-усыпальнице князей Святополк-Мирских служится Божественная Литургия. В самой усыпальнице служится заупокойный молебен о представителях княжеской семьи Святополк-Мирских (илл. 7).

В 2018 г. музей «Замковый комплекс «Мир» выступил учредителем Гран-при XVII Международного фестиваля православных песнопений «Коложский Благовест» (илл. 8), в котором приняли участие 35 коллективов из Беларуси, России, Украины, Польши, Румынии, Македонии, Черногории и Узбекистана. «Коложский Благовест» начинался как конкурс приходских коллективов.

В рамках Года малой родины и Дня православной книги 23 марта 2018 г. в Мирском замке состоялось открытие выставки книг и предметов церковной утвари из церквей Мирского прихода под названием «Духовные истоки малой родины» (илл. 9). Выставка была направлена на воспитание подрастающего поколения в духе истинных христианских ценностей, привлечение общественного внимания и издательского интереса к популяризации духовно-нравственной литературы. Во время открытия выставки белорусский поэт Олег Бембель, ныне монах Иоанн, насельник Свято-Успенского Жировичского монастыря ознакомил присутствующих со своими книгами, и часть их передал в библиотеки Мирской средней школы и музея.

Также музей проводит мероприятия, связанные со знаковыми для культуры Беларуси и г.п. Мир юбилейными датами.

Музей «Замковый комплекс «Мир» и Национальный историко-культурный музей-заповедник «Несвиж» совместно с Польским институтом в Минске и костелом Божьего Тела провели мероприятия международного уровня, приуроченные к 400-летию со дня смерти кн. Николая Христофора Радзивилла «Сиротки» – одного из самых выдающихся деятелей истории и культуры Беларуси. 28 февраля 2016 г. в несвижском костеле Божьего Тела, где покоится князь, состоялась месса. Отслужил ее католический архиепископ-митрополит Минско-Могилевский Тадеуш Кондрусевич. Для участия в церемонии из Варшавы приехали прямые потомки «Сиротки» – князя Матей и Николай Радзивиллы.

Готовясь к этой дате музей «Замковый комплекс «Мир» инициировал перевод на белорусский язык книги «Mikołaj Krzysztof Radziwiłł Sierotka (1549-1616), wojewoda wileński» профессора Т. Кемпы. Долгие годы книга оставалась недоступной широкому кругу читателей, т.к. была издана на польском языке. Сейчас же ее смогут сделать своей настольной книгой все желающие. Новое издание было расширено дополнительными сведениями белорусских ученых, впервые были опубликованы письма князя, хранящиеся в Пинском музее истории Белорусского Полесья.

25 июля 2016 г., в День Св. Христофора – небесного покровителя всех путешественников и кн. Николая Христофора Радзивилла «Сиротки» во въездной башне Мирского замка состоялась церемония освящения католической часовни, основанной князем в конце XVI в. В мирском костеле Св. Николая была произнесена праздничная речь настоятелем храма отцом Александром. После чего прошёл крестный ход от костела до Мирского замка, во время которого были освящены транспортные средства. В церемонии освящения каплицы принимали участие представители Гродненской католической епархии во главе с епископом Александром Кашкевичем.

В целях сохранения памяти о погибших жителях м. Мир в годы войны и акцентирования внимания на трагических событиях, которые происходили в гетто в Мирском замке, музей организует мероприятия посвященные тем страшным событиям.

В целях сохранения историко-культурного наследия, исторической памяти и воспитания любви к своему краю, руководство музея инициировало общественно-культурный проект «Исторические названия улиц Мира» (илл. 10). Научной основой для реализации этого проекта стали карты XIX в из архива г. Кобленц, откуда были взяты названия улиц. На домах появились таблички с историческими названиями улиц, которые бытовали в XIX в.

Таким образом, все проведенные мероприятия являются знаковыми для культуры Беларуси в целом и поселка Мир. Благодаря сохранению, восстановлению и поддержанию исторических и культурных памятников сохраняется национальная культура.

Литература:

1. Всемирное наследие // Мирский замок [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mirzamak.by/istoriya/vsemirnoe-nasledie>. Дата доступа: 12.05.2018.
2. Рыбчонак, С., Сьвяжынскі, У. Рэстар рухомах рэчаў у Нясьвіскім замку, якія засталіся па памерлым Я(сна) В(яльможным) Кн(я)зю Я(го)м(ась)ці Каролію Радзівілу, Ваяводзе Віленскім / С. Рыбчонак, У. Сьвяжынскі // Спадчына. – 1996. – №6.

## Щодо дизайну вхідного квитка у музей

У статті розглянуто та проаналізовано зручність у використанні вхідних квитків до музеїв України та світу, окреслено основні елементи їх дизайну. Визначено переваги та недоліки використання різних елементів дизайну вхідних квитків.

*Ключові слова:* музеєзнавство, музейний маркетинг, вхідні квитки, дизайн квитків, зручність використання квитків, меморіфілія, брендінг музею.

Вхідний квиток до музею є невід'ємною частиною системи надання музейних послуг. За допомогою вхідного квитка насамперед здійснюється контроль оплати послуг музею та право на вхід до його приміщення (або на його територію). У сучасній туристичній індустрії широко розвиненою є т.зв. *меморіфілія*, тобто збирання різного роду сувенірів. Зазвичай до таких сувенірів відносять магніти, календарі, сувенірні тарілки, брелоки, вироби з логотипами та іншу сувенірну продукцію. Об'єктом колекціонування та збереження на згадку часто виступають також вхідні квитки. Особливо актуальним для сучасних музеїв є використання привабливого та максимально ефективного з точки зору практичності вхідного квитка. Саме тому оформленню квитка має бути приділене особливе значення. Більше того, квитки можуть бути випущені приуроченими до певних історичних подій чи ювілею музею, окремі квитки на тимчасові виставки у музеї (іл. 1) тощо.

Ми зібрали зразки квитків музеїв України та найближчого зарубіжжя і нижче перейдемо до їх аналізу з метою визначення характеристик та необхідних опцій для створення максимально ефективного з точки зору музейного маркетингу вхідного квитка.

У цій роботі ми проаналізували дизайн та практичність у застосуванні квитків музеїв України та країн Європи. Потенціал вхідних квитків у музейному маркетингу відомий давно, але досі комплексно не досліджений. Згідно з нашими спостереженнями, квитки до музеїв бувають професійно оформлені дизайнерами (іл. 2), не оформлені взагалі (іл. 3-6) або функцію квитка виконує фіскальний касовий чек (іл. 7). До того ж, різні квитки несуть на своєму полі різні елементи *usability* (від англ. «здатність продукту бути зрозумілим та легким у використанні»).

*Розмір квитка*, на нашу думку, має бути таким, щоб він легко розміщувався у гаманці, але при тому мав достатній розмір для вміщення в своєму полі усіх необхідних елементів. Згідно з нашими спостереженнями, найбільш застосовуваними є такі розміри квитка: середня довжина 10-12 см та висота 5-7 см (іл. 8-9). Найменшим з вивчених є квиток на вхід до Музею «Кирилівська церква» розміром 2,9×7,3 см (іл. 10), найбільший – розміром 9,4×17,5 см на вхід до Національного музею Чорногорії (іл. 11).

Основні формати розміру, що застосовуються для квитків, відповідають розмірам: радянського зразка 4,8×8 см, найбільш часті – 6×11 см (іл. 12), видовжені – 4,9×15,8 см (іл. 13), а також 7×14 см (іл. 14).

На оформлення та розробку вхідного квитка можуть бути залучені волонтери або студенти-дизайнери, а також оголошений конкурс. Нещодавно такий конкурс провів Національний художній музей Республіки Білорусь, робота переможця якого лягла в основу дизайну вхідного квитка (іл. 15). Для вхідних квитків також характерним є ребрендинг – зміна дизайну, що рекомендовано втілювати кожні 3 роки, або спираючись на музейну тематику, під час використання всієї кількості квитків поточного дизайну. Саме тому оптимальна кількість квитків до нового замовлення є середня кількість відвідувачів за 3 роки. Так, 2016 р. у Національному музеї історії України старі різнокольорові квитки на різні види послуг (іл. 16-17) були замінені новими із зображенням нового логотипа та сучасним дизайном, впроваджено нове касове обладнання (іл. 19).

У музейній практиці відомі також випадки, коли для різного роду музейних послуг застосовували різні квитки – різного кольору чи із зазначенням різної ціни, або з назвою послуги (іл. 20-21). На практиці це створює складність і завантаженість в обліку проданих квитків, тому для максимальної зручності, квитки можуть мати однаковий дизайн, а ціну та вид послуги наносять штампом. Штмп можна використовувати також у разі зміни ціни (іл. 22).

Використовують також окремі квитки на плані послуги з фотографування (іл. 23-24), хоча у сучасній музейній практиці дозволено відвідувачам фотографувати в залах музею безкоштовно без використання спалаху, що також може бути зазначено на квитку окремою позначкою (іл. 25).

Сучасні системи обліку квитків, такі як застосовувана в НМІУ система *kontramarka.ua*, дозволяють автоматично наносити дані щодо ціни й виду послуги за допомогою комп'ютера і касового апарата (іл. 19). Відомі випадки у вітчизняній музейній практиці, коли з подорожчанням вартості музейних послуг певний час використовують старі квитки, і касири вимушені видавати відвідувачам по декілька старих квитків, що в сумі складають нову ціну послуги. Також у музеях України можна зустріти випадки використання квитків ще радянського зразка із зазначенням ціни в копійках радянських рублів (іл. 26-27), які через велетенську кількість колись замовлених квитків використовують і нині з метою економії коштів. Це, з одного боку, є певним елементом ретро, що викличе у відвідувачів неочікувану посмішку, але сучасний мобільний та мінливий світ вимагає постійного оновлення та адаптації до вибагливих вимог сучасних споживачів, більшість яких в Україні вже добре знайомі з високим рівнем сервісу за кордоном. Часто також можна зустріти випадки видавання відвідувачам замість квитка лише фіскального чека, який і є засвідченням унесення оплати та дає право входу у експозиційні приміщення. Вважаємо, що така практика негативно впливає на враження відвідувачів після походу у музей, адже не тільки експозиція та якість екскурсії, зовнішня та внутрішня привабливість музею, а й вхідні квитки відіграють

вагому роль у загальній думці після відвідин. Більше того, сучасна касова техніка виконує друк чека на термопапері, де нанесені зображення довго не зберігаються й згодом зникають («вицвітають») (іл. 28), «стираючи» таким чином приємні згадки відвідувачів про музей. Але враховуючи те, що касовий фіскальний чек є обов'язковим документом, що видається покупцю послуг, його можна кріпити на окремий квиток або інформаційний флаєр, що міститиме додаткову інформацію для відвідувачів: мапу музею (іл. 29), екскурсійний маршрут, позначення основних елементів інфраструктури музею, правил перебування у ньому (іл. 30), побажань тощо. Цей додатковий флаєр у разі пізнішого його виготовлення може бути додатково прикріплений степплером або вручений відвідувачам окремою листівкою разом з квитком.

Важливим у сучасному музеєзнавстві та маркетингу й практиці ефективної музейної діяльності є використання квитків з креативним та привабливим дизайном, що створює у відвідувачів сприйняття високого іміджу музею. Часто в музеях України можна отримати досить схематично та просто оформлений квиток, що не несе ніяких елементів, окрім мінімально необхідної інформації – назви музею, його адреси, підпорядкованій організації, ціни, серії та номера, поля для контролю та витягів з Правил. Зворотна сторона таких квитків зазвичай не несе ніяких зображень чи написів, а самі квитки є чорно-білими (іл. 31). Але навіть використовуючи чорно-білу кольорову гаму у оформленні квитків, можна все одно доповнити зображення логотипом або ілюстраціями, визначними та відомими експонатами музею, характерними для тематики музею зображеннями (іл. 32).

До лицьового поля квитка може бути нанесено логотип, зображення фасаду будівлі музею (іл. 33), або внутрішнього двору (іл. 34), вражаючих краєвидів чи картин, відомих образів з пам'яток (іл. 35), позначення із знаками щодо правил поведінки у музеї (іл. 36).

Зворотний бік квитка є також вільним полем для використання його у маркетингових цілях – може нести витяги з правил користування послугами музею (іл. 37), карту чи маршрут екскурсії, графік роботи та інформацію про філії (іл. 38), подяку за відвідини (іл. 39), інформацію про акції та спеціальні пропозиції для відвідувачів, знижки тощо.

Щодо наявності поля для контролю, вважаємо за доцільне внести певні пропозиції. Поле для контролю на квитках застосовується для фіксації входу відвідувачів в експозиційні зали музею, а також перешкоджає передачі квитка іншим особам для здійснення входу в музей без оплати послуг. Зазвичай поле для контролю квитків виготовляється таким чином, щоб його можна було відірвати, або нанести відповідні позначки. Інакше процес контролю супроводжуватиметься грубим відривом частини квитка, що негативно відобразиться на його естетиці (іл. 40-42). На практиці часто застосовується надривання поля квитків, що негативно відображається на їхніх колекційних якостях, відвідувачі, що бажають зберегти квитки отримують негативні емоції. Поле контролю також може дублювати ціну квитка та порядковий номер (іл. 33). Нині у музеях Західної Європи основним трендом щодо підвищення естетизму у використанні поля для контролю вхідних квитків до музею є



використання перфораційних штампів, що лишають отвір у формі певної фігури чи символу.

Нерідко квитки несуть ступені захисту документа від підробки. Прикладом такого елемента захисту може слугувати голографічна стрічка, нанесена на поле квитка (іл. 11).

Вважаємо, що використання такого поля є застарілим, більш ефективним є нанесення на квиток поточної дати входу, що дозволяє зекономити місце на полі квитка та збільшує його естетичну привабливість, а також дозволяє відвідувачам у разі збереженні квитка на пам'ять, переглядаючи його, згадати коли саме і де він був придбаний (іл. 43). Також виставлення дати і часу купівлі дозволяє безкоштовно відвідати всі наявні в музею філії протягом доби.

Нерідко квитки можуть відігравати роль історичних пам'яток самі по собі. Такими квитками є дуже старі зразки, що вже є музейними предметами та пам'ятками, а в сучасному світі також трапляються випадки, коли квитки вже є певними сторінками в історії музею і цікавими для їх збирачів. Такими випадками в умовах сьогодення стали старі квитки музеїв, які випущені в разі перейменування міста чи самого музею. Наприклад із зміною назви міста Кіровоград у Кропивницький, старі квитки вже стали історичними пам'ятками (іл. 23). Київський Національний музей російського мистецтва перейменовано у Національний музей «Київська картинна галерея» (іл. 44), а Меморіальний комплекс «Національний музей історії Великої Вітчизняної війни 1941–1945 років» (іл. 35) у Національний музей історії України у Другій Світовій війні (іл. 7).

Для зручності обліку та контролю квитків є нанесення на його поле спеціального касового штрих-коду (іл. 45) або QR-коду (іл. 19).

Отже, проаналізувавши викладене, можна підсумувати, що музейний квиток може містити:

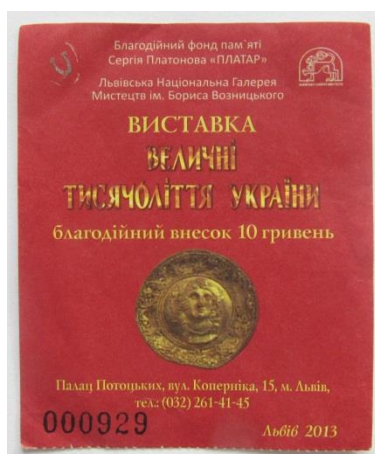
- Назву музею (в т.ч. англ. мовою);
- Назву установи, якому він підпорядкований (міністерство, обласна рада, академія наук, тощо);
- Адресу та контактні дані (e-mail, телефон з кодом міста, графік роботи, посилання на сторінки в соц. мережах);
- Значення відношення музею до світових чи під охороною ЮНЕСКО пам'яток;
- Звернення та побажання до відвідувачів (в т.ч. англ. мовою);
- Подяку за відвідування;
- Рекламу на зворотній частині;
- Значення послуги;
- Серію квитка та порядковий номер;
- Цінове вираження квитка;
- Дату купівлі квитка;
- Значення пільг;
- Можливість фотографування;
- Логотип;

- Зображення визначних пам'яток;
- Інформацію про партнерів;
- Мапу маршруту;
- Інформацію про акції;
- Назву типографії (дрібним шрифтом) (іл. 38).

При створенні дизайну вхідного квитка **не варто назначати:**

- Номери розрахункових рахунків музею (іл. 46);
- Вихідні дані наказів та установчих документів музею (іл. 47);
- Залишати багато вільного поля (іл. 48; іл. 49).

Звісно, всі перераховані вище можливості та опції неможливо компактно поєднати у квитку невеликого та зручного розміру, тому керівнику та менеджеру музею необхідно використати саме ті елементи, що найбільш ефективно відобразатимуться на роботі музею, враховуючи його особливості та цільову аудиторію, дані маркетингових досліджень тощо.



Іл. 1

Вхідний квиток (квитанція на сплату благодійного внеску) на відвідування виставки «Величчі тисячоліття України» у Львівській Національній галереї ім. Бориса Возницького, м. Львів, Україна



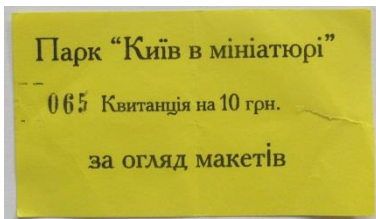
Іл. 2

Вхідний квиток до Львівської національної галереї мистецтв ім. Б. Г. Возницького, м. Львів, Україна



Л. 3

*Вхідний квиток до Національного архітектурно-історичного заповідника «Чернігів стародавній», м. Чернігів, Україна*



Л. 4

*Квитанція за сплату послуг парку «Київ в мініатюрі», м. Київ, Україна*



Л. 5

*Вхідні квитки різної вартості до Національного історико-культурного заповідника «Перяслав», м. Перяслав, Київська обл., Україна*



Л. 6

*Вхідний квиток до Музею видатних діячів української культури Лесі Українки, Миколи Лисенка, Панаса Саксаганського, Михайла Старицького, м. Київ, Україна*



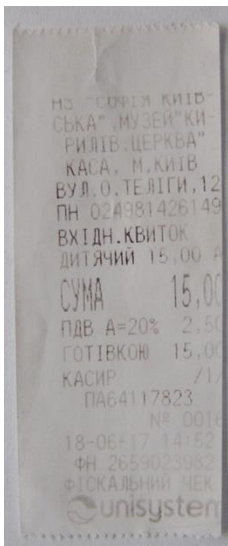
Лл. 7  
 Фіскальний чек оплати входу у меморіальний комплекс «Національний музей історії України у Другій світовій війні», м. Київ, Україна



Лл. 8  
 Вхідний квиток до Національного художнього музею Республіки Білорусь, м. Мінськ, Білорусь



Лл. 9  
 Вхідний квиток до краєзнавчого музею у м. Пераст, Чорногорія



Лл. 10

Фіскальний чек на оплату вартості входу до філії Національного заповідника «Софія Київська», – «Музею Кирилівської церкви», м. Київ, Україна



Лл. 11

Вхідний квиток до Національного музею Чорногорії, м. Підgorиця, Чорногорія



Лл. 12

Вхідний квиток до Національного археологічного музею Молдови, м. Кишинів, Молдова



Лл. 13

Вхідний квиток до огляду цитаделі фортеці у м. Будва, Чорногорія



Іл. 14  
Екскурсійний квиток до «Шоколадного будинку», м. Київ, Україна



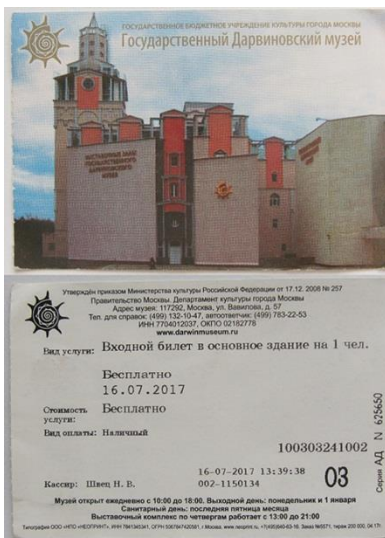
Іл. 15  
Вхідний квиток до Національного мистецького музею Білорусі, м. Мінськ, Білорусь



Іл. 16  
Вхідні квитки на різні види послуг Національного музею історії України, м. Київ, Україна



Лл. 17  
 Вхідні квитки до Національного художнього музею України, м. Київ, Україна



Лл. 18  
 Вхідний квиток до основної будівлі Дарвінівського музею, м. Москва, РФ



Лл. 19  
 Вхідні квитки (звичайний та зі знижкою у кав'ярні) Національного музею історії України, м. Київ, Україна



Лл. 20

Вхідні квитки на різні види послуг у Музеї історичних коштовностей України – філії Національного музею історії України, м. Київ, Україна



Лл. 21

Вхідний квиток до Лapidаріуму у м. Котор, Чорногорія



Лл. 22

Вхідний квиток до Історичного музею Албанії, м. Тірана, Албанія





Іл. 23  
Вхідний квиток та квитанція за оплату послуг фотографування у Кіровоградському обласному краєзнавчому музеї, нині м. Кропивницький, Україна



Іл. 24  
Квитанція на оплату послуг фотографування у Чернівецькому краєзнавчому музеї, м. Чернівці, Україна



Іл. 25  
Вхідний квиток до Петропавлівської фортеці у Санкт-Петербурзі, РФ



Іл. 26

Вхідний квиток до Одеського археологічного музею, м. Одеса, Україна



Іл. 27

Вхідний квиток до Вінницького краєзнавчого музею, м. Вінниця, Україна



Іл. 28

Фіскальний чек на оплату вартості входу до Національного музею мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків, м. Київ, Україна



Лл. 29

Вхідний квиток до Національного музею народної архітектури та побуту України, м. Київ, Україна



Лл. 30

Вхідний квиток до огляду фортеці у Білгороді-Дністровському, Одеська обл., Україна



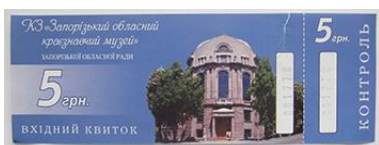
Лл. 31

Вхідний квиток до Одеського історико-краєзнавчого музею, м. Одеса, Україна



Лл. 32

Вхідний квиток до Одеського історико-краєзнавчого музею, м. Одеса, Україна



Лл. 33

Вхідний квиток до Запорізького обласного краєзнавчого музею, м. Запоріжжя, Україна



Лл. 34

Вхідний квиток до Львівського історичного музею, м. Львів, Україна



Лл. 35

Вхідний квиток до Меморіального комплексу «Український державний музей історії Великої Вітчизняної війни 1941–1945 років», м. Київ, Україна



Лл. 36

Вхідний квиток до павільйону «Ермітаж» у Державному музеї-заповіднику «Петергоф», м. Санкт-Петербург, РФ



Лл. 37

Вхідний квиток до музею «Козацьке селище «Мамаяєва слобода»», м. Київ, Україна



Лл. 38  
 Вхідний квиток до Національного музею ім. Тараса Шевченка, м. Київ, Україна



Лл. 39  
 Вхідний квиток до Музею книги та друкарства, м. Київ, Україна



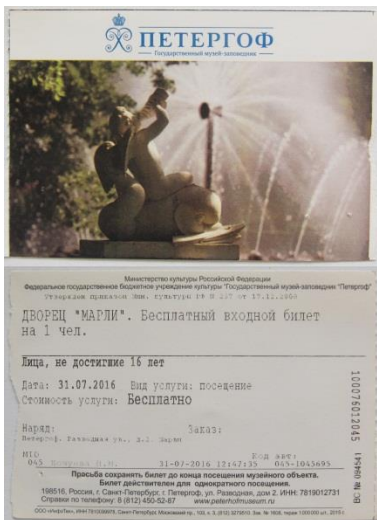
Лл. 40  
 Вхідний квиток до Соловецького державного історико-архітектурного і природнього музею-заповідника, о. Великий Соловецький, Архангельська область, РФ



Лл. 41  
 Декілька нероз'єднаних вхідних квитків до Національного історичного музею Республіки Білорусь, м. Мінськ, Білорусь



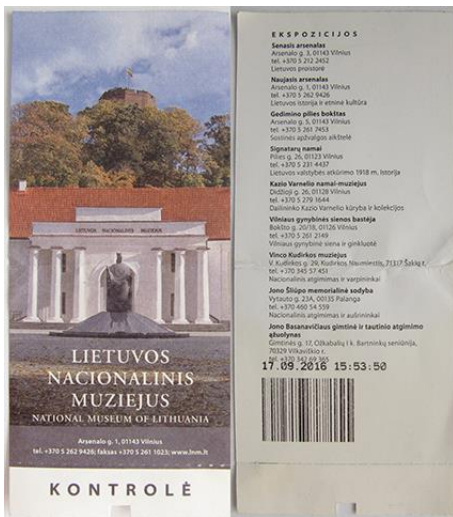
Іл. 42  
Вхідний квиток у Рівненський краєзнавчий музей, м. Рівне, Україна



Іл. 43  
Вхідний квиток до палацу «Марлі» у Державному музеї-заповіднику «Петергоф», м. Санкт-Петербург, РФ



Іл. 44  
Вхідні квитки до Київського національного музею російського мистецтва та Національного музею «Київська картинна галерея»



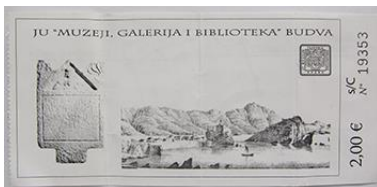
Лл. 45  
Вхідний квиток до Литовського національного музею, м. Вільнюс, Литва



Лл. 46  
Вхідний квиток до Музею космонавтики, м. Москва, РФ

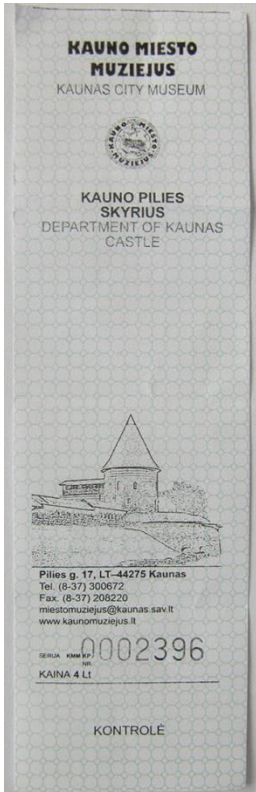


Лл. 47  
Вхідний квиток до павільйону «Ермітаж» у Державному музеї-заповіднику «Петергоф», м. Санкт-Петербург, РФ



Лл. 48

Вхідний квиток до «Музею, галереї та бібліотеки» у м. Будва, Чорногорія



Лл. 49

Вхідний квиток до огляду експозиції Каунаського замку, м. Каунас, Литва

*Боренько Н. В.*

### **Наукове комплектування, зберігання та реставрація музейних предметів групи «Гончарство» у Львівському скансені**

На сучасному етапі наукова, обліково-інвентаризаційна та реставраційна робота над предметами музейних збірок вимагає суттєво іншого підходу, аніж це відбувалося навіть десятиліття тому. Перш за все, це обов'язкова присутність у світовій інформаційній мережі. Оцифрування науково-інвентарних описів на основі реконструкції електронної архівної програми FotoStation норвезької фірми FotoWare, яку відповідно до музейної специфіки в значній мірі опрацював головний зберігач музею Руслан Сірий, вже дало вагомні результати [3, с. 239]. На базі проведеної роботи в системі модернізації і структуризації обліку можна говорити про конкретні результати, адже цей досвід – один з перших серед музеїв України. В сучасній музеології прийнято розглядати наукове комплектування фондів колекцій як самостійний



напрямок музейної діяльності. Серед методів цієї діяльності особливого значення набуває комплексний, оскільки він поєднує в собі як типологічний, за допомогою якого відбувається поповнення колекцій типовими предметами, так і тематичний, що спрямований на документування процесів та явищ, котрі розкривають визначену тему, а також на комплектування різнотипних предметів [7, с. 87-88]. Одним з етапів наукового комплектування є поєднання атрибуції та категоризації (визначення історичної і мистецької вартості) пам'яток. Структура цифрової інвентарної картки на кожен предмет колекції музею укладена таким чином, що, на відміну від попереднього паперового носія, в ній міститься значний обсяг інформації, який дає змогу всебічно оформити історію предмета та цілком висвітлювати і користуватися в міру потреби всіма даними, котрі стосуються його обліку, стану збереження, вивчення, експонування, реставрації та ін. Це відповідає змісту сучасних вимог і викликів, адже історичне значення предметів, які зберігаються в музеях, впливає не з самого їх зберігання, а щойно з їх наукового документального обліку [4, с. 153]. Отже, в структуру цифрової науково-інвентарної картки введені численні інформативні поля. Насамперед, це поле атрибуції як важливого чинника науково-дослідницької роботи. Атрибуція пам'яток гончарного ремесла повинна включати в себе як знання про технологію виробництва, видові, типологічні й локальні особливості, авторський стиль, мистецтвознавчі та орнаментальні характеристики, так і про історичне та суспільно-естетичне значення виробу, його включення в систему світоглядних уявлень, що визначає автентичність і значимість пам'ятки. Структуризація цифрових даних дозволяє точніше і наочніше провести докладну атрибуцію виробів, а також проаналізувати термінологію і започаткувати роботу над укладанням теоретичного музейного фонду, або тезауруса документації обліку – тлумачного одномовного словника за тематичним принципом, де розкриваються семантичні зв'язки між лексичними одиницями для позначення сукупності термінів, які використовуються в описі музейних предметів. Адже «основна мета інвентаризаційної діяльності працівників музею полягає в тому, щоб систематизувати сукупність різносутнісних матеріальних цінностей, структурувати їх за чіткими генетичними й класифікаційними критеріями та правильно розподілити за тематичними відділами» [7, с. 92]. Комп'ютерний каталог повинен мати алфавітний і систематичний покажчик і давати можливість пошуку за окремими поняттями і систематичними категоріями [4, с. 314]. Підсумовуючим і найважливішим етапом обліку й оцінки матеріальних цінностей музейної установи є каталогізація, мета якої «полягає у пошуку й зборі вичерпної інформації про ту чи іншу пам'ятку, вивчення її в контексті подібних пам'яток» [7, с. 376]. Одним з важливих аспектів всебічного дослідження є правильне відтворення видової назви виробу та її локальних і діалектних варіантів. Значною проблемою в процесі структуризації цифрових даних колекції стало те, що з самого початку роботи музею, тобто з 1971 р., існував значний різнобій у найменуваннях – за основу було взято не видові чи підвидові назви, а саме локальні чи діалектні, які до того ж далеко не завжди були правильно відтворені [2, с. 25]. Тому одним з першочергових завдань став

перегляд назв і зведення їх до єдиного реєстру за загальноприйнятими нормами в зв'язку з вимогами професійної програми та інформаційної системи загалом, і вже тоді – відтворення локальних лексем чи їх діалектних варіантів, а отже, введення єдиної термінології. В сучасній музеології велике значення надається й мові і структурі безпосереднього опису музейного предмета: «Для того, щоб систематично упорядкувати зібрання, а також зробити його завдяки цьому об'єктивно та абстрактно доступним, опис слід робити, користуючись таким словниковим запасом, який не містить жодних випадкових, суб'єктивних та суперечливих понять» [4, с. 155]. Це теж є важливою ділянкою сучасної роботи, адже описи, що містяться на паперових носіях інформації, створювані протягом десятиліть численними працівниками, є далеко не досконалими і вимагають зараз детального перегляду. Для цього в структуру цифрової картки внесене поле додаткової інформації. Це важливо, оскільки багато описів від часу відкриття музею відзначаються великим рівнем суб'єктивності чи довільної термінології. У фондovій групі «Гончарство» також існує проблема, коли після реставрації, а навіть просто ретельного очищення і консервації, повністю змінюється вигляд предмета – наприклад, горщик, описаний як чорний (завдяки закіпченості поверхні), виявляється зразком довершеної мальованої кераміки. Тому внесене поле, де відображені процеси, термін і кількість реставраційних заходів та їх результати. Як підкреслював відомий дослідник кераміки О. Пошивайло, «найчисельнішою групою як археологічних пам'яток, так і етнографічних старожитностей є кераміка [...]. У справі екології національної гончарської спадщини, після проблем її музеєфікації, першочергового значення набувають питання кваліфікованого збереження пам'яток уже в стінах музейних закладів» [6, с. 7]. Предмети гончарства, промислової кераміки та скла за кількістю одиниць зберігання складають більше 12% від числа загальної музейної колекції (а вона загалом нараховує 18 тематичних груп), вони також є вагомим складовим відтворенням інтер'єру житлових та інших архітектурних музейних споруд в експозиції музею просто неба. Експонування тут пов'язане із значнішою небезпекою руйнування чи пошкодження керамічних виробів, аніж за вітринами усталених музейних приміщень. У зв'язку з цим значно підвищується актуальність реставраційної роботи, адже «колекції музейних закладів мають непересічне значення. Їхня цінність з плином часу не зменшується, а навпаки, зростає. Може застаріти наукова праця, спектакль, кінофільм, але ніколи не застаріє колекція оригіналів-першоджерел. Вона буде вічно потрібною усе новим і новим поколінням» [1, с. 26]. У Львівському скансені очищенням, консервацією, реставрацією і реконструкцією предметів кераміки уже багато років поспіль займається Назар Черкас, який водночас є висококваліфікованим гончарем і відповідно проводить майстер-класи з роботи на гончарному крузі, виготовив гончарний горн і робить у ньому періодичні випали власної продукції. Основні засади своєї діяльності він викристалізував, опановуючи досвід відомого львівського збирача, музейника і реставратора Петра Лінинського, діяльність якого досі ще належно не поцінована. Про нього з особливим пієтетом писали сучасники: «Захоплення керамікою – це особливе, окреме питання його життя, сповнене постійними пошуками. Петро Лінинський

у житті музею – це цілісне явище. Він – охоронець-професіонал мистецьких творів із вродженим талантом майстра реставраційних робіт. Володів особливим досвідом праці під час експедиційних творчих відряджень» [5, с. 158]. Зараз у скансені роботу з керамічним матеріалом проводять у декількох напрямках: першочергова очистка, консерваційні заходи, склеювання фрагментів, реконструкція тощо (притому заходи на кожному окремому предметі обговорюють на засіданні фондово-реставраційної комісії), а також дії, пов'язані з діяльністю попередніх реставраторів: у 1970–80-х рр. у музеї існувала тенденція не лише доповнювати втрачені фрагменти виробів гіпсовими імітаціями, але й підтоновувати їх чи навіть наводити колористичне продовження орнаменту або сюжетного розмальовування. Зараз ці штучні наведення, особливо на предметах мальованої кераміки карпатського регіону, повністю ліквідуються. За прикладом П. Лінинського, на основі навіть незначного збереженого фрагмента, після дослідження ймовірного силуету, форми і розмірів, відтворюється цілісний вигляд у гіпсовому матеріалі. Прикладом можуть бути численні реконструкції вушка, вінець і шийки в молочних глечиках, які найчастіше піддаються таким втратам, відтворення силуету мисок, фаянсових тарілок з ручним розмальовуванням (за їх кількістю музей займає одне з перших місць в Україні), та найцікавіша робота проводиться зараз із колекцією мальованих кахлів. Дослідження авторства кахлевих коминів, у музейній колекції є 11 комплектів, паралельно співпало ще з однією не менш важливою роботою, яка озвучила проблему, важливу для багатьох музеїв. Йдеться про кодування, тобто присвоєння шифрових номерів предметам, які входять в міні-колекції. Комплекти кахлів здебільшого, як і інші міні-колекції, знаходяться під єдиним номером Книги вступу (в музеї прийнята алітерація аббревіатурою АП), а кожна окрема кахля була введена під додатковим дробовим номером. Групові номери виявляли двоїстий характер – це міг бути загальний один номер для всього комплекту, в іншому ж випадку номери послідовно збільшувалися. Часто група кахлів з подібним сюжетом, де, наприклад, могли змінюватися лише кольори деталей малюнка або інші незначні нюанси, була описана у одній науково-інвентарній картці, і в такому разі до цієї картки прикріплювалися відразу декілька фотографій, виконаних свого часу на плівковому фотоапараті в чорно-білому варіанті. У зв'язку з вимогами, по-перше, виготовлення професійних цифрових фотографій і прикріплення їх до електронної бази даних, по-друге, недопустимості в колекції онлайн дробових номерів, оскільки це ускладнює прозорість цифрового списку та унеможлиблює його візуальне сприймання, була проведена додаткова достатньо кропітка робота з перегруповування предметів з комплектів чи групи кахлів і присвоєння кожному предмету власного групового номера і фотографії. Вона потягнула за собою введення значної кількості додаткових кодових номерів за наявності єдиного збереженого номера за Книгою вступу. В результаті фондова група «Гончарство» поповнилася більш як на 400 од. Отже, водночас здійснений науковий аналіз колекції і переведення її в електронну систему обліку. У результаті звірки в облік введено також незначні фрагменти кахлів, які раніше не були пронумеровані. Зараз вони вводяться у гіпсову

реконструкцію кахлі, а втрачений сюжет Н. Черкас відтворює на поверхні у графічному заглибленому («ритованому») вигляді, після докладного вивчення аналогів.

Отже, у форматі електронної бази даних музею повноцінно знайшла своє відображення як науково-дослідна, так і облікова й реставраційно-реконструкційна робота, завдяки чому відкриваються нові можливості й перспективи подальших досліджень і практичних дій.

#### Література:

1. Банах В., Барановська Н. Експозиційна робота музеїв: навчальний посібник. – Львів : Логос, 2018. – 175 с.
2. Боренько Н. Атрибуція керамічних виробів – важливий чинник науково-дослідницької роботи (на прикладі фондів груп «Гончарство» та «Художні промисли» Музею народної архітектури і побуту у Львові // Проблеми збереження, відтворення та популяризації історико-культурної спадщини в контексті діяльності музеїв просто неба : Матер. Першої міжнародної наук.-практ. конференції: наук. зб. – Львів : Априорі, 2013. – Вип. 1. – С. 23-34.
3. Боренько Н., Сірий Р. Оцифрування науково-інвентарних описів на основі реконструкції електронної архівної програми // Український феномен Гуцульщини: національний та європейський контексти : Матер. XXI Міжнародної наук. конференції. – Коломия : Вік, 2017. – С. 239-245.
4. Вайдахер Ф. Загальна музеологія: навчальний посібник / За ред. З. Мазурика; пер. з нім. В. Лозинський, О. Лянг, Х. Назаркевич. – Львів : Літопис, 2005. – 630 с.
5. Захарчук-Чугай Р. У вінок шани // Консервація і реставрація кераміки: Український керамологічний журнал. – Опішне : Українське народознавство, 2004. – № 2-3. – С. 158-159.
6. Пошивайло О. Консервація і реставрація гончарських раритетів в Україні // Консервація і реставрація кераміки: Український керамологічний журнал. – Опішне : Українське народознавство, 2004. – № 2-3. – С. 7-22.
7. Рутинський М., Стецюк О. Музеєзнавство: навчальний посібник. – К. : Знання, 2008. – 428 с.

*Борисенко М. О.*

### **Реставрація творів архітектурної графіки на кальці**

*Анотація: У роботі наведена основна інформація стосовно технологій виготовлення кальки, їх особливості впливу на стан збереження та методики реставрації.*

*Ключові слова: архітектурна графіка, калька, реставрація творів графіки.*

Використання кальки як основи для проектів архітектурної графіки було розповсюдженою практикою у всьому світі. Архітектори обирали цей матеріал, враховуючи основну якість – прозорість, для проектування адміністративних, громадських споруд, промислових підприємств, пам'ятників тощо [1].

Прозорість кальки обумовлена технологіями виробництва. Включення повітря між волокнами відбивають і розсіюють світло, внаслідок чого папір

робиться матовим. Технологія виготовлення кальки передбачає заміну повітря матеріалом, що має індекс світлозаломлення як у целюлози, або витіснення повітря за рахунок збільшення товщини переплетіння волокон. Таким чином утворюється гомогенна маса, через яку світло проходить безперешкодно [2].

Існують три основні способи виготовлення паперу такого типу: просочення, хімічна обробка та механічна обробка.

До середини XIX ст. прозорий папір виготовляли на основі паперу верже або веленевого паперу (високосортний целюлозний папір з рівномірною структурою волокон) за допомогою нанесення одного або декількох шарів різноманітних масел, смол, воску, лаків та їх сумішей.

Архітектурна калька, в тому вигляді, в якому знаємо її ми, виникла в першій половині XIX ст. після вдосконалення процесу виготовлення у 1842 р.

Перший патент на хімічно оброблений прозорий папір надали 1846 р. у Франції, а згодом технологію вдосконалила для масового виробництва фірма Warren de la Rue, що знаходилась у Лондоні (заснована 1857 р.) [3].

Виготовлявся він шляхом занурення на короткий термін вже сформованого аркуша паперу у ванну з сірчаною кислотою з наступними промиваннями у воді, обробкою розведеним аміаком та іноді гліцирином або глюкозою. Завдяки такій обробці папір ставав схожий на пергамент, саме тому мав різні назви: пергамент, пергамін та ін. Основою для раннього пергаментного паперу був ганчір'яний папір.

Інший метод отримання прозорості, розроблений наприкінці XIX ст., полягав у зміні механічної підготовки паперових волокон, каландруванні паперу з попередньою обробкою целюлози желатином. Папір, отриманий таким способом, був не настільки прозорим, як пергаментний, а тому оброблявся додатково методом просочення. Різноманітні масла та смоли застосовували для посилення прозорості до першої чверті XX ст. [3].

З середини XIX ст. розповсюдженим був метод просочення паперу різноманітними оліями. Найчастіше це були лляна, макова, конопляна або будь-яка інша рослинна олія. Також дуже часто використовували рослинний віск. Крім прозорості, для архітекторів важливими були гладкість і щільність паперу, щоб туш або фарба не розтікались і міцно трималися на основі. У XIX ст., окрім обробки рослинними або мінеральними оліями, воском, кислотою стали використовувати і синтетичні смоли [1].

Існує велика кількість видів прозорого паперу, обумовлена технологіями виробництва: «пергаментний папір», «ерзац-пергамент», «папір з подрібненого волокна», «імітація пергаменту», «копіювальний папір», «воскований папір» тощо.

Різновид та спосіб виготовлення кальки впливає на її особливості. Кальки, виготовлені до XIX–XX ст., за технологіями просочення оліями та смолами мають тенденцію до знебарвлення та крихкості основи, однак більш стійкі до змін температуро-вологого режиму. Кальки, які були виготовлені пізніше, надзвичайно чутливі до кліматичних коливань, завдяки здатності швидко вбирати вологу, що може негативно впливати на стан збереженості внаслідок сильних деформацій основи. Це утруднює застосування традиційних вологих

процедур та водно-дисперсійного клею під час здійснення реставраційно-консерваційних заходів.

Калька, виготовлена із застосуванням хімічної обробки, як правило має високу кислотність, що призводить до крихкості та знебарвлення. Механічна обробка під час виготовлення кальки призводить до слабкості паперу внаслідок процесу обробки паперових волокон, а при просоченні маслами або смолами також має тенденцію до крихкості та знебарвлення [3].

Чутливість до кліматичних коливань, особливості технологій виготовлення та ін. необхідно враховувати під час зберігання та проведення реставраційно-консерваційних заходів.

Ще з 70-х рр. ХХ ст. розробляли методики «безвологого» дублювання та укріплення втрат та розривів з використанням носія з синтетичним клейовим покриттям, яке активізувалося в процесі дублювання за допомогою теплового впливу. Як носій з синтетичним клейовим покриттям використовували: Renova-Papier, BEVA 371 на шифоновому шовку і на японському папері, Klucel G на японському папері та ін. [2]. Аналогом цієї методики нині також є використання фільмопласту та подібних йому матеріалів. «Безвологий» метод оптимізує час та витрати, а також є корисним в архівах та бібліотеках, де зберігається велика кількість експонатів, але слід враховувати, що від локального застосування тепла на кальці також можуть виникати деформації.

Традиційні японські методики дублювання на тонкий папір, які почали застосовувати в західній реставрації з 1980-х рр., з часом були доповнені західними модифікаціями з використанням вакуумного столу, зволожуючої камери, мембрани Gore-Tex виявилися успішними для творів графіки, виконаних на кальці [2], бо дали можливість дозувати вологу для чутливих об'єктів. Все ж треба враховувати, що дублювання потрібно застосовувати не для всіх робіт такого типу, а лише за необхідності. За спостереженнями, дубльовані кальки сильніше реагують на зміну температурно-вологісного режиму [1; 2; 3; 4; 5].

Застосування густих борошняного чи риб'ячого клею, Klucel G, метилцелюлози є успішним, тенденція творів з кальки до деформації може регулюватися роботою на невеликих ділянках.

Методики весь час доповнюються використанням нових технологій, але реставрація кальки лишається важким та кропітким процесом, критерії для якої незмінні, як і для будь-якого типу реставраційних робіт: зворотність, сумісність матеріалів, простота застосування, безпека, цілісність об'єкта (прозорість).

#### Література:

1. Педченко В. О., Борисенко М. О. Консервація й реставрація пам'яток архітектурної графіки // Дослідження, консервація та реставрація музейних пам'яток: досягнення, тенденції розвитку : наук. доп. ІХ Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 27–31 травня 2013 р. / Національний науково-дослідний реставраційний центр України. – К., 2013. – С. 267-274.
2. Homburger H., Korbel B. Architectural drawings on transparent paper: modifications of conservation treatments. – 1999.
3. Bachmann K. The treatment of transparent papers: A review // The Book and Paper Annual. – 1983. – Т. 2. – С. 3-13.

4. Дзендзелюк Л. С., Льода Л. М. Збереження архітектурних креслень костелу у Фельштині. – 2013.

5. Дзендзелюк Л. С., Льода Л. М. Аспекти реставрації документів на кальці // Научные труды SWorld. – 2013. – Т. 49. – №. 3. – С. 56-59.

*Валентирова К.*

### **Актуальні проблеми збереження та реставрації артефактів, знайдених в ході підводних досліджень, в умовах археологічної лабораторії**

Збереження, реставрація та консервація археологічних предметів, як відомо, є складним процесом, що вимагає залучення висококваліфікованих фахівців [15; с. 9]. Тим не менш, нерідко виникають ситуації, коли, після вилучення з культурного шару, знахідки, обділені увагою професійних реставраторів, протягом тривалого часу залишаються виключно під наглядом археологів. На те існує кілька очевидних, з точки зору реалій сучасної української науки, причин, які, при цьому, не виправдовують ризики, на які наражається матеріал.

Предмети, віднайдені в ході підводних археологічних досліджень, вимагають особливого підходу до їхнього збереження, реставрації та консервації [2; с. 13 – 24]. З точки зору археолога, артефакт переживає кілька основних етапів свого існування. На першому з них він є частиною «живої» матеріальної культури. Його створюють, використовують, видозмінюють, переміщують і, врешті-решт, він з певних причин випадає в культурний шар. Іншими словами, природні матеріали певним чином перетворюється людиною. Далі відбувається процес тафономії та археологізації предмету. На цьому етапі, до того моменту, поки його не знайдуть дослідники, основним агентом впливу залишається природа. Штучні сполуки при цьому деградують, з матеріалом відбуваються хімічно-фізичні процеси, диктовані особливостями середовищем перебування. Для відновлення та збереження предмету – певним чином організованої матерії – необхідно мати максимально точні знання щодо характеру впливів, які здійснювались на неї протягом всього часу існування. Відтак, в даному випадку, значення має не тільки те, що артефакт походить з культурного шару, що перебував під водою, а й те, про підводне середовище з якими характеристиками йде мова.

Підводна археологія в Україні має багату історію. Тим не менш, проблема збереження, консервації та реставрації підводно-археологічних знахідок досі не знайшла належного вирішення. Безумовно, в Україні існують установи та спеціалісти, які мають значний досвід даного характеру (яскравим прикладом є Запорізький краєзнавчий музей) [11; с. 77 – 78], але навіть при цьому співвідношення матеріалу, що потребує уваги, та ресурсів, задіяних для цього, на сьогодні є далеко не оптимальним.

Одним з основних центрів підводно-археологічних досліджень України є Центр підводної археології, що діє при Київському національному університеті

імені Тараса Шевченка з 1990 року. Дослідницька лабораторія Центру утримає на зберіганні велику кількість артефактів, знайдених в ході багаторічних досліджень шельфу Чорного моря [13; с. 126 – 144]. Більшість з цих предметів пов'язані з найбільш комплексно дослідженим об'єктом – затонулим в останній чверті XIII століття італійським торговельний судном. Серед них, за матеріалом виготовлення, можна виділити, керамічні, металеві, дерев'яні та скляні артефакти. Предмети мають різний стан збереженості [12; с. 64 – 65]. Це обумовлено не тільки особливостями взаємодії різних матеріалів з морським середовищем, а й тим, що в деяких випадках вони мали дещо відмінні умови археологізації.

Прагнучи забезпечити максимальне збереження артефактів, співробітники Центру вдаються до консультацій професійних реставраторів, як з України, так і з-за кордону. Світова практика збереження, реставрації та консервації підводно-археологічних знахідок представлена достатньо широко, є наукомісткою та високотехнологічною галуззю. Так, Центр підводної археології співпрацює з Техаським університетом та Гданьським музеєм, які є потужними реставраційними центрами. Досвід колег нашоєвує на думки про гостру необхідність активних дій щодо перегляду та реформування підходу до збереження артефактів в умовах археологічної лабораторії. На даний момент можна виокремити наступні напрямки діяльності на шляху до досягнення цієї мети:

1. Налагодження співпраці між археологами та реставраторами

В першу чергу, шляхом створення та реалізації спільних проектів різного масштабу та характеру.

2. Запозичення іноземного досвіду, налагодження нових та укріплення вже існуючих контактів

Це тезу доцільно розглядати як конкретизацію першого пункту.

3. Підготовка кваліфікованих спеціалістів

Мова йде, як про збільшення кількості реставраторів, так і впровадження відповідних курсів для археологів (в межах та поза межами навчальних програм ЗВО), метою яких повинно стати надання базових знань, необхідних для забезпечення правильного поводження з артефактами в польових умовах та адекватної організації заходів їх збереження, реставрації та консервації в умовах археологічної лабораторії.

#### **Література:**

1. Adams J. R. A Maritime Archaeology of Ships. – Oxford: Oxbow Books, 2013.
2. Conservation of underwater archaeological finds. Manual. – Zadar: International Centre for Underwater Archaeology in Zadar, 2011.
3. Maritime Archaeology. 2011. Cambridge: OUP USA.
4. Morozova I. Personal belongings made of metal from the Novy Svet shipwreck // Skyllis. Heft 2, 2009 – pp. 172–177.
5. Morozova Y. Excavation of 11<sup>th</sup> – 13<sup>th</sup> century shipwrecks, Ukraine. // Nautical and maritime archaeology. 2008, p. 329 – 331.
6. Muckelroy K. Maritime Archaeology. – Cambridge: Cambridge University Press, 1978.



7. Plenderleith H.J. The conservation of antiquities and works of art. – London: Oxford University Press, 1962
8. Ruppe C., Barstad J. F. International handbook of Underwater Archaeology. – New York: Springer Science+Business Media New York, 2002.
9. Ślesieński W. Konserwacja zabytków sztuki.– Warszawa: Arkady, 1995
10. Underwater Archaeology: the NAS Guide to Principles and Practice. [Editor: Amanda Bowens] – Cambridge: Wiley, 2011.
11. Бестер О. Реставрація козацького човна 1738 року.// Підводні дослідження археологія, історія, дайвінг, 2010, с. 87 – 106
12. Валентинова К. Холодна зброя із затонулого італійського судна XIII ст.// Історія холодної брої. Дослідження 2014. – К.: Інститут історії України АН України, 2015. – с. 64 – 72.
13. Зеленко С.М. Подводная археология Крыма. – К.: ИД «Стилос», 2008.
14. Шаговалов Г.И. Подводная археология Запорожья: достижения и перспективы.// Підводні дослідження: археологія, історія, дайвінг, 2010, с. 4 – 12.
15. Шамаханская М.С. Металлы и вещи. – М.: Индрик, 2015.

*Варивода А. Г.*

### **Атрибуція двох зруйнованих пам'яток українського церковного гаптування доби бароко з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника**

Колекція тканин фондів Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника (далі – НКПКЗ) містить значну кількість предметів, стан яких є красномовним свідченням непоправних втрат, завданих зібранню художнього текстилю і вишивки Всеукраїнського Музейного Городка (далі – ВМГ; установа-попередник НКПКЗ) під час Другої світової війни. У роки нацистської окупації Києва (1941–1943) значну частину музейних предметів з тканин загарбники вивезли до Німеччини. Решту зібрання, що перебувала у приміщенні Успенського собору Києво-Печерської лаври (далі – КПЛ), було підірвано 3 листопада 1941 р.

Атрибуція частково зруйнованих пам'яток гаптування у колекції НКПКЗ стикається з низкою труднощів, головні з яких – аварійний стан збереження предметів, відсутність старих інвентарних номерів та інформації у довоєнній обліковій документації. Попри це, пошукова наукова робота із залученням архівних джерел вже дозволила ввести до наукового обігу окремі руйновані артефакти, унікальні за художнім та історичним значенням [1].

Серед предметів вказаної категорії нашу увагу привернули дві пам'ятки: фелон з вишневого оксамиту з гаптованою на опліччі композицією «Деїсус з апостольським чином» (інв. № КПЛ-Т-5183/1-2; 135,0×200,0; 60×40,0 см) та гаптоване опліччя фелона із зеленого оксамиту з невизначеною сюжетною композицією (інв. № КПЛ-Т-1372; 88,0×46,0 см). До інвентарної книги Історико-культурного заповідника «Києво-Печерська Лавра» твори були записані 10.V.1948 р. за №1570 та 1802 із зазначенням способу надходження «руїни Успенського собору» [2, арк. 320 зв.-321], [2, арк. 346 зв.-347]. Пам'ятки надійшли у зруйнованому стані. Вони мали значні розриви тканини,

пошкодження і суцільні втрати гаптування, обриви золотного мережива. Реставрація предметів не проводилася.

Фелон виготовлений з двох видів італійського шовкового оксамиту другої половини XVII ст.: «гладкого» (опліччя) і «ритого» (стан). Об'ємний ворсовий візерунок останнього складається з великих стилізованих семипелюсткових квіток, розміщених у шаховому порядку в оточенні рослинних завитків. Темно-вишневий, глибокого тону шовковий ворс ефектно переливається на дворельєфній поверхні тканини, справляючи враження урочистості і декоративності. На гладкому тлі опліччя золотними і шовковими нитками вигаптувано традиційну для оздоблення українських фелонів XVII – першої половини XVIII ст. композицію «Деїсус з апостольським чином». Усталений іконографічний ізвод, у даному випадку, отримав низку характерних особливостей. Зокрема апостольський ряд складається з десяти постатей замість традиційних восьми; в іменуванні Спасителя, розміщеному у горішній частині опліччя, використано цитату з послання до Євреїв ап. Павла (Євр. IV, 14): «Арх..ерей в[еликий] прошеди небеса» (більш традиційно – «Христос Вседержитель»); на чотирьох кутах опліччя були нашиті зображення херувимів. Стилїстика гаптованої композиції демонструє спорідненість з принципами народної інтерпретації образу. Вплив народних естетичних ідеалів проявився насамперед у лаконізмі художніх засобів, підкресленій архаїзації форми. Також спостерігається зниження якості техніки гаптування «в прикріп за лічбою», характерне й для інших пам'яток української золотної вишивки першої половини XVIII ст.

Сюжетна композиція супроводжується вузькими орнаментальними бордюрами двох типів, так само виконаними у техніці «в прикріп за лічбою» золотними нитками. Верхній бордюр, що окреслює шийний виріз фелона, складається з окремих хвилеподібних завитків. Нижній, із центральним зображенням стилізованого хреста, утворюють метрично повторювані рослинні елементи. За периметром опліччя був нашитий вузький ажурний позумент (т.зв. «сітка»), низ стану декорований золото-срібним мереживом.

Дорогоцінні види тканин, використані для пошиття фелона, наявність гаптування беззаперечно вказували на високий статус пам'ятки. Зазначені особливості композиційної схеми дозволили ідентифікувати ризу як вклад 1718 р. бунчукового товариша Петра Кулябки до Успенського собору КПЛ. У колекції відділу шиття й тканини ВМГ пам'ятку обліковано під інв. № 1213 [3, арк. 196]. У друкованому описі Успенського собору початку XX ст. зазначається, що фелон комплектувався епитрахиллю з такого ж «ритого» оксамиту, оздобленою шістьма хрестами з мішурного мережива й п'ятьма шовковими китицями (зберігається у колекції НКПІКЗ за інв. № КПЛ-Т-3366) [4, № 870/9].

Вкладник ризи – Петро Іванович Кулябка (? – раніше 1747 р.) належав до неурядової старшини Лубенського полку. Володіючи значними статками, зміг переписатися з міщанства у козаки і отримати уряд значного військового товариша (1707–1736), а згодом бунчукового (1735–1740) й абшитованого бунчукового товариша (1741–1744 – ?). Був одружений з Ганною (молодшою) –

донькою миргородського полковника, з 1727 р. – гетьмана Данила Апостола [5, с. 199-200]. Крім вказаного комплекту оксамитового священницького облачення, надав до ризниці Успенського собору ще кілька дорогоцінних літургійних тканин [6, с. 314].

Поки що відкритим залишається питання місця виготовлення фелона. Зазначені вище іконографічні та стилістичні особливості твору вказують на провінційне монастирське виконання. Також не виключено, що пошив і гаптування ризи могли бути здійснені у приватній майстерні вкладника.

Пам'ятка за інв. № КПЛ-Т-1372 представляє собою опліччя священницького фелона із зеленого оксамиту (іл. 1). Стан ризи, а також підкладка з синьої крашенини (збереглися окремі залишки цієї матерії) були втрачені внаслідок тривалого перебування в руїнах Успенського собору. Опліччя прикрашає гаптована композиція. Вона складається з центрального кола з променями, обабіч якого симетрично розташовані зірки та шість уклінних ангелів на хмарах. Нижню частину опліччя заплітає рослинний орнамент, утворений квітами на витких стеблах. Вузька стрічка хвилеподібного рослинного узору окреслює шийний виріз фелона. Гаптування виконане золотними і срібними нитками по високому підстеленню зі шкіри, вирізаної за контурами малюнка. Обличчя і руки ангелів були виконані технікою олійного живопису (вставки зруйновані).

Значні пошкодження гаптування не перешкоджають розгледіти у ньому високопрофесійну роботу майстринь Києво-Флорівського монастиря середини XVIII ст. Про те, що фелон був виконаний саме у цьому знаному осередку золотної вишивки, свідчать характерні технічні прийоми. Зокрема максимально точна передача усіх ліній малюнка-прорису, завдяки чому трактування одягу постатей збагачувалося об'ємним моделюванням та ефектними драперіями. Використання «фальшивих» прикріпів у вигляді коротких рисок та ромбів, якими поживлялися поверхні золотної вишивки. Зображення хмар за допомогою різнобарвної скані (перевитого з металевими нитками шовку). Крім того, усталеною ознакою робіт флорівського осередку середини – другої половини XVIII ст. є наявність широкої стрічки пишного рослинного орнаменту під іконографічною композицією.

У центрі гаптованого кола мала розміщуватися нині втрачена сюжетна сцена. Її зміст визначається на підставі двох стрічок написів, що простираються від ангелів у бік кола і з'єднуються над ним. Перша стрічка йде від правої групи і читається у дзеркальному відображенні як «Слава во вышнихъ Богу»; друга – «И на земли миръ во челове...». Без сумніву, відома цитата з Євангелія від Луки (2:14), постаті уклінних ангелів у молитовних позах, зображення зірок мали вказувати на сцену «Різдва Христового».

Віднайдене архівне фото пам'ятки, зроблене у 1930-х рр., дозволило підтвердити правомірність запропонованої атрибуції [7, арк. 30]. У центральному колі на опліччі фелона дійсно містилася композиція «Різдво Христове», яка складалася із зображення Святого сімейства, двох уклінних ангелів і пастуха. Над немовлям Христом містилася сяюча різдвяна зірка; зверху на бандеролі в руках трьох ангелів було вигаптувано традиційний напис

«Слава во вышнихъ Богу». Доповнювали сцену ясла з розміщеними поруч тваринами (іл. 2).

Не викликає сумнівів, що не тільки малюнки-прориси для окремих сюжетних сцен, але й загальну розробку композиції опліччя здійснив професійний художник. У практиці флорівських майстринь подібна співпраця мала давні традиції. Наприклад за професійними малюнками була виготовлена низка робіт флорівського гаптарського осередку, що зберігаються у колекції НКПКЗ: два фелони 1726 р. з ризниці Успенського собору Києво-Печерської лаври (інв. №КПЛ-Т-235, 237), фелон 1746 р. із тронними зображенням князя Володимира та княгині Ольги (інв. № КПЛ-Т-230), палиця сер. XVIII ст. «Архангел Михаїл, св. Варвара та св. Уляна» (інв. № КПЛ-Т-1150) та ін. За стилістичними ознаками композиція досліджуваного опліччя найбільш тяжіє до гаптування воздуха зі сценою «Вознесіння» (НКПКЗ, інв. № КПЛ-Т-997).

Згідно із записами в інвентарній книзі відділу шиття й тканини ВМГ фелон з гаптованою композицією «Різдво Христове» обліковано під № 180. До музейної колекції він надійшов з Братського монастиря за актом № 27 (у 1920-х рр. (?)) [3, арк. 32]. Стан ризи був виготовлений з парчевої тканини (золотого грезету) у великих композиціях рослинного орнаменту, доповнених дрібнішими квітами, тканими кольоровим шовком. Низ фелона прикрашало золотне мереживо, під опліччям був нашитий мішурний позумент.

До сьогодні вказані предмети не були представлені ні спеціалістам, ні широкому загалу через украй погану збереженість. Сподіваємося, що відповідно підібраний комплекс реставраційних заходів дозволить використовувати ці унікальні пам'ятки церковного гаптування доби бароко в експозиційній діяльності Заповідника.

#### Література:

1. *Варивода А. Г.* Зруйнована плащаниця з колекції Заповідника: спроба атрибуції // Могилянські читання 2008 року: Зб. наук. пр. : Церква і музеї: втрати ХХ століття. – К., 2009. – С. 161-166.
2. НКПКЗ, відділ науково-фондової роботи, документальний архів, Інвентарна книга Історико-культурного заповідника «Києво-Печерська лавра», 1948–1949 рр., т. 5, 206 арк.
3. КПЛ-НДФ-134. Книга інвентарних описів речей, що зберігалися у колекції Всеукраїнського музейного містечка, 1930-ті рр., 960 арк.
4. КПЛ-А-363. Головний церковний і ризничний опис Успенського собору Києво-Печерської лаври, початок ХХ ст., 696 арк.
5. *Кривошея В. В., Кривошея І. І., Кривошея О. В.* Неурядова старшина Гетьманщини. – К. : Стилос, 2009. – 432 с.
6. *Варивода А.* Пожертви церковного текстилю до Успенського собору Києво-Печерської лаври у контексті благодійної діяльності козацької еліти // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні : Зб. наук. статей. – К., 2016. – Вип. 25. – С. 311-316.
7. ЦДАМЛ України, спр. 168, гаптування фелоней XVII–XVIII ст. 68 арк.

#### Ілюстрації

1. Опліччя фелона. Середина XVIII ст. Збірка НКПКЗ. Інв. № КПЛ-Т-1372
2. Фелон з композицією «Різдво Христове». Середина XVIII ст. ЦДАМЛМУ. Спр. 168, арк. 30



### **Авангард в українському акварельному живописі: футурист Анатолій Петрицький**

Анатолій (Анатоль) Петрицький (1895–1964) – майстер вибухового темпераменту, ядучої іронії і невтомного експериментування. Будучи оригінальним художником театру, виконував вражаючі за образністю і безпомилковим відчуттям епохи театральні костюми й декорації у конструктивістській манері для театрів Києва, Харкова, Москви. У 1930 р. брав участь у Венеційській бієнале з картиною «Інваліди» («Мати»), створеною у 1924 р.

Петрицький ще зі шкільної лави почав художню діяльність одночасно і як художник-живописець, і як художник театру. Цими двома спрямуваннями проходило й далі його життя в мистецтві. Він залишився до кінця днів своїх вірним цим двом покликанням: кожне з них, як дві душі Фауста, намагалося перетягнути його цілком на свій бік.

Анатолій Галактіонович випереджав час, генерував нові мистецькі концепції, прокладав нові шляхи художнього розвитку. Творчо засвоївши кращі здобутки світового і вітчизняного мистецтва, він писав картини, що фокусують драматизм людського життя, створював яскраві художні панно, в барвистих ритмах яких звучить перегук з українським фольклором, зі стихією народної творчості.

Петрицький був художником, який прекрасно володів гострим і точним рисунком у виявленні характеру форми речей і явищ. Усі його твори побудовані на зарисовках з життя, доконче необхідних митцеві. Він виявляв невичерпну фантазію, творчу вигадку, плідно шукав нове, небачене. В основі художнього образу, навіть фантастичного, лежать у цього українського художника живі спостереження самого об'єкта, з якого він виділяє характерні для нього риси, створюючи досі не бачену, нову реальність мистецтва [1].

Петрицький знайшов індивідуальну стилістичну визначеність, сказав нове слово у світовій культурі ХХ ст. Естетична система новітнього французького мистецтва, яку він відкрив для себе на початку століття на одній з київських лекцій, надала пошукам художника широти кольорового бачення, посирила міру живописного узагальнення. Чутливий до експерименту, Петрицький, динамізуючи композицію, перебільшуючи пропорції, завжди пам'ятав про норму і закон. Завдяки цьому його художні прийоми досягають потрібного формального чи емоційного ефектів («Композиція», 1923; «Жіночий портрет Ольга», 1922) [5, с. 6].

Як художник театру свій доробок в акварелі залишив в ескізах костюмів: ескіз костюма Старої половчанки до опери О. Бородіна «Князь Ігор» (Державна опера, Одеса, 1926 р., папір, акварель, гуаш, бронзова фарба, аплікація); ескіз костюма Скомороха до опери О. Бородіна «Князь Ігор» (Державна опера, Харків, 1929 р., папір, акварель, гуаш, бронзова фарба); ескіз костюма Бога-

Отця до комедії Остапа Вишні «Вій» (Театр ім. Івана Франка, Харків, 1925 р., папір, гуаш, акварель, аплікація); ескіз костюма Сотника до комедії Остапа Вишні «Вій» (Театр ім. Івана Франка, Харків, 1925 р., папір, гуаш, акварель, аплікація); ескіз костюма Бурсаків до комедії Остапа Вишні «Вій» (Театр ім. Івана Франка, Харків, 1925 р., папір, гуаш, акварель, аплікація) [4]. Ще ряд театральних робіт: Князь Ігор – ескіз до опери О. Бородіна «Князь Ігор», 1929 р., акварель, гуаш, сріблянка на папері, 46×36 см; Старий раб — ескіз до п'єси Лесі Українки «В катакомбах», 1920 р., акварель, аплікація, бронзянка, 53×24 см. Серед акварельних робіт також портрети: письменник М. Доленга, 1929 р. акварель на папері, 62×48 см; та поет М. Семенко, 1929 р., акварель на папері, 57×46 см.

У ХХІ ст. роботи українських театральних художників 1910–1920-х рр., виконані в руслі західного модернізму, часто показують на виставках українського авангарду. Український музей у Нью-Йорку вперше присвятив цьому феномену окрему виставку – «Інсценування українського авангарду 1910–1920-х років». Серед іншого, експонувалася робота Анатолія Петрицького: ескіз костюма Тай-Хоя для спектаклю «Червоний мак»; папір, аплікація, акварель, 56×72,5 см; Харківський державний театр опери і балету, режисер Е. Вігильов, 1927 р.; з колекції Музею театального, музичного і кіномистецтва України (Київ). Вказувалося, що футурист Анатолій Петрицький, на сценах київської, харківської та одеської опер міксував фольклорні традиції із зухвалими авангардними ідеями [2].

Також було видано двомовний каталог (англійською та українською мовами) «Інсценізація українського авангарду 1910–1920 років» — до однойменної виставки, що проходила в Українському музеї у Нью-Йорку з лютого по жовтень 2015 р. До каталогу включено всі 142 експонати виставки: 125 ескізів до костюмів (таких митців, як Олександра Екстер, Олександр Хвостенко-Хвостов, Борис Косарев, Вадим Меллер, Анатоль Петрицький), 3 театральні афіші й 14 документальних фото. Це перша масштабна академічна публікація, присвячена темі виходу авангарду за рамки живопису, появи авангардних візій на театральній сцені і кіноекранах. Вона є результатом ґрунтовних досліджень авангарду в мистецтві, саме в контексті української сцени. Сім провідних американських і українських дослідників авангарду стали авторами каталогу: John E. Bowlt, Myroslava M. Mudrak, Nicoletta Mislner, Mayhill Fowler, Ганна Веселовська, Валентина Чечик, Тетяна Руденко; вони подали розвідки про відображення європейських модерних тенденцій символізму, кубізму і футуризму ХХ ст. в українському театрі [3].

Отож, у найбільшому творчому розмаху і в найблискучішій силі розквіту Анатолій Петрицький, як майстер вибухового темпераменту та невтомного експериментування, знайшов індивідуальну стилістичну визначеність, сказав нове слово у світовій культурі ХХ ст., створивши неповторні роботи, коли навіть акварельні ескізи набувають вже у ХХІ ст. світової слави.

#### Література:

1. Анатолій Петрицький // Бібліотека українського мистецтва [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/anatoliy-petritskiy/>.
2. Виставка українського авангарда в Нью-Йорке [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://vogue.ua/article/culture/vystavka-ukrainskogo-avangarda-v-nyu-jjorke5286.html>.
3. «Інценізація українського авангарду» від видавництва «Родовід» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://artukraine.com.ua/n/inscenizaciya-ukrainskogo-avangardu-vid-vidavnictva-rodovid/#.WsDaUX8uA1k>.
4. Культпросвет. Ескізи костюмів Анатолія Петрицького [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://joanerges.livejournal.com/1743323.html>.
5. Український живопис ХХ ст. // НХМУ [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://namu.kiev.ua/ua/about/collections/painting2/6.html>.

*Вечерський В. В.*

### **Збереження традиційного характеру середовища буферних зон об'єктів всесвітньої спадщини в Києві**

На цей час у Списку всесвітньої спадщини ЮНЕСКО в Україні налічується сім об'єктів, з них один – у Києві. Він має назву «Київ: Собор Святої Софії та прилеглі монастирські будівлі, Києво-Печерська лавра» і внесений ще у 1990 р. [1, с. 5]. Навколо територій об'єктів всесвітньої спадщини згідно з міжнародними нормами визначаються буферні зони як додаткові захисні оболонки, що мають запобігти появі на цих територіях нових будівель і споруд, здатних знецінити визначну універсальну вартість таких об'єктів. Вимога щодо збереження традиційного характеру середовища є імперативом вітчизняного законодавства [2, с. 142-144].

Протягом останніх 15 років Україна зазнає серйозної критики з боку Комітету всесвітньої спадщини ЮНЕСКО та ICOMOS за те, що не спроможна на належному рівні забезпечити як територіальне визначення буферних зон, так і збереження традиційного характеру їхнього середовища. Особливо гострою була ця критика в 2009 та 2010 рр., висловлена у зауваженнях та рекомендаціях 33-ї сесії (2009 р., Іспанія) та 34-ї сесії (2010 р., Бразилія) Комітету всесвітньої спадщини щодо українських об'єктів. Зауваження експертів спільної моніторингової місії Комітету всесвітньої спадщини та ICOMOS (березень 2009 р.) є такими: «відсутність чітких діючих режимів, генерального та детального планів розвитку міста, а також протиріччя між заінтересованими сторонами, особливо активність органів міської влади в сфері будівництва, небезпечно впливають на міське середовище буферної зони двох компонентів об'єкта всесвітньої спадщини». Тому рекомендація 33-ї сесії Комітету всесвітньої спадщини (липень 2009 р., Іспанія) запропонувала: «розглянути можливість розширення східної границі буферної зони Святої Софії до Майдану Незалежності включно, який є важливою частиною міської структури буферної зони, та ініціювати вивчення візуальних перспектив розташування пам'ятки на Дніпровських схилах».

У 2009 р. було розпочато розроблення нового Генерального плану розвитку м. Києва та його приміської зони до 2025 р. з детальним опрацюванням історико-містобудівної частини, що забезпечив



НДІ пам'яткоохоронних досліджень. У рамках цієї роботи межі буферних зон Софійського собору з прилеглими монастирськими будівлями та Києво-Печерської лаври було відкореговано згідно з рекомендаціями Комітету всесвітньої спадщини, при цьому:

- буферна зона ансамблю споруд Софійського собору, що становила 111,81 га, збільшена до 125,24 га;
- буферна зона Києво-Печерської Лаври, що становила 107,74 га, збільшена до 277,40 га [3, с. 195].

Також з метою захисту культурного ландшафту м. Києва, пов'язаного із зазначеними пам'ятками всесвітньої спадщини, територія вздовж р. Дніпра, що включає схили високого правого берега Дніпра, з акваторією Дніпра з островами, загальною площею 2800 га, визначена як пам'ятка ландшафту «Історичний ландшафт Київських гір і долини р. Дніпра». Ця пам'ятка внесена до Державного реєстру нерухомих пам'яток України наказом Міністерства культури і туризму України від 03.02.2010 р. № 58/016-10 з охоронним № 2600189 [4, с. 233].

Крім того, для територій буферних зон пам'яток всесвітньої спадщини ЮНЕСКО (Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника та ансамблю споруд Софійського собору) розроблено режими їх використання, які передбачають заборону нового будівництва, збереження розпланування, пам'яток та об'єктів культурної спадщини, елементів історичного упорядження; необхідність проведення археологічних досліджень і музеєфікації археологічних об'єктів; проведення робіт щодо реставрації і пристосування пам'яток культурної спадщини, упорядження та озеленення території за спеціальними проектами, погодженими центральним органом виконавчої влади у сфері охорони культурної спадщини. Допускається тільки реставрація і реабілітація пам'яток та реконструкція інших будівель і споруд без збільшення їх висотних параметрів [5, с. 281-282].

Розширені буферні зони пам'ятки всесвітньої спадщини ЮНЕСКО – ансамблю споруд Софійського собору та Києво-Печерської лаври затверджені у складі Концепції стратегічного розвитку м. Києва VI сесією Київської міської ради VI скликання 16.09.2010 р. У матеріалах Концепції визначений також режим використання територій цих буферних зон, узгоджений з експертами моніторингових місій Комітету всесвітньої спадщини ЮНЕСКО та ICOMOS. Зрештою, межі й режими використання об'єднаної охоронної (буферної) зони пам'ятки всесвітньої спадщини «Київ: Собор Святої Софії та прилеглі монастирські будівлі, Києво-Печерська лавра» було затверджено двома наказами Мінкультури: від 05.07.2011 № 511/0/16-11; від 21.10.2011 № 912/0/16-11.

Разом з тим, навіть коректно визначений загальний режим використання буферних зон не забезпечує всіх вимог сталого спадкоємного розвитку цих територій, які виконують весь комплекс функцій загальноміського центру. У зв'язку з цим виникла необхідність розроблення Концепції та проекту регенерації територій буферних зон Софійського собору з прилеглими монастирськими будівлями та Києво-Печерської лаври як комплексної науково-

проектної та містобудівної документації. У ній має бути передбачено комплекс заходів, що включає реставрацію і реабілітацію пам'яток культурної спадщини; санацію, модернізацію і капітальний ремонт масової історичної забудови; вибіркове знесення амортизованих малоцінних будівель і нове компенсаційне будівництво; розвиток інженерної інфраструктури і транспортних мереж; функціональну адаптацію територій; озеленення і впорядження. Ці заходи мають вирішувати триєдине завдання: збереження і примноження культурно-історичного потенціалу Києва; створення сприятливих умов функціонування історичного центру; забезпечення неантагоністичного поєднання нових будівель з історичним архітектурним середовищем.

Проте останнім часом ці проблеми знову загострилися. Виникла загроза збереженню історичного ландшафту Київських гір і долини р. Дніпра, який є складовою визначної універсальної цінності об'єкта всесвітньої спадщини «Київ: Собор Святої Софії та прилеглі монастирські споруди, Києво-Печерська лавра», у контексті активізації містобудівних перетворень. 29.11.2016 р. Міністерство культури України видало наказ № 1118 «Про затвердження науково-проектної документації щодо визначення меж та режимів використання території охоронної (буферної) зони архітектурного ансамблю Києво-Печерської лаври». Відповідно до даного наказу територія охоронної (буферної) зони архітектурного ансамблю Києво-Печерської лаври зменшена майже вдвічі.

При цьому було проігноровано те, що зміни меж території буферних зон відповідно до «Керівництва по виконанню Конвенції про охорону всесвітньої спадщини», мають бути спрямовані на точніше виявлення об'єктів всесвітньої спадщини та оптимізацію охорони їх видатної універсальної цінності. Обґрунтування зміни цієї зони мало би визначити, як така зміна дозволить оптимізувати збереження та охорону об'єкта, а також у який спосіб ці зміни вплинуть на збереження видатної універсальної цінності. З огляду на це, нові, значно зменшені межі буферної зони архітектурного ансамблю Києво-Печерської лаври мають бути переглянуті та узгоджені з Комітетом всесвітньої спадщини відповідно до міжнародних зобов'язань України. З цього питання Український національний комітет ICOMOS своєчасно виступив з публічною заявою на захист фахових засад пам'яткоохоронної політики, проте влада це звернення звично проігнорувала.

На наш погляд, варто внести необхідні зміни й доповнення в законодавство України щодо охорони культурної спадщини, зокрема доповнити Закон України «Про охорону культурної спадщини» окремим розділом про національну охорону об'єктів всесвітньої спадщини та порядок взаємодії з Комітетом всесвітньої спадщини ЮНЕСКО та ICOMOS.

#### Література:

1. Міжнародні засади охорони нерухомої культурної спадщини. – К. : Фенікс, 2008. – 176 с.
2. Збірник нормативно-правових актів сфери охорони культурної спадщини. – Чернігів : ВАТ «РВК «Деснянська правда», 2011. – 796 с.
3. Історико-містобудівні дослідження Києва / За ред. Вечерського В. В.; відп. за вип. Сердюк О. М. – К. : Фенікс, 2011. – 454 с.

4. Звіряка А. І., Вечерський В. В. Історичний ландшафт Київських гір і долини р. Дніпра як ландшафтна пам'ятка // Праці Науково-дослідного інституту пам'яткоохоронних досліджень. – К. : Фенікс, 2010. – Вип. 5. – С. 198-235.

5. Вечерський В. В. Охорона культурної спадщини у новому генеральному плані Києва // Праці Науково-дослідного інституту пам'яткоохоронних досліджень. – К. : Фенікс, 2012. – Вип. 7. – С. 274-296.

*Гага-Шереметьєва С. В.,  
Марченко Г. А.*

## **Діяльність реставраційних організацій Лондона та Києва. Обмін досвідом**

Британська Асоціація консерваторів-реставраторів живопису (куратор проекту п. Катерина Біла) у вересні 2016 р. запросила українських колег з відділу наукової реставрації та консервації рухомих пам'яток Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника (Гагу-Шереметьєву С. В., начальника підрозділу, Марченко Г. А., художника-реставратора живопису І кат.) до Великої Британії в рамках проекту співпраці UA/UK співробітництва між Україною та Великою Британією та проекту Креативна Європа для ознайомлення з роботою майстерень з реставрації м. Лондона, обміну досвідом у галузі реставрації культурних цінностей, обговорення проблем збереження історико-культурної спадщини.

Заснована у 1943 р. Британська Асоціація консерваторів-реставраторів живопису (British Association of Paintings Conservator-Restorers (BAPCR)) є найстаршою професійною організацією для реставраторів живопису у Великобританії. BAPCR має досвід організації візитів до найвідоміших установ по збереженню культурного надбання як у Британії, так і за її межами з метою розвитку професійного спілкування та обміну досвідом у професійній сфері. У межах нашого візиту було організовано відвідування провідних музеїв та консерваційних центрів Лондона, таких як: Реставраційний факультет інституту Курто (The Courtauld Institute of Art), Національна Галерея (The National Gallery), Національна портретна галерея (The National Portrait Gallery), Тейт Британія (Tate Britain Museum), Музей Вікторії та Альберта (Victoria and Albert Museum), провідні приватні реставраційні майстерні.

Головним координатором та приймаючою стороною BAPCR у Лондоні була художник-реставратор живопису, член Британської Асоціації консерваторів-реставраторів живопису Катерина Біла.

Відвідавши провідні реставраційні установи Лондона, ми з приємністю відмітили, поглиблений дослідницький підхід британців у справі вивчення та збереження пам'яток культурної спадщини та скрупульозність до найменших деталей у всьому. При загальній спорідненості підходів української та британської реставраційної справи, цікаво звернути увагу на деякі особливості.

Під час відвідування реставраційного відділення інституту Курто (Courtauld Institute of Art Department of Conservation and Technology, Easel painting conservation studios – lecturer Pippa Balch (chair of BAPCR), яке засноване ще 1935 р., ми зважили на серйозний та індивідуалізований підхід до

студентів та їх тісну співпрацю з викладачем-реставратором. На відміну від більшості українських реставраційних відділень з у цілому мистецьким ухилом, головним та обов'язковим у навчанні є вивчення фізики, хімії та історії мистецтв, маюнок та живопис – за бажанням або відсутні. Піпа Балч, викладач цього відділення та голова асоціації VAPCR познайомила нас з деталями різнобічного навчального процесу, показала учбову та експериментальну базу (у процесі навчання є обов'язковою велика експериментальна дослідницька частина як складова у підборі методики реставрації), бібліотеку та архів студентських робіт-досліджень.

Національна галерея Лондона, куди нас запросили, є однією з провідних музейних установ світу. Реставраційні майстерні (National Gallery of London conservation studio led by Paul Ackroyd) розташовані у великих приміщеннях з обов'язковим для живописної реставрації верхнім денним світлом. Приміщення, призначені для реставрації живопису, поділяються умовно на дві частини: структурну та живописну. Структурна реставрація (для нас звичніше термін «технічна» реставрація) включає в себе роботу з основою твору, укріплення (консолідацію), пакування твору після реставрації. Живописна реставрація – роботу з лицьовим боком картини (грунтом), живописним шаром, записами, лаковим покриттям. Консерваційною студією багато років керує Пол Аскройд, який гостинно нас прийняв і розповів про особливості роботи консерваторів-реставраторів у музеї, заснованому ще у XIX ст. Реставраційну документацію на деякі твори ведуть з кінця XIX ст., і донині реставратор продовжує вносити до неї інформацію про поточні реставраційні заходи над пам'яткою. Вразили самі твори, які перебувають у роботі спеціалістів майстерні – великому гарно оснащеному та освітленому для роботи приміщенні: величезне полотно Пітера Пауль Рубенса, голландські натюрморти, дивовижна двохметрова ікона італійського Відродження. Також нас запросили відвідати науково-технологічний відділ Національної галереї під керівництвом Маріки Спрінг, де колектив професіоналів фізиків та хіміків, використовуючи надсучасне обладнання, займається різноманітними дослідженнями творів з колекції музею. Цікаво, що майже всі працівники цього відділу – випускники реставраційного відділення інституту Курто.

У Національній портретній галереї (National Portrait Gallery of London painting and frame conservation studios led by Richard Hallas (painting studio manager), Stuart Agar (head frames conservator) and Laura Hinde (painting conservator) ми відвідали майстерню з реставрації рам, де її керівник та головний спеціаліст по рамам Стюард Агар провів надзвичайно цікаву екскурсію про історію розвитку та особливості реставрації рам. Треба відмітити як чудову колекцію рам цього музею, що заслуговує на окреме видання, так і дуже продуманий підхід до пакування живопису у рами та захист пам'ятки від навколишнього впливу. У майстерні з реставрації живопису цього музею заслуговує на увагу високий професійний рівень виконання робіт, глибоке всебічне вивчення пам'яток до та у процесі реставрації.

Музей Вікторії та Альберта також має чудово оснащену майстерню з реставрації живопису (Victoria and Albert museum conservation department led by

Marie de Lauzon), де реставратори дуже виважено відносяться до музейних пам'яток.

У сучасній великій реставраційній майстерні музею Тейт Британія (Tate conservation department led by Adele Wright, Tate Britain, London) реставратори дуже серйозно ставляться до досліджень та вирішення питань реставрації живопису XIX та XX ст., про що нам розповіла реставратор музею Адель Райт.

У приватній реставраційній студії Симона Бобака та Анни Санден (Simon Boback and Anna Sanden private conservation studio, Ebury Street, London), ми побачили дві реставраційні майстерні з різним напрямком робіт під одним дахом: про структурну реставрацію (у більшості роботу з дошками) у своїй студії нам розповів Симон Бобак, про особливі випадки та проблеми живописної реставрації з нами поділилась Анна Санден та її помічниця.

Приватна студія реставрації живопису Катерини Ари (Katherine Ara Ltd private painting conservation studio, George and Dragon Hall, Holland Park, London), переважно спеціалізується на реставрації живопису XV–XVIII ст., відома своєю співпрацею із знаними аукціонними домами Лондона. Власниця студії настільки серйозно та глибоко підходить до кожної деталі у своїй професії, вимагаючи того самого від усіх своїх учнів, що недарма є однією з найвідоміших та успішних приватних реставраторів у Лондоні.

Певного колориту від побаченого та почутого нами раніше додало відвідання лекції групи реставраторів з реставраційного дослідження однієї роботи Саржента (Institute of Conservation (ICON) Paintings Group lecture «Fearful Difficult Subject: Carnation, Lily, Lily, Rose (1885-86) & Sargent's process: New research» at The Robin Room at Freemasons Hall, 60 Great Queen street, Holborn, London). Захід відбувся у історичній споруді Масонського дому,

Під час ознайомлення з роботою майстерень з реставрації м. Лондона ми отримали яскраві враження та набули величезного досвіду. Британська виваженість є дуже гарною рисою для реставратора. Варто зазначити, що у Великій Британії та Україні наукові напрямки реставраційної справи у цілому спільні, проте ми дізналися багато корисних для нас нюансів. Британські реставратори застосовують маловідомі для нас деякі матеріали (наприклад для тонування). Також зазвичай майже обов'язковий у Великобританії ретельно виконаний захист полотна та дошки після реставрації, що забезпечує подальше краще збереження пам'яток як захід превентивної консервації, сподіваємося, буде активніше впроваджуватись у музейній практиці в Україні.

У травні 2017 р. Катерина Біла, художник-реставратор українського походження, член комітету Британської асоціації консерваторів-реставраторів живопису (British Association of Paintings Conservator-Restorers (BAPCR)) та співробітники відділу наукової реставрації та консервації рухомих пам'яток Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника організували зустрічний візит реставраторів Лондона до Києва з метою ознайомлення з головними музейними та реставраційними установами столиці України. Британські колеги побували у відділі наукової реставрації та консервації Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника, Національному науково-дослідному реставраційному центрі

України, Національному музеї образотворчого мистецтва, Національному заповіднику «Софія Київська», Національній Академії образотворчого мистецтва та архітектури та реставраційному відділенні цієї установи.

На прохання британських колег для журналу «The Picture Restorer» ми підготували інформацію для оглядової статті про реставраційну освіту в Україні.

Як і наші британські колеги, ми впевнені, що такі зустрічі необхідні для активізації розвитку співробітництва закладів культури між Україною та Великою Британією у сфері охорони та збереження історико-культурної спадщини, реставрації культурних цінностей, популяризації прогресивних технологій, обміну інформацією, літературою, навичками та досвідом роботи щодо різних аспектів збереження музейних предметів, підготовки кваліфікованих кадрів, зміцнення позитивного іміджу обох європейських держав.

*Гжегож Гжибек, Збігнев Малодобрий*

### **Музейний образ солдата (воїна) як вираження пам'яті епохи та соціальної культури. Етичний та освітній аналіз**

Анотація:

1. «Броньований супутник» XVII ст. як універсальний солдат (воїн).
2. Соціально-культурний універсалізм.
3. Етико-виховний аналіз образу воїна у музеї.

#### **Вступ до теми**

Польська броньована кавалерія звані «панцерними», «броненосцями» (pancerni – броненосці) (інакше – кіннота в броненосних обладунках (jazda pancerna), – це середньозбройні польські кавалерійські підрозділи Першої Польської Республіки від XVII по XVIII ст. Вони розвинулися з козацької кінноти, так званих Козаків (однак, не слід ототожнювати з Козацтвом як суспільної верстви, зародження якої починається з XIV ст.), яких оснащено тяжчим озброєнням. У Короні (Польське Королівство) ця формація поточно називалася черемисами. У Литві була локальна відмінність цієї їзди – петигорці. Броненосців використовували найперше в боях, щоб підтримати натиск гусарів, зміцнити флангові дії, що розбивали та руйнували фронт противника.

З другої половини XVII ст. броненосці становили більшість польської кавалерії (60-70%). Їхні військові дії в основному стосувалися так званих Кресів – пограниччя. Вони брали участь у битвах з татарами і козаками, а під час шведського Потопу також проти шведських звичайних та піхотних загонів. Офіційно козаки були перейменовані в броньовану їзду 1676 р., щоб відрізнити їх від козаків, пов'язаних з повстанням гетьмана Хмельницького. Внаслідок реформ 1776 р. гусари та броненосці перетворилися на відділи Національної кавалерії.

Музейні колекції, де містяться уніформа та озброєння броненосців, вказують на барвистість постаті броненосця та його орієнтальний, східний вигляд. Броненосці для охорони використовували кольчуги, бехтер, капюшони та місіюрки, а іноді й шишаки. Озброєння включало також легкі, круглі щити – калкан в турецькому стилі, шаблі, відбиваючі луки, вогнепальну зброю (пістолети, бандолети, рушниці), деколи чекани, списи. Литовські петигорці мали додатковий облаштунок у формі рогатини, а не спис.

Броньований воїн був не тільки дуже різноманітно озброєний, але і добре підготовленим наїзником. Стрілецькі навички, вогнепальне озброєння, відмінна підготовка боротьби на шаблях та зі списом – усі ці чинники робили з нього універсальну воєнну машину. Саме цей універсалізм повинен стати основою для етичних та виховних міркувань.

*Гладун О. Д.*

### **Інтуїції музею майбутнього у «синтетичній» концепції Федора Шміта**

У ситуації якісних трансформаційних процесів культури у дослідницьких стратегіях початку ХХ ст. акцентовано увагу на механізмах передачі та трансляції культурно-історичного досвіду людства, через ідеї універсалізму опановуються міждисциплінарні стратегії мистецької діяльності та музейної справи. «Синтетична» концепція Ф. Шміта, яка потрапила у «зону замовчування» з 20-х рр. ХХ ст. сьогодні викликає особливий інтерес, коли посилюється увага до зламних та перехідних станів культури та відповідних концепцій, повертаються імена та теорії, що мають прогностичний потенціал. Оригінальні ідеї Ф. Шміта, які були новаторськими для свого часу та визначили вектори і стратегії розвитку музеєзнавчої, мистецтвознавчої та психолого-педагогічної думки ХХ ст., унаслідок створення міждисциплінарного поля дослідження є актуальними і нині.

Спадщина Ф. Шміта привертала до себе увагу дослідників протягом ХХ ст. Ф. Шміт не лише музеолог, а вчений-медієвіст, візантолог, історик мистецтва. Слід зазначити, що в 30-х рр. за кордоном, у Парижі ідеї Ф. Шміта були широко відомі (Ж. Вільденштейн «Інтернаціональна анкета про реформу музеїв»).

Інтерес Ф. Шміта до музейної справи був обумовлений його теоретичними роздумами стосовно природи мистецтва та спроби його систематизації. Також цей інтерес виходив з практичної діяльності: «з 1908 по 1924 р. я безперервно завідував музеями... Зрозуміло, що я не міг не спробувати визначити для себе основні питання музейної політики й теорії музейної справи» [1, с. 631].

Люди за рівнем свого розвитку і за своїми потребами різні, та різні мають бути і музеї. Але основних типів музеїв, що вимагають абсолютно різних методів підбору і показу матеріалу, ми розрізняємо три – «музеї наукові (дослідницькі) для фахівців, музеї навчальні для усіх категорій, що навчаються, музеї публічні для масового відвідувача» [1, с. 660]. Чи може один і той же

музей одночасно задовольняти потреби і фахівців, і учнів, і широкої публіки? Ясно, що не може. Улаштувачі музею можуть піти у двох напрямках: створити «музей художньої культури» або, не обмежуючись вузькопрофесійними інтересами, спробувати продемонструвати увесь історичний процес, оскільки він виразив себе у мистецтві. У музеї художньої культури мистецтво розглядається не як соціальний факт, а як чиста майстерність: крок за кроком простежується зростання технічних умінь і навичок, вдосконалення стилістичних прийомів, і якщо в такому музеї присутня історія, то дуже своєрідна, що йде по «верхах» досягнень й ігнорує «епохи занепаду». Широкої публіці, взагалі кажучи, «нічого робити в музеях навчальних. Історично цінне може не бути художньо цінним для широкої публіки ХХ століття; і, навпаки, художньо цінні витвори мистецтва можуть представляти дуже посередній історичний інтерес» [1, с. 672]. Навчальні музеї мають бути музеями зліпків, копій і моделей – пряма протилежність музеям науковим (дослідницьким), які, як правило, мають бути музеями оригіналів. Фахівець піде в науково-дослідницький музей, тому що там є матеріали для його роботи; учень у навчальному музеї проводить час, якщо усе зайняття, заради якого він знаходиться в учбовому закладі, вестимуться в музеї; а публіка піде в музей у тому випадку, якщо їй там буде «цікаво». Ф. Шміт зазначає, що на Заході разом з державними публічними музеями існують у множині музеї-«паноптикуми», якими володіють приватні підприємці і які орієнтовані на масового глядача (наприклад, музей воскових фігур). Досить часто вони більш популярні, адже підприємці турбуються про свою публіку. Добре, «якщо у ботанічному саду є Victoria regia, якщо у зоологічному саду є новонароджений гіпопотам, якщо у мінералогічному музеї є якийсь самородок надзвичайної ваги, а в археологічному – цілком вийнята могила із скорченим кістяком, в картинній галереї – картина Рафаеля або Мурильо тощо», «одним словом, якщо в музеї є той або інший «атракціон»» [1, 770]. Ф. Шміт вважає, що психологією натовпу не треба нехтувати, нехай «атракціон» тільки принадить масового відвідувача – а наша справа зацікавити його іншим і утримати навіть тоді, коли привабливість «атракціону» втратиться: «гіпопотам здохне, самородок буде вкрадений, а Мурильо виявиться підробним». Речі в музеї існують не заради речей, а заради людей, яким ці речі мають бути показані. У музеї, зокрема музеї краєзнавства, має панувати динаміка виробництва, а не статика готових речей.

Трактуючи музей як джерело знання, Ф. Шміт вніс нове у визначення освітньої місії музею, звернувши увагу на завдання музею стосовно суспільства. Спираючись на запити відвідувачів та виділяючи такі групи музейної аудиторії, як вчені і фахівці, студенти й художники, широка публіка, вчений запропонував класифікацію музеїв, що в подальшому лягло в основу розробленої ним типології музеїв: науковий, навчальний і публічний типи музеїв, орієнтовані на різний освітній та інтелектуальний рівень відвідувача.

Важливою, особливо враховуючи історичний період, є думка про те, що музей має бути включений у сферу ідеології, і в цьому контексті необхідно розуміти прагнення автора показати нам певну суспільну людину в певній суспільній обстановці.



У 1929 р., тобто через десять років після першої спроби класифікації музеїв, узагальнюючи досвід розвитку музейної практики і наукової думки, Ф. Шміт знову звертається до проблеми типології музеїв і розвиває її далі стосовно публічних музеїв, розрізняючи їх за ознакою зібраних матеріалів (природознавчі, виробничо-економічні, культурно-історичні, художні та художньо-промислові), або за принципом ієрархічної підпорядкованості (місцеві, обласні та центральні). Важливо підкреслити, що розроблена Ф. Шмітом типологія музеїв і сьогодні є загальноновизнаною в українському та російському музеєзнавстві та, незважаючи на дискусійність проблем систематизації, класифікації, типологізації, заслуговує на увагу і потребує подальшого осмислення. Наукова рефлексія цієї проблеми є в працях М. Гнедовського, О. Мастениці, Д. Равикович, А. Разгона, М. Рутинського, Л. Шляхтіної та ін.

Особливий інтерес викликають ідеї Ф. Шміта про природу музейної експозиції. Він був першим, хто ввів поняття «експозиція» в музеєзнавство, яке раніше вживалося лише в мистецтвознавстві; замінив поняття «ансамбль» на «повість» або «драма», оскільки його цікавив не «симбіоз речей», а створення образу епохи; стосовно художнього музею виступав прихильником організації «синтетичної експозиції» без штучного поділу експонатів на живопис, графіку, скульптуру та ін. Розвиваючи ідею експозиції як образної системи, Ф. Шміт запропонував увести в експозицію живих людей у костюмах епохи, що і сьогодні з успіхом застосовують у практичній діяльності багатьох музеїв різних країн, наприклад, на відкриттях виставок, на акції «Ніч в музеї», на презентаціях музейних видань тощо. Ф. Шміт запропонував новий музейно-образний метод створення експозиції, який надалі розвивається в музейній практиці і теорії, за термінологією Т. Полякова, як образно-сюжетний або художньо-міфологічний.

Ще одним важливим аспектом музейного проектування, передбаченого Ф. Шмітом, можна назвати акцентування уваги на ергономічності підходів під час створення експозиційного простору, зокрема створення комфортних умов перебування глядача під час відвідування експозиції. Він справедливо вважав, що відвідувач музею повинен відчувати себе комфортно, тому експозиція має бути невеликою і постійно оновлюватися. Зауважимо, що, ґрунтуючись на запропонованій типології музеїв, вчений відкидав можливість побудови універсальних експозицій, однаково доступних і привабливих для різноманітної публіки.

Ф. Шміт розвинув на основі практики багато психолого-педагогічних ідей. Основна ідея праць ученого, присвячених музеям, полягає в твердженні, що зібрання творів мистецтва має бути не формальним сховищем речей, а засобом морального і естетичного виховання людей. Він порівнював музей з книгою, звертаючи увагу на те, що він також сприяє думанню, тільки робить це не словами, а речами, що привносять чуттєвий компонент. Психолого-педагогічні і психолого-мистецтвознавчі напрацювання Ф. Шміта великою мірою не застаріли і у наш час; багато чого увійшло до практики музейних буднів, а багато що вимагає сьогодні втілення в життя.

### Література:

1. Шмит Ф. И. Избранное. Искусство: Проблемы теории и истории. – СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 912 с.

Гриб Ю. С.

### Атрибуція – вагома складова експертизи предмета

*У доповіді розглядається методика експертного дослідження. У роботі пропонується опис предмета з'єднати з попередніми аналітичними висновками. У підсумковій частині експертного висновку пропонується узагальнити аналітичні висновки та на основі їх сформулювати підсумкові висновки, що автор і спробував проілюструвати на розглянутому прикладі.*

*Ключові слова: експертний висновок, прикладне мистецтво, кубок, скляні вставки, предмет колекціонування, мистецтвознавство.*

*В докладе рассматривается методика экспертного исследования. В работе предлагается описание предмета соединить с предварительными аналитическими выводами. В итоговой части экспертного заключения предлагается обобщить аналитические выводы и на их основе сформулировать итоговые выводы, что автор и попытался проиллюстрировать на рассматриваемом примере.*

*Ключевые слова: экспертное заключение, прикладное искусство, кубок, стеклянные вставки, предмет коллекционирования, искусствоведение.*

*Key words: expertise applied art, beaker inlay collectibles, art history.*

Походження предметів з приватних колекцій зазвичай не є відомим. Самі предмети часто мають неповний опис і приблизне датування. Окрім того, надзвичайно рідко предмети колекції піддаються лабораторним дослідженням.

Предмет з приватної колекції, переданий на уточнення атрибуції, позиціонувався, як кубок сарматського періоду (іл. 1). Було поставлене завдання уточнити його атрибуцію.

Розміри кубка: висота – 101 мм, діаметр чаші – 85 мм, висота ніжки кубка 24 мм, товщина ніжки – 30 мм, діаметр основи – 54 мм.

Кубок виготовлений з жовтого металу, можна припустити що це золото. Колір металу характерний для високопробного золота 900 проби. Чаша розділена на три горизонтальних яруси. Середній ярус ширший за верхній та

нижній однаковій яруси. Верхній і нижній яруси прикрашені вставками у формі кабошонів червоного кольору. Середній ярус складається з восьми вертикальних сегментів, розділених вісьмома тонкими вертикальними смугами, прикрашеними трьома круглими вставками червоного кольору, схожими на гранат. Сегменти прикрашені вставками. У центрі сегментів круглі вставки червоного кольору виготовлені зі скла або природного каменю, з чотирьох сторін цю вставку оточують краплеподібні прикраси кольору бірюзи.

На нижній частині чаші виявлений малюнок, набитий точками, знак господаря кубка (тамга) (іл. 2).

Велика частина площини кубка (приблизно 80%) покрита щільним нерівномірним за кольором темно-бордовим нальотом.

Для уточнення атрибуції в Національній історичній бібліотеці України була використана література: «Древности Геродотовой Скифии : сборник описаний археологических раскопок в Черноморских степях», вип. 1-2 (СПб., 1886–1872); «Древности Приднепровья», вип. 1-6 (Київ, 1899–1903); Дандре–Бардон М. Ф. Образование древних народов (СПб., 1795) тощо. Повної аналогії представленого кубка знайти в друкованих джерелах не вдалося. У розглянутих ілюстраціях не знайшлося аналогій прикрас навколо центральної вставки червоного кольору виготовленої у вигляді розтягнутої спіралі. На центральному ярусі кубка розміщені прямокутні сегменти. Накладні елементи виконані у вигляді смужок з жолобом всередині. У результаті огляду літератури, присвяченій сарматському періоду, аналогічний елемент (жолобок) не знайдений.

За технологією виготовлення смужки з жолобком довелося звернутися за консультацією до реставраторів. Унаслідок можна зробити висновок, що смужка з жолобком, мабуть, є сучасною імітацією прикраси античного періоду, що виконана з двох дротинок, напаяних паралельно.

З причини відсутності аналогій, виникла потреба більш детального вивчення предмета. Краплеподібні вставки на середньому ярусі мають або блакитний, або жовто-блакитний, або жовтий колір. Стародавній майстер, який виготовляв даний кубок, не міг прикрашати свою роботу вставками різного кольору – це просто нелогічно. Можливості провести визначення матеріалу, з якого були виготовлені краплеподібні вставки, не було. Якщо припустити, що це природна бірюза, то її колір повинен був поміняти забарвлення з блакитного на зелений. Варто відзначити, що період «життя» природної бірюзи становить приблизно кілька десятків років, залежно від умов зберігання. У процесі «вмирання» блакитний колір бірюзи змінюється на зелений. У такому випадку за дві тисячі років усі бірюзові вставки повинні були мати приблизно однаковий зеленкуватий колір. Відзначаємо різну кольорову гаму (від яскраво-блакитного (бірюзового) до охристого). Якщо ж ці вставки виконані зі скла, виникає питання – чому майстер прикрасив предмет вставками різного кольору?

Надалі кубок був оглянутий під мікроскопом МБС 10. Для визначення червоних вставок було проведено фотографування при збільшенні в 32 рази. У деяких скляних вставках червоного кольору виявлені тріщини (іл. 3). Подібні

тріщини з'являються під час обробки вставок тільки зі скла. Тріщини абсолютно чисті, мають скляний блиск відколу (поверхні), що малоймовірно для предмета заявленого віку. За дві тисячі років у тріщинах в склі зазвичай з'являється своєрідний бруд з дрібнодисперсних частинок землі.

Для розуміння природи дивного червоного нальоту на кубку ми ознайомилися з експозицією Музею історичних коштовностей України. Дійсно, на деяких золотих музейних предметах спостерігається червонуватий наліт. Однак цей червонуватий наліт дуже слабкий, має легкий відтінок. На представленому кубку видно наліт яскраво-червоного кольору, товстий шар його ніби лежить на поверхні золота. Це змусило дуже уважно, детально оглянути весь червоний наліт. Вдалося виявити слід від прилиплої волосинки від пензлика, яким наносився якийсь розчин для імітації червонуватого нальоту, що насправді траплявся дуже рідко (іл. 4).

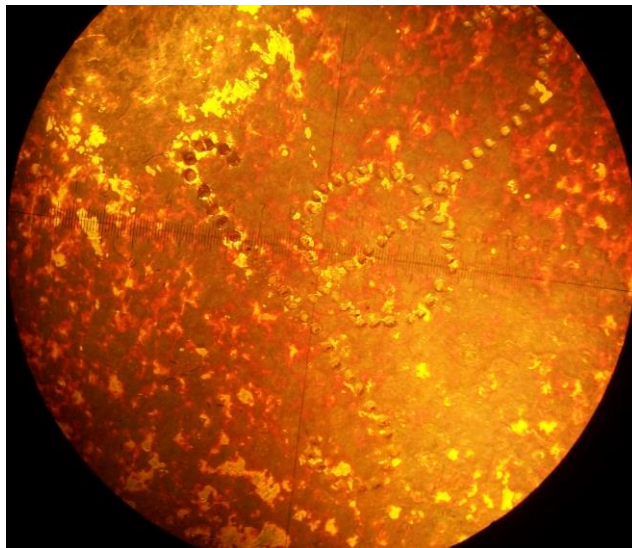
Останній штрих – це тамга, що розташована в нижній частині кубка. Малоймовірно, щоб родовий знак розташовувався в місці, де його важко побачити. Родовий знак для того й існує, щоб його могли побачити всі. Невідомо, чому знак тамга набитий точками? Майстер, який зміг виготовити подібний кубок, звичайно без проблем зміг би виготовити знак тамги більш «солідно». Здається, що виробники даного кубка просто не знали, чи відомий був ювелірам давнини інструмент, подібний штихелю.

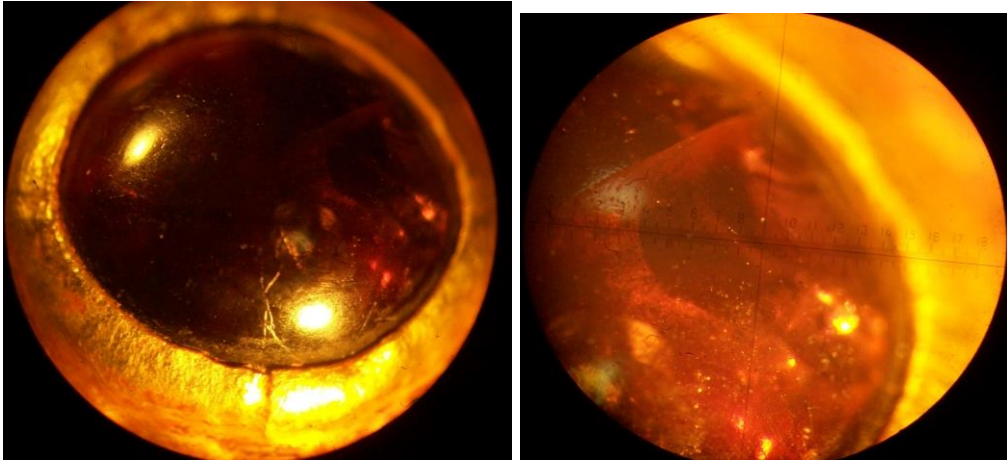
Таким чином, просте уточнення атрибуції призвело до однозначного висновку – перед нами звичайна підробка.



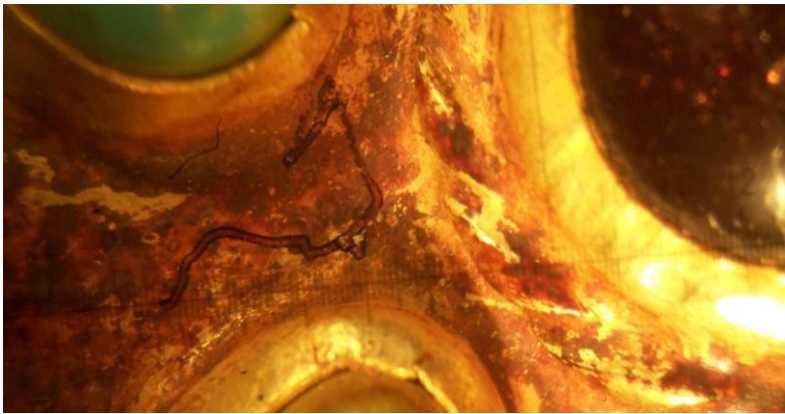
*Іл. 1. Загальний вигляд*

*Іл. 2. Родовий знак (тамга)*





Лл. 3. Вигляд «чистої» тріщини в склі при різному збільшенні



Лл. 4. Слід від волосинки, що прилипла під час нанесення червоного покриття

*Гурин К., Козовльова В., Трикоз О.*

### **Підготовка професійних кадрів реставраторів Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному**

*Анотація: Про діяльність співробітників Реставраційного відділу Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, етапи їхнього професійного зростання*

*Ключові слова: Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, художники-реставратори, стажування*

Однією з важливих ланок у структурі Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному є діяльність реставраційного відділу, в якому з 2002 року працюють 3 художники-реставратори: Олена Трикоз, Катерина Гурин, Валентина Козовльова.

Музей-заповідник налічує 25 000 одиниць збереження основного фонду, 21 500 – археологічного фонду, 9 700 – науково-допоміжного фонду, з них – близько 300 експонатів монументальної кераміки, яка почала створюватися з 1997 року і стала унікальним явищем на теренах українського музейного простору.

Значна частина колекції етнографічної кераміки, яка потрапляла до Музею-заповідника була у вкрай занедбаному стані: залосна, покрита великим шаром кіптяви, мала значні втрати, що могли призвести до руйнації пористої поверхні глиняних виробів і потребували нагального відновлення й приведення до експозиційного стану.

Щоб утримувати в належному стані колекцію Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, реставратори постійно підвищують кваліфікаційний рівень.

11-12 грудня 2006 року художники-реставратори Музею-заповідника пройшли стажування в Національному науково-дослідному реставраційному центрі України (Київ), яке відбулося під керівництвом художника-реставратора кераміки II категорії Максима Стрихаря. Тема стажування – *«Консервація і реставрація музейних експонатів з пористої кераміки»* (за програмою для художників-реставраторів третьої категорії). Під час навчання художники-реставратори ознайомилися з консерваційними та реставраційними процесами, поповнили практичні й теоретичні знання; ознайомилися з новими методами очищення пористого черепка від нестійких та стійких забруднень; вивчили властивості полімерів ПВБ, ПБМА, ПВА, їх консерваційних та клейових композицій; освоїли методику зняття форм різними формувальними матеріалами та відновлення втрат гіпсополімером, мастикування різними видами шпаклівок; дізналися про нові методи абразивної обробки, тонування. Відтепер художники-реставратори почали вести реставраційну документацію й фотографувати глиняні вироби, що значно полегшило роботу Виставкового та Фондового відділів, оскільки можна було простежити й задокументувати шлях певного експоната.

Упродовж восьми років художникам-реставраторам вдалося, послуговуючись отриманими знаннями, повернути до життя понад 100 творів етнографічної кераміки, які мають історико-культурну цінність і неодноразово були представлені на тематичних виставках. За результатами роботи художникам-реставраторам Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному 2014 року було присвоєно III кваліфікаційну категорію художників-реставраторів творів з кераміки (Протокол №18 від 10.12.2014 р.).

Для підвищення рівня кваліфікації, художники-реставратори потребують постійного підвищення теоретичних знань та практичних навиків. Для цього було заплановано наступне стажування, яке відбулося на базі Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному з 04 до 15.07.2016 року під керівництвом Світлани Єфанової – художника-реставратора творів з кераміки та скла вищої кваліфікаційної категорії Науково-дослідного реставраційного відділу Харківської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України. Тема стажування: *«Консерваційно-*

*реставраційні заходи на музейних предметах із кераміки з пошкодженнями середньої складності».*

За результатами стажування, відтепер художники-реставратори допущені до самостійного виконання таких консерваційно-реставраційних процесів на музейних предметах з кераміки середньої складності: 1) видалення складних забруднень з міцного глиняного черепка; 2) склеювання багатофрагментних предметів полімерами; 3) виготовлення нескладних форм із маси на основі силікону; 4) виготовлення доповнень із гіпсу за допомогою форми; 5) тонування з реконструкцією нескладного малюнка. Це значно підсилило значення й роль реставраторів у системі збереження предметів історико-культурної спадщини.

Опрацьовуючи фонди Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному з метою виявлення виробів, які потребували негайного відновлення, консервації, виявилось, що унікальна колекція археологічної кераміки залишилася поза увагою Реставраційного відділу, оскільки співробітники не мали допуску до роботи із давніми артефактами. Тому з 20 до 31.03.2017 року вони пройшли стажування на базі Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному під керівництвом Світлани Єфанової. Тема стажування: *«Освоєння реставраційно-консерваційних заходів з археологічної кераміки. Первинне стажування».*

Таким чином, реставратори нарешті отримали можливість дістати з запасників Музею-заповідника і донести до поціновувачів унікальні глиняні вироби часів Трипілля, адже не кожен музей України може похвалитися подібними зразками давнього ремесла.

Окрім суто практичної діяльності, художники-реставратори Музею-заповідника беруть активну участь у популяризації отриманих знань та власних здобутків, таким чином пропагуючи бережне ставлення до надбань народної культури. Ще 2006 року, до першого стажування, співробітники Реставраційного відділу усвідомлювали роль і місце реставратора кераміки, про що й говорили на Першій всеукраїнській конференції реставраторів *«Стан реставрації в Україні (проблеми та шляхи їх вирішення)»*, яку проводив Національний науково-дослідний реставраційний центр України з 26 по 28 вересня. Порушивши питання про культуру реставрації, дотримання реставраційної етики, зробили важливий крок на шляху майбутнього професійного зростання. Вже 2010 року, отримавши допуски до роботи, вони брали активну участь в семінарі-практикумі *«Організація консерваційно-реставраційної роботи в музейних закладах України»*, який проходив з 25 до 29 жовтня в Харкові.

Художники-реставратори Музею-заповідника брали активну участь в Національному конгресі українських керамологів *«Українська керамологія в контексті викликів XXI століття»*, який проходив на базі Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному з 22 до 24 вересня 2015 року, і висвітлили тему *«Види пошкоджень кераміки та способи їх усунення (на прикладі фондової колекції Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному)»* та Національному науковому

симпозіумі *«Персоналії українського гончарства як маркери національної ідентичності в координатах суспільних ідеологем»*, що відбувся з 4-6 травня 2016 року в Опішному з доповіддю *«Специфіка реставрації глиняних виробів малих форм в Національному музеї-заповіднику українського гончарства в Опішному»*.

Нині художники-реставратори мають багато творчих планів та задумів, які намагаються втілити у своїй роботі.

УДК 316. 776

*Денисюк Ж. З.*  
*ORCID: 0000-0003-0833-2993*

### **Музеї в контексті комунікативних стратегій сучасного суспільства**

Зростання комунікативного потенціалу, обумовленого технологічним рівнем розвитку сучасного суспільства, формує цілісне середовище існування культури та її інституцій, сприяючи оновленню культурних практик. Музеї як соціокультурні та наукові інституції з широким спектром функціонального призначення за таких умов не лише виконують свої прямі завдання, перебуваючи в сучасному інформаційно-комунікативному середовищі, але й власними музейними засобами формують ціннісно-символічне поле, що цілком органічно репрезентує певні ідеї суспільству, становлячи частину його культури.

Саме тому важливе значення набувають дискусії про комунікативні стратегії, які музеї використовують для репрезентації своїх ідей суспільству. Адже музеї створюють систему соціальних образів, наративів, тобто символічну реконструкцію етичних, естетичних, когнітивних і культурних горизонтів у повсякденному житті. Наслідком цього стає створення музеєм серії подій, що дають ілюзію загальноісторичного досвіду, що поділяється тією чи іншою спільнотою, тобто створюється послідовний дискурс походження і розвитку нації. У багатьох випадках створення такого загального досвіду веде до розвитку національної гідності, утвердженню консенсусу, прийняття певної системи соціальних образів. Музеї, використовуючи культурні набуток, створюють нові смисли, так само звертаються до формування і переформатування відносин між людьми і оточуючою дійсністю.

Для того щоб стати соціально релевантним, музей повинен перетворитися у простір комунікації, в якому відвідувач не тільки стикається з проблемами сучасного суспільства, побаченими через призму історії і пам'яті, в перспективі



етики, але й має можливість відповідати і реагувати на те, що перед ним експонується. Сьогодні перед музеєм повстало завдання включення свого інформаційного простору в структуру сучасного медійного простору з метою найбільш ефективної трансляції культурних смислів [1, 159].

На сучасному етапі більш актуально розглядати музей не стільки як систему, але як простір комунікації або особливий комунікаційний простір. У контексті музейної практики функція комунікації передбачає досить широкий спектр форм діяльності. До числа основних належать виставки, публікації, освітні програми та інші заходи, що проводяться музеями. Ядром музейної комунікації є, безперечно, експозиція. У музейному комунікаційному просторі циркулюють різні інформаційні потоки, що дозволяє музею бути частиною інформаційного простору, який розуміється у широкому значенні як сукупність результатів семантичної діяльності людства [2, 65].

Зовнішній комунікативний простір музею не обмежений лише територіально і має можливість потенційно нескінченного розширення. Саме у цьому умовно відкритому просторі відбувається інтеграція інформаційних ресурсів музею у суспільство та здійснюється трансформація трансльованого музеєм культурного дискурсу в певний бренд, який музей демонструє на культурному ринку як культурний товар і сукупність послуг.

У зовнішньому комунікаційному просторі музею здійснюються його горизонтальні і вертикальні комунікаційні зв'язки з суспільством, де музей позиціонує себе як культурний, соціальний та освітній інститут, оскільки «музей є одночасно центром професійної та творчої наукової діяльності і осередком соціально-культурного життя. Така сутність музею дозволяє йому втілювати просвітницьку функцію і формувати цінності суспільства» [4, 19].

З огляду на розвиток сучасних комунікативних технологій, повноправним учасником музейної комунікації стає віртуальний музей, що так само поширює власні колекції, які в інформаційно-культурному просторі займають майже рівнозначне місце поруч зі справжніми музейними предметами або замінюючи собою відсутній артефакт. Мультимедіа все частіше переймають на себе функції справжнього матеріалу, формуючи електронні експозиції. У окремих випадках у віртуальних колекціях мультимедіа самі стають автентичними об'єктами музейного експозиційно-комунікативного простору.

У аспекті стратегічного розвитку інформаційного суспільства та, відповідно, розповсюдження сучасних комунікативних технологій і на сферу культури, визначальною тенденцією є стимулювання та мотивування поширення здобутків у сфері культури за допомогою інформаційно-комунікаційних технологій (е-культура); у свою чергу, перед музеями стоїть завдання «збереження культурної спадщини України шляхом документування її об'єктів на цифрових носіях, забезпечення накопичення і збереженості електронних документів та електронних інформаційних ресурсів» [3].

Таким чином, музеї, що є ретрансляторами культурної інформації, яка акумулюється через накопичення, збереження, трансляцію культурних смислів і цінностей, що мають високе значення для цієї культури, стають активними учасниками сучасних комунікативних процесів.

### Література:

1. Аверкин М. Г. Модификация факторов коммуникативного взаимодействия современного музея. *Вопросы музеологии*. 2010. № 2. С.157–164.
2. Кряжевских М. Ю. Модель коммуникационного пространства музея *Вестник Челябинского государственного университета*. 2012. № 4 (258). Философия. Социология. Культурология. Вып. 23. С. 64–67.
3. Розпорядження КМУ від 15 травня 2013 р. № 386-р «Про схвалення Стратегії розвитку інформаційного суспільства в Україні». URL: <http://zakon5.rada.gov.ua/laws/show/386-2013-p> (дата звернення: травень 2018).
4. Чернобай Ю.М., Бриндза В.О. Проект стратегії збалансованого розвитку музею. *Наукові записки Державного природознавчого музею*. Вип. 30. Львів, 2014. С.3–22.

Джулай М. В., Гаврилюк Е. А.

### Китайский фонарь: исследования и атрибуция

В отдел научной реставрации Национального музея истории Украины для проведения реставрационных мероприятий поступил довольно интересный и необычный предмет – фонарь восточный, предположительно датированный XIX в. В инвентарной книге было указано, что вещь в НМИУ передана в 1956 г. из Киевского государственного музея украинского искусства.

Фонарь вызывает ассоциацию с Китаем, со складными фонариками, висящими у входа в дом.

В древнем Китае фонарь был своего рода визитной карточкой дома. До изобретения электричества именно фонарь в течение многих веков был основным средством освещения. Фонарь, в который вставлялась свеча, обтягивали прозрачной бумагой или тканью. На фонаре, который висел у входа в дом, часто писали фамилию хозяина. Таким образом, помимо основной функции освещения фонарь выполнял еще и роль визитной карточки [1]. К особому виду фонарей относились дворцовые фонари: шести- или восьмиугольные, выполненные обычно из шелка красного цвета, расписанные цветными рисунками и отделанные бахромой по низу. Впрочем, наибольшей популярностью в Поднебесной всегда пользовались большие круглые красные фонари. Именно такие фонари висят сейчас над воротами Тяньаньмэнь в Пекине. Красный цвет в Китае в большом почете. Он является символом счастья, успеха и благополучия.

Светильник из коллекции НМИУ достаточно больших размеров (32,5 см в диаметре и 97 см в высоту, общий вес 2,5 кг), изготовлен по принципу китайского подвесного фонаря из двух круглых массивных бронзовых оснований, покрытых оловом и белого полотняного складного экрана. Цилиндрическую форму экрану придают 14 обручей из стальной проволоки.

Металлические основания фонаря украшены резным орнаментом в форме завитков и розеток.

Сохранность фонаря неудовлетворительная. Бронзовые основания имеют очаги активной коррозии; проволочные обручи деформированы и местами разрушены; белая ткань сухая и ломкая, практически полностью пропитана продуктами коррозии железа рыже-коричневого цвета, воздействие которых привело к разрывам и утратам. Верхняя и нижняя основы фонаря покрыты грязевыми наслоениями, нагаром от свечей и продуктами коррозии олова тусклого сероватого цвета, местами есть очаги активной коррозии меди. Подсвечник в основании залит воском. Стальные обручи покрыты толстым слоем продуктов коррозии железа. Вербки, с помощью которых обручам придавалась округлая форма, практически истлели. Анализируя состояние сохранности светильника, можем предположить, что висел он не в доме, а в саду или на террасе.

Во время исследования на внутренней стороне бронзового основания фонаря была обнаружена надпись латинскими буквами **xatzirphrop1756**, которая позволила датировать время его изготовления серединой XVIII в. Кроме того, наличие латинского шрифта позволило предположить европейское, а не восточное происхождение предмета. Белый цвет экрана также не характерен для Китая. Однако точные аналоги светильника на сегодняшний день нами не найдены.

Из литературных источников известно, что в первой половине XVIII в. в европейском искусстве в моду вошел стиль «рококо» [2, с. 455]. От предшествовавшего ему пышного «барокко» его отличало стремление к асимметрии, подказанной формами рокайля – причудливого орнамента с капризными и неожиданными арабесками в виде «С» и «S», которые вытягиваются, раздваиваются и сплетаются друг с другом. Мотивы морской пены, волн и морских раковин являются еще одним элементом этого стиля [3, с. 366]. В то же время значительно увеличился объем торговли с Китаем. Огромное количество китайских товаров поступало на европейский рынок, что прямо или косвенно повлекло за собой возникновение нового течения в живописи, декоративно-прикладном искусстве, архитектуре, дизайне интерьеров и парковых ансамблей. В Европе в начале 20-х гг. XVIII в. возник стиль «шинуазери» или «шинуазри», в переводе с французского «китайщины», одного из направлений стиля «рококо» [4, с. 194], в период с 1745 по 1760 гг. приходится расцвет этого стиля. Сначала китайские мотивы появились в росписях дельфтского фарфора, сине-белые арабески и стилизованные китайские сценки. С возникновением интереса к чаепитию, повсюду в Европе в дворцово-парковых ансамблях начали появляться уникальные сооружения под названием «чайные домики» или китайские павильоны. Едва ли не первым опытом такого рода была выстроенная в XVII в. Китайская деревня при Дроттнингхольмском королевском дворце в окрестностях Стокгольма. Подобные сооружения захотели иметь и другие правители Европы, включая французского короля и саксонского курфюрста. Одним из ярчайших образцов

«чайного домика» является павильон в Сан-Суси, резиденции Фридриха Великого (архитектор И. Г. Бюринг, скульптор И. П. Бенкерт).

Этот стиль также полюбился в Англии, где появлялись «китайские» комнаты в домах, чайные павильоны и беседки в парках, напоминающие своими очертаниями пагоды. В 1762 г. британский архитектор Уильям Чэмберс возвёл ради развлечения публики грациозную 50-метровую Большую пагоду в Королевском ботаническом саду близ Лондона. Английский мебельщик Чиппендейл разработал целое ориентальное направление в дизайне мебели, названное его именем. Традиционными элементами стиля «шинуазри» являются раздвижные ширмы, круглые китайские табуреты, лаковая роспись по дереву, и «все китайское», так сказать, китайский микс. В декоре одним из элементов этого стиля являются мотивы морской пены и волн, всяческие завитки.

Анализ состояния сохранности предмета позволил определить основные направления будущей реставрации. Детали из цветного и черного металла необходимо очистить от поверхностных загрязнений и продуктов коррозии, стабилизировать и законсервировать. Обручи и металлические шпильки, утратившие целостность вследствие разрушительного действия коррозии необходимо сдублировать на тонкую дублирующую основу. Ткань подлежит очистке от продуктов коррозии железа, пылевых и грязевых наслоений, пластификации и дублированию на новую реставрационную основу. Планируется изготовить специальный футляр для хранения отреставрированного предмета.

Учитывая ажурный орнамент на основаниях светильника, белый, а не красный цвет ткани, латинскую надпись с арабскими цифрами, можем предположить, что данный фонарь был изготовлен в Европе в середине XVIII в. как предмет интерьера (экстерьера) в стиле «шинуазри». К сожалению, не удалось прочитать и расшифровать латинскую надпись. Вполне вероятно, что надпись содержит информацию о регионе создания фонаря, а возможно, и имя мастера. Авторы собираются продолжить изучение этого уникального предмета и поиск его аналогов.

#### Литература:

1. Фонарь в Китае – больше, чем фонарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ru.gbtimes.com/kultura/fonar-v-kitae-bolshe-chem-fonar>.
2. В. Г. Власов. Стили в искусстве, словарь, «Кольна». – СПб, 1995. – Т. 1. – 672 с.
3. Анри де Моран. «История декоративно-прикладного искусства», «Рококо» / Пер. с франц. – М. : «Искусство», 1982. – 577 с.
4. Ричард Аттербери, Ларс Тарп. «Иллюстрированная энциклопедия антиквариата. – М. : «Тривиум», 1997. – 332 с.

*Виргиния Жигялене, Раса Беляускайте-Миколайтене,  
Юрга Багдзявичене, Лайма Грабаускайте,  
Габия Сурдокайте-Витене*

## **Исследование и реставрация бисерного антепедиума**

Антепедиум (алтарный занавес) второй половины XIX в. с монограммой Девы Марии был передан музею Каунасской епархии из Базилики Св. Апостолов Петра и Павла в Каунасе в 2005 г. Уникальность экспоната состоит в технике исполнения: алтарный занавес, вытканый на металлической раме из льняных нитей с нанизанным разноцветным стеклянным бисером разных форм и размеров. Антепедиум обрамлен широкой профилированной деревянной рамой. В настоящее время нет данных о наличии подобных изделий в других храмах Литвы.

На реставрацию антепедиум поступил обветшавший, загрязненный, с трудно рассматриваемым рисунком, цветом и формой стеклянных бусин. Из-за большого веса стеклянного бисера – 6 кг, нитки основы и утка были повреждены во многих местах по всей площади полотна, а в местах контакта с металлическим подрамником – покрыты и повреждены ржавчиной. Это привело к многочисленным потерям бисера. Кое-где видны нити предыдущего ремонта.

Для изучения технологических особенностей в научно-исследовательском отделе Реставрационного центра провели исследования с целью установления материалов и технических характеристик антепедиума, выявления повреждений, потерь и оценки общего состояния экспоната.

Исследования показали, что основа и уток – льняные нитки, а на них нанизанные бусинки изготовлены из бесцветного и цветного стекла. Многие бусины бесцветного стекла внутри отверстий покрыты пигментными красками разных цветов.

Реставрацию антепедиума начали с сухой механической чистки волосяными кистями. Потом антепедиум сняли с подрамника. Края ткани и области повреждений укрепили хлопчатобумажной марлей; экспонат промыли в ванне на полиамидной сетке. Для промывки использован раствор неионогенного поверхностно-активного вещества, для полоскания – дистиллированная вода и смесь воды с этанолом.

Следующий важный шаг в реставрации – укрепление ослабленных и потрескавшихся основ и утков. В местах утрат были проведены новые льняные тонированные нитки.

Для восстановления утрат бисера решили отлить новые цветные бусины из эпоксидной смолы *Araldite 2020 A/B*. Эта смола обычно используется при восстановлении утрат стекла.

Реставрированный антепедиум прикреплен на вспомогательную ткань из полиэфирного волокна, натянут на старый консервированный подрамник и вставлен в раму.

## **Михайлова гора: історичне значення, перспективи розвитку, проблеми сьогодення**

Рішення Європейського парламенту щодо оголошення 2018 Роком Культурної Спадщини в Європі стало ще одним імпульсом у справі збереження значимих для суспільства місць (з огляду на їх історико-культурну та природну цінність), зокрема, Михайлової гори в Прохорівці – визначної пам'ятки історії і природи Канівського лівобережжя.

Михайлова гора, що належала Михайлу Максимовичу, першому ректору Київського університету св. Володимира, вченому-енциклопедисту, близькому другові Тараса Шевченка (поет зупинявся у Максимовичів влітку 1859 року), – пов'язана також з іменами Миколи Гоголя, Володимира Науменка, інших достойників, а, отже, історично та тематично є невід'ємним складником Шевченківського меморіального комплексу. Саме тому Шевченківський національний заповідник, незалежно відомчого підпорядкування (чи приналежності на правах власності) Михайлової гори, неодноразово порушував на різних рівнях питання про приєднання її до складу заповідника з метою збереження пам'яток історії, культури і природи, музеєфікації та включення їх до туристичних маршрутів.

Для формування громадської думки заповідником проводилися наукові конференції, присвячені пам'яті М. Максимовича та вирішенню питань збереження Михайлової гори [2], за участі науковців, музейників, освітян Київщини та Черкащини, з прийняттям відповідних резолюцій. Неодноразово направлялись звернення до Міністерства культури України з проханням порушити клопотання перед Президентом України щодо передачі в державну власність пам'ятки історії та природи «Михайлова Гора» як цілісного комплексу та включення її до складу заповідника або ж Київського національного університету імені Тараса Шевченка, оскільки це стало б реальним шансом врятувати визначну пам'ятку Шевченкового краю.

Доля Михайлової гори та шевченківських місць набула широкого розголосу у 2006-2008 роках, коли до Президента України звернулася українська інтелігенція щодо захисту земель на лівому березі Дніпра, в охоронних зонах Шевченківського національного заповідника у селах Келеберда та Прохорівка, де «нові» українці відгороджуються колючим дротом та маскувальними сітками..., а Дніпро – охоронцями на сторожових вишках», а також у зв'язку з незаконним виділенням 9 га землі в с. Прохорівка для будівництва баз відпочинку. Лист підписали академік Петро Тронько, пам'яткоохоронець Олесь Силин, онук поета Сосюри – Світозар Сосюра, члени Благодійного Фонду «Тарасова земля», яким свого часу розроблено технічне завдання та виконано ескізні проекти упорядкування та ознакування цих меморіальних місць, визначено туристичні маршрути. Тоді ж і було встановлено знак на березі Дніпра, (з намірами встановити там пам'ятник

Тарасу Шевченку). На Михайловій горі планували розмістити літню «Тарасову школу» для обдарованих дітей з України та діаспори, а науковець Шевченківського національного заповідника Зінаїда Тарахан-Береза запропонувала створити в Каневі–Прохорівці Всеукраїнський центр з патріотичного виховання дітей України.

Питання перебувало на контролі Президента України, було підготовлено низку документів (історичні довідки, картографічні матеріал надано Шевченківським національним заповідником), затверджено заходи з їх реалізації. Тоді ж Міністерство культури і туризму України звернулося з метою врегулювання майново-правових відносин до Федерації профспілок України, у відомстві яких знаходяться лікувально-оздоровчі заклади. Розглядався й інший варіант: розширення території Канівського природного заповідника Київського національного університету ім. Тараса Шевченка та створення на його базі біосферного заповідника резервату ЮНЕСКО. З огляду на те, що на Михайловій горі знаходиться могила М. Максимовича (пам'ятка історії національного значення, охор. №230019-Н), в 2008 році університет порушив клопотання перед Президентом України та ЗАТ «Укрпрофоздоровниця» щодо приєднання до університету пам'ятки садово-паркового мистецтва – Михайлової гори. В листі-обґрунтуванні було зазначено, що таке приєднання «дало б змогу зберегти історико-культурні та природні пам'ятки, а також розширити навчальну практику Київського національного університету імені Тараса Шевченка».

Черкаською облдержадміністрацією було розроблено заходи щодо збереження визначних місць Канівщини, зокрема і перспектив розвитку Шевченківського національного заповідника. Серед них: 1) приєднання до нього Михайлової гори; 2) меморіалізація шляху від місця, де Тарас Шевченко мав намір купити землю для побудови омріяної власної хати («щоб Дніпро був біля самого порогу»), через стару пристань на лівому березі в селі Прохорівка, вздовж дамби до садиби Максимовича на Михайловій горі, 3) збереження території з унікальним природним ландшафтом, що відкривається з неї і описаній у творах М. Гоголя та М. Максимовича.

Всі ці роки, дбаючи про збереження пам'ятки, Шевченківський національний заповідник турбувався про стан вирішення цього питання, аби воно не залишилось поза увагою ні Київського національного університету імені Тараса Шевченка, ні Шевченківського національного заповідника. Але жоден з цих двох варіантів так і не був доведений до логічного завершення.

Неодноразово це питання розглядалося і на засіданнях Комітету Верховної Ради України з питань культури і духовності, пропонувалось затвердити його окремим рішенням уряду. У 2014 році доля Михайлової гори знайшла відображення у Постанові Верховної Ради України «Про рекомендації парламентських слухань на тему: «Тарас Шевченко як постать світового значення (до 200-річчя з дня народження)» від 5 червня 2014 року №1326-VII», де зазначено: «Опрацювати питання стосовно занесення могили Тараса Шевченка і Шевченківського національного заповідника у м. Каневі до Списку об'єктів Світової спадщини ЮНЕСКО, а також – передачі у державну власність

та включення до складу Заповідника Михайлової гори і меморіальної дороги в селі Прохорівка Канівського району Черкаської області, забезпечення їх музеєфікації» [3, с. 74].

У відповіді на звернення заповідника безпосередньо до Федерації профспілок України йшлося про те, що загальними зборами акціонерів ПРАТ «Укрпрофздравниця» прийнято рішення про відчуження комплексу нежитлових будівель, розташованих на Михайловій горі, продаж їх за конкурсом за ринковою вартістю, зокрема, зазначено, що внаслідок анексії Криму та бойових дій на сході країни Товариство зазнало збитків: втрачено майже 30 відсотків здравниць. Через це та інші об'єктивні обставини Федерація профспілок України розробляє нову Стратегію управління профспілковим майном, що не виключає відміни раніше прийнятих майнових рішень. Тож поки що земельна ділянка, на якій знаходяться історичні пам'ятки, перебуває у складі дочірнього підприємства «Клінічний санаторій «Жовтень» ЗАТ «Укрпрофоздоровниця» (знаходяться у відомстві Федерації профспілок України), незважаючи на неодноразові спроби надати цій території правового статусу на державному рівні.

Наразі територія Михайлової гори знаходиться в занепаді. Вимагають термінової інвентаризації та фахового догляду пам'ятки природи, вікові дерева, лісопаркова зона. Господарські будівлі садиби Максимовича, що збереглися (льох, колишня стайня) потребують негайної реставрації і музеєфікації. Фактично повністю зруйновано будинок учня М. Максимовича – В. Науменка, міністра освіти УНР, репресованого та розстріляного більшовиками у 1919 р. Варто зазначити, що у контексті відзначення 100-ліття з часу встановлення державної опіки над могилою Тараса Шевченка, до постаті Володимира Науменка необхідно привернути особливу увагу як до одного з хранителів (і останнього власника території Шевченкової могили). Тим більше, що в науковому архіві заповідника є унікальні матеріали – копії документів витяги із справи В. П. Науменка, документи з упорядкування могили Тараса Шевченка [1].

З 2017 року частина санаторних споруд, вся наявна інфраструктура, перебуває в суборенді приватної компанії *Максимум-тревел*, позиціонована як пансіонат «Усадьба Максимовича» (власник – Перов О. В.) в рамках Проекту «Відродження. Ми – частина Великої нації» (до речі, гасло компанії-арендаря «Поживи в культурно-историческом месте Украины» як і все інформаційне наповнення в соцмережах та на території Михайлової гори – російською мовою). Зокрема, на сайті <http://maximum-travel.kiev.ua> зазначено: *«отреставрирован и введен в эксплуатацию 16 корпус, 3 финских домика, основной 1-й корпус. На территории есть футбольное, баскетбольное, волейбольное поля, теннисный корт, парковка; мангалы, беседки предоставляются бесплатно».*

Але за позірним загосподарюванням об'єктів на території Михайлової гори наміри реставрації і музеєфікації садиби Михайла Максимовича не проглядаються, що, зрештою, і неможливо без системної фахової опіки на



державному рівні. Тож існує реальна загроза втратити унікальні пам'ятки історії та природи.

Сподіваємось, що влада і громадськість вкотре підтримають Шевченківський національний заповідник у вирішенні важливих пам'яткоохоронних завдань, серед яких і доля Михайлової гори.

#### **Література:**

1. Витяги із справи Науменка В.Т., документів із упорядкування могили Тараса Шевченка (копії документів, оригінали яких зберігаються в архіві СБУ). Науковий архів Шевченківського національного заповідника. Ф. 5, оп. 3, спр. 1.
2. Матеріали науково-практичної конференції, присвяченої 200-літтю з дня народження видатного вченого-енциклопедиста Михайла Максимовича (1804–1873) та Дню міста Канева. 4 жовтня 2004 р. – Канів, 2004. – 156 с.
3. Тарас Шевченко як постать світового значення (до 200-річчя від дня народження): Матеріали парламентських слухань у Верховній Раді України 5 березня 2014 року / Верховна Рада України; Комітет ВР України з питань культури і духовності. – К. : Парламентське вид-во, 2014. – 200 с.

*Зайченко О. К.*

### **Питання професіоналізації у збереженні культурної спадщини**

Спостереження загальної кризи професіоналізму [10, с. 105] та постійних втрат культурної спадщини й культурного ландшафту внаслідок «невігластва, яке межує зі злочинністю» [17, с. 37] у поєднанні з багаторічним досвідом неформальної освіти [3] спонукають автора замислитися над пошуком актуальних питань професіоналізації у збереженні культурної спадщини.

Найстрашніше в усій ситуації – що голос професійної спільноти про «ігнорування законів великими грошима» [17, с. 37] залишається непочутим, і процеси нищення пам'яток перетворюються на інфопривід для спекуляцій суспільною думкою – створити собі імідж захисників культурної спадщини [12], що постфактум переймаються втратами, хоча жодних дій ними не вчинено, щоб вирішувати наявні проблеми.

Варварське ставлення до будь-якого об'єкта, так само як і байдуже, спричинене, зазвичай, недостатнім усвідомленням широким загалом ролі цього об'єкта у своєму власному житті. Тоді виникає питання, чи можемо задовольнитися підготовкою самих лише музеє- та пам'яткознавців для збереження культурної спадщини, а чи варто розширити професіоналізацію та здійснювати активну популяризацію професій? І робити це, починаючи зі спільного професійного поля, поступово переходячи на широкий загал як аудиторію популяризації професій, залучених у збереження культурної спадщини та ландшафту. Оскільки наразі актуальним завданням є вихід з кризи професіоналізму, то чому б не скористатися з можливості – не переглянути кластер професій, залучених у збереження культурної спадщини, щоб вплинути на програми та методичку позашкільної освіти, навчання і стажування студентів відповідних спеціальностей, програм ротатії та побудови горизонтальних

кар'єр, щоб унебезпечити від профдеформації та регресу? Адже, за Максом Вебером професія – це специфікація, спеціалізація, комбінація виробничих можливостей особи, що є для неї основою постійного шансу забезпечення та заробітку [2, с. 129].

До кластера професій, зайнятих збереженням культурної спадщини та культурного ландшафту, на думку автора, варто відносити не лише такі очевидні, як музеєзнавець, пам'яткознавець, мистецтвознавець, реставратор, зберігач фондів, археолог, краєзнавець, організатор соціокультурних заходів, а й менш очевидні, що впливають з прикладного боку діяльності: дизайнер / конструктор / освітлювач музейних експозицій, гід/екскурсовод, галерист, оцінщик, антиквар, ювелір, страхувальник культурних цінностей, перевізник культурних цінностей, архівіст, палітурник, букініст, історик моди, еколог, соціолог, геолог, історик-біограф, урбаніст, етнограф, ландшафтний дизайнер, садівник тощо. Прикладом розширення професіоналізації можуть бути гуртки/волонтерські програми з допомоги музеям, заповідникам, захисникам пам'яток та ландшафтів у закладах професійно-технічної освіти та вищої освіти не лише спеціальностей 027, 028, 032, 242, а й спеціальність 183 («Технології захисту навколишнього середовища»), 206 («Садово-паркове господарство»), 256 («Національна безпека»), і навіть не лише усієї галузі 02 («Культура і мистецтво») та 19 («Архітектура та будівництво»), а й цілковито галузей 01, 03, 05, 07, 10, 15, 23, 27, 28, 29.

З досвіду лекції для студентів за спеціальністю 028 «менеджмент соціокультурної діяльності» стало зрозумілим, що вони навіть не цікавляться музейними колекціями та їх комунікативною здатністю, і не уявляють, навіщо обрали саме цей фах, які культурні практики складають собою цілісний масив соціокультурної діяльності, менеджментом якої мають займатися у подальшій професіоналізації.

Тому так важливо усвідомити не лише, яким саме є кластер професій, зайнятих збереженням культурної спадщини, а й як забезпечити достатню усвідомленість взаємних впливів (конвергенцію) кожної з професій у кластері та налагодити взаємодію між ними.

Якщо зуміти зацікавити якомога ширше коло професій роллю культурної спадщини та культурного ландшафту як чинників професіоналізації як такої та формування громадянських почуттів, то шанси на їх збереження стануть набагато реальнішими у сучасному світі. Так само реальнішою стане перспектива подолання кризи професіоналізму. Професіоналізація – це оволодіння якою-небудь професією як своїм постійним заняттям; цілісний безперервний процес становлення особистості фахівця, який починається з моменту вибору майбутньої професії та завершується, коли особистість припиняє активну трудову діяльність.

Відповідне усвідомлення починається з аналізу процесів розвитку людства та динаміки виникнення та розвитку професій, які виникають або через розподіл робіт та надання засобів певним господарчо орієнтованим союзом, або під впливом кон'юнктури ринку [2, с. 129]. Господарчі союзи та ринок як такий склалися саме у певних культурних ландшафтах. Більше того, «люди

зрештою дійшли висновку, що краєвид утілює традиції, історію, культуру нації» та втілює «сподівання і почуття, окремі з яких пробуджують сильне чуття належності до нації» [5, с. 36]. Тоді що допоможе професійній спільноті, яка до того ж має розвинуту інфраструктуру – представлена у позашкільній освіті, у вищій освіті, а також в органах самоуправління, виконавчої та законодавчої влади – ефективніше спрацьовувати у ролі такого «господарчого союзу», що здатен перезапустити процеси творення попиту на професіоналізацію у збереженні культурної спадщини?

Аналіз змін професійної етики від середньовічної до традиціоналістської також можна знайти у Макса Вебера [2, с. 472-473]. Коли переходимо до аналізу змін професійної етики, потреб у професіоналізації протягом життя [14], етапів професіоналізації (детальніше – у табл. 1), бо виявляємо їх пряму залежність від збереження та застосування спадщини, оскільки давність культури сприяє збереженню колективного Я [5, с. 25]. Інакше кажучи, кризові явища на ринку праці здатне подолати саме відновлення шанобливого ставлення до культурної спадщини та ландшафту, бо наступні покоління мають потребу відчувати зв'язок поколінь, неперервність у часі, щоб мати власну ідентичність [5, с. 25], відчувати громадянські почуття – причетності до громади, наслідування спадку попередніх поколінь, бажання бути гідними спадкоємцями та творцями добробуту громади, а тому й надалі зберігати та примножувати культурну спадщину, «почуватися членами спільноти, яка довела свою здатність до великих справ і знову може бути готова стати світочем людства» [5, с. 32]. Отже, заглиблення у дослідження та збереження культурної спадщини переконує «дослідника» в тому, що рідна громада усе ж прогресує, а не тупцює на місці, а це, у свою чергу, надихає творити нові напрямки професіоналізації і підвищувати професійні стандарти замість примітивізації діяльності чи покидання громади.

Якщо погоджуємось з твердженням, що ключовим питанням у збереженні культурної спадщини та культурного ландшафту на сьогодні є перегляд та розширення кластера професій, зайнятих у виконанні цього завдання, то виходимо на наступне питання – стосовно того, якою є динаміка популярності професій останніми роками. Наскільки популярними є професії, задіяні у збереженні культурної спадщини, серед молоді?

За даними з публічного огляду діяльності секції археології відділення історії Київської Малої академії наук учнівської молоді (МАН), в Україні у 15 разів менше археологів (однієї з ключових професій у кластері зайнятих збереженням культурної спадщини), ніж у сусідній Польщі [11, с. 3].

За даними, якими публічно поділилося МОН, у 2017 р. у Топ-10 найпопулярніших професій серед вступників в Україні ввійшли: «Філологія», «Право», «Менеджмент», «Медицина», «Комп'ютерні науки», «Туризм», «Середня освіта», «Психологія», «Економіка», «Інженерія програмного забезпечення» [19]. У даному переліку жодним чином не спостерігаємо тенденції збільшення уваги до дослідження та збереження спадщини як напрямку професіоналізації. Єдиним містком з цього переліку може бути

«туризм», і лише за наявності відповідних стажувань студентів у музеях та заповідниках, а також студентських наукових гуртків.

Можливо, однією з причин такої непопулярності зазначених професій є те, що працедавці на більшість вакансій ставлять вимогу наявності вищої освіти, а діти не мають практичного розуміння сенсу професій, окрім того щоб «отримати краще місце роботи», що автоматично зводить «краще» до «прибутковішого». І не допомагає профорієнтація за Є. А. Клімовим [8], якщо хтось із батьків усе ж звертається за допомогою до спеціалістів з профорієнтації, бо з цієї класифікації професій важко вийти на збереження культурної спадщини як потенційний напрямок професіоналізації. Якщо обмежимося «портретом» лише музеєзнавців, то вже отримаємо поєднання трьох-чотирьох систем на рівні предмета праці (і «людина-художній образ», і «людина-знакова система», і «людина-людина», і «людина-техніка», і «людина-природа» [8] – будь-які поєднання можливі). За метою праці теж матимемо поєднання гностичного, перетворювального та пошукового класів [8]. Тільки за знаряддями праці маємо вужчий фокус – ручні та функційні. Тоді виходимо на питання оновлення та популяризацію професіограми кожної з професій, які вносимо до кластера зайнятих у збереженні культурної спадщини та культурного ландшафту. Хоча більшість батьків чинить «простіше» – послуговується КВЕД та Класифікатором професій, не враховуючи те, що кожна з професій певним чином впливає на свого носія, не лише вимагає певних мотивів та здібностей, і з цієї причини може бути навіть протипоказаною конкретному абітурієнтові, а тому замість професії він отримає диплом, і лягатиме систему освіти, хоча проблема – на до-професійній стадії професіоналізації.

Поставимо собі ще раз запитання стосовно того, чи можливе збереження культурної спадщини без відповідного розуміння, інтересу, поведінки широкого загалу. Яка інша діяльність, якщо не актуалізація змін поведінки широкого загалу, здатна стати поворотним моментом для подолання проблеми чорної археології, сумнівного походження приватних колекцій, аматорської реставрації, що спотворює артефакти чи ускладнює їх подальшу збереженість, засилля кітчу серед сувенірної продукції та прикрас у публічному просторі на святковий час, яке спотворює уявлення про аутентичність та спадщину.

З розвитком суспільства постійно виникають запити на професіоналізацію тієї чи іншої діяльності. Сенс професіоналізації – підвищення якості блага, яке отримує споживач. Варто визнати, що процеси наживання на тій чи іншій потребі без поваги до інтересів споживача та процеси професіоналізації з метою задоволення якнайкращим чином цієї ж потреби завжди існують паралельно. Одним із завдань професіоналізації є популяризація наслідків кожного з цих двох процесів, для зменшення простору наживи завдяки розширенню простору професіоналізації, тобто актуалізації запиту суспільства на підвищення стандартів професій та перенесення усе більшого числа видів діяльності до професійної сфери.

Якщо під час специфікації того чи іншого виду діяльності у суспільстві беруть гору процеси наживи, а не процеси розвитку професійних стандартів та

популяризації професії, то спрацьовує ризик деформації та девальвації професії. Наприклад, замість збереження спадщини відбувається наживання на ній та її фальшування, і підміна кітчем.

Варто повернутися до питання стосовно того, як визріває суспільний запит на професії. Усе починається з кола дилетантів-аматорів, що творить попит на результати своєї діяльності, і він стає достатнім для утворення «цехів», а з кола «цеховиків» особливо талановиті та працюючі перетворюються на майстрів, довкола яких формуються «школи». Тоді фіксуються, систематизуються, передаються у структурованому вигляді секрети майстерності (кращі практики, якщо послуговуватись мовою сьогодення) – виникають відповідні наукові дисципліни та професіограми. Інакше кажучи, щоб професія була привабливою і ускладнювалася професіограми, потрібен інтерес широкого загалу до її процесів та результатів, розвинутий стиль споживання з високими вимогами до споживаного блага, а щоб зберігалися високі стандарти професії, потрібні «бар'єри на вхід» за психогомаю (елементом професіограми). За сценарієм «розвиток стилю споживання стимулює розвиток професіограми та професійних стандартів» відбувається, наприклад, дигіталізація світу.

Тоді у автора виникає наступне запитання про сучасні рішення щодо актуалізації потреби конкретних громад у професіоналізації співгромадян у напрямку збереження культурної спадщини. Що можуть зробити дилетанти-аматори під керівництвом суперпрофесіоналів на до-професійній стадії, щоб це мало позитивний вплив на залученість громади у збереження культурної спадщини? І як зробити це так, щоб сприяти подальшому прогресу етики праці, професіограм, стандартів професії, попиту на професію, сумлінну професіоналізацію, оминаючи викривлення та регрес, девальвацію професії?

Пошуки відповіді на це ключове, на нашу думку, запитання наводимо в таблиці 1. При цьому ми послуговувалися декількома концепціями професіоналізації [9; 15] та оглядом помітних активностей (на жаль, фрагментованих, не систематизованих) у шуканому напрямку:

- 1) діяльність археологічних секцій при МАН [11; 16];
- 2) гуртки любителів історії, мистецтва, археології при учбових закладах, закладах позашкільної освіти, відділах освіти міських рад [6; 7; 13];
- 3) виставки, які знайомлять з «не публічними» професіями з кола зайнятих збереженням спадщини (Арс Лонга в Ханенко [4], археологія автострад з Кракова в НХМУ [1]).

Висновки. Визріла нагальна потреба змінити підходи до професіоналізації у збереженні культурної спадщини та культурного ландшафту, щоб утримати її повноту (проходження фахівцями усіх конструктивних етапів). Цьому сприятиме:

- 1) розширення кластера професій, задіяних у збереженні спадщини, усвідомлення та використання механізмів конвергенції;
- 2) сприяння горизонтальним кар'єрам, попередження регресу завдяки ротації та подоланню побоювань ризику поразки;

3) перетворення професійної спільноти із закритої системи, «речі в собі», на відкриту систему, що розвиває стиль споживання культурної спадщини та культурного ландшафту, розуміє та оздоровлює процеси у суспільстві, активно використовуючи потенціал достатньо розгалуженої інфраструктури (підрозділи інституцій позашкільної освіти, вищої освіти, науки і культури, комітети та комісії органів самоуправління, виконавчої та законодавчої влади).

Таблиця 1

**Маркери проходження професіоналізації у сфері збереження культурної спадщини та ландшафту на рівні суспільства та окремого фахівця**

Стадія професіоналізації	Стислий опис	Маркери сприяння збереженню культурної спадщини		
		Зміна суспільної думки, поведінки, запитів	На рівні окремого фахівця	
Допрофесіоналізм	Адаптація до професії	Вже працює, але не володіє повним набором якостей справжнього професіонала, стажери та волонтери, зокрема	Поняття «культурна спадщина» та «культурний ландшафт» є зрозумілими широкому загалу та сприймаються ним як цінність, тому відбувається публічне засудження поведінки, яка шкодить їх збереженню.	На рівні окремого фахівця Стажери, волонтери, клубківці різного віку, що після теоретичної підготовки [11, с. 3] виконують окремі найпростіші функції, окремі етапи котрогось з видів робіт (наприклад, розчистка розкопу ножем та щіткою, зйомка розкопу, шифрування археологічних матеріалів [11, с. 12-14]) під чітким керівництвом за ретельно структурованими та деталізованими інструкціями, під постійним наглядом.
	Самоактуалізація у професії	вироблення індивідуальної професійної норми, «планки» самореалізації, яку надалі прагнуть припідняти.	Чітко визначено (нормативно та у свідомості широкого загалу) кластер професій, зайнятих збереженням культурної спадщини та культурного ландшафту, а також стандарти для кожної з цих професій, програми профорієнтації, навчання, стажування.	Наявність «зразків» серед колег/наставників різних поколінь. Здатність виконувати ці ж найпростіші функції, окремі етапи котрогось з видів робіт за ретельно структурованими та деталізованими інструкціями, але вже без потреби постійного нагляду. Опанування під наглядом наставника/керівника складніших робіт та функцій (наприклад, ведення учнями археологічних секцій

				польового щоденника розкопу або здійснення елекромагнітних досліджень).
Професіоналізм	Гармонізація з професією	Працює, ніби «граючи», легко застосовуючи технології для виконання завдань.	Чітко налагоджено співпрацю професійного та аматорського середовищ заради підтримання суспільних процесів, сприятливих для подальшої професіоналізації, без її викривлення або девальвації, тобто постійного розвитку та оновлення стандартів професій, програм навчання, стажування, волонтерства.	Володіє усім комплексом навичок та функцій у межах спеціалізації. Не потребує більше нагляду та наставництва у жодних питаннях. Наприклад, археолог готовий самостійно планувати і здійснювати розкоп, а тому готує документацію на розгляд польового комітету археологічної експедиції.
Суперпрофесіоналізм	Рівень творчості	Перетворення, збагачення своєї професії, побоювання заспокоїтися та зупинитись у своєму розвитку. Творчість передбачає ризик поразки, не всі хороші працівники готові до цього – і втрачають себе.	Поширення кількості проектів з консервації, реставрації, відтворення, історичних реконструкцій, що знаходять фінансування внаслідок покращення співпраці професійного кола з громадою, бізнесом та державою.	Наприклад, реставратор є експертом в техніко-технологічних процесах роботи з різними матеріалами в певний період. Мистецтвознавець є експертом з окремих видів мистецтва (живопис, скульптура, декоративно-прикладне, іконопис) та визначає стиль, авторство, датування, особливості, входить до кола експертів з правом здійснення експертизи історико-культурної цінності предметів.
	Вільне володіння декількома професіями	Виходить за рамки своєї формальної діяльності та все більше перетворюється на культурну істоту. Наприклад, вчитель хімії є водночас і філософом, психологом,	Посилення залученості професійного кола до вирішення завдань збереження – спільні міждисциплінарні проекти, включення відповідних дисциплін в навчальні програми суміжних спеціальностей, особливо на післядипломному етапі підготовки, розширення кластера професій, зайнятих збереженням культурної спадщини та культурного ландшафту.	Творення власних концепцій та представлення їх колегам на конференціях та в публікаціях, участь у підготовці студентів та проведенні їх стажування. Поєднання декількох професій: гемолог та ювелір, наприклад, етнограф та реставратор, культуролог та теоретик моди тощо.

	Творче самовизначення себе як особистості	прагне в своїй роботі реалізувати головну життєву ідею та знаходить для цього можливості та сили.	Ширшає коло меценатів без додаткових вимог та умов (стосовно змін законодавства, зокрема), а суто з любові та піклування про збереження та примноження культурної спадщини. Ширшає коло волонтерів з числа суперпрофі різних напрямків діяльності, корисної для збереження культурної спадщини.	Формування кола однодумців, зараження власною мрією, надихання на творчість, прояви громадянської позиції. Наприклад, модерує круглі столи, щоб актуалізувати ті чи інші нестандартні сценарії, створює концепції виставок, які популяризують окремі процеси із збереження спадщини тощо.
Псевдопрофесіоналізм	Профдеформація та регрес унаслідок ригідності [14, с. 164-177] або пропуск етапу «професіоналізм»	Зовнішньо достатньо активна діяльність, але при цьому або продукує «брак» у роботі, або деградує як особистість. Деадаптація, втрата зворотного зв'язку та контролю над інформаційними потоками.	Замість збереження культурної спадщини, аргументувати втрату нею цінності через руйнування – та дозволяти «звільняти» від неї площі. Стверджувати, що культурна спадщина та культура як така є лише деінде, а не в Україні. Зводити автентичність суто до сільського побуту. Підмінювати чужою спадщиною та неякісними новотворами, кітчем. Протиставляти потребу творити нове та потребу зберігати спадщину. Замість оновлення психограми як складника професіограми, скаржитися на оплату праці.	Увесь «ланцюжок» нелегального обігу культурних цінностей, підпали пам'яток або випадки некоректної реставрації, або недотримання зберігачами температурно-вологісного режиму експонування тощо. Інакше кажучи, порушення етики професії унаслідок викривлення мотивації та низької вимогливості до себе, відсутності почуття професійної гідності, честі.
Постпрофесіоналізм	Наставництво	Може виявитись як «професіоналом в минулому», «екс-професіоналом», так і радником, вчителем, наставником, «гуру».	Нормативна база створена одного разу, а потім існує окремо від практики. Чи навпаки – вона постійно оновлюється і навіть випереджає чергові зміни рамок професій, підтримує, стимулює динамічність подальшої професіоналізації збереження та накопичення спадщини. Створюються умови для усе ширшого залучення аматорів до адаптації до професії в межах профорієнтації.	Наприклад, ведення студентських наукових гуртків [6], секцій при МАН [16], проведення лекторіїв для представників громад, розробка програм стажування та ініціювання внесення їх до програм навчання студентів тощо.

### Література:

1. Археологія автострад. Розкопки під час масштабного будівництва доріг біля Кракова [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://namu.kiev.ua/ua/exhibitions/bills/view.html?eid=275>.
2. Вебер Макс. Господарство і суспільство: нариси соціології розуміння / Пер. з нім. М. Кушнір. – К.: Вид. дім «Всесвіт», 2012. – 1112 с.
3. Висновки з практики здійснення проектів перетворення управлінської культури бізнес-організацій та розробки і втілення систем оцінювання та винагороди [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://eqimpact.com.ua/testimonials/>.



4. Виставка реставраторів *Ars Longa* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://khanenkomuseum.kiev.ua/2016/10/19/vystavka-restavtoriv-ars-longa/>.
5. *Гібернау Монсеррат*. Ідентичність націй / Пер. з ісп. П. Таращук – К. : Темпора, 2012. – 304 с.
6. Гурток мистецтвознавців [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://historiography.karazin.ua/krujok-iskusstvovedov.html>.
7. Гурток «Мистецтвознавець» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://12school.com.ua/gurtok-mystetstvoznavevets/>.
8. Класифікація професій за Є. О. Клімовим [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://proforientator.info/?page\\_id=5988](http://proforientator.info/?page_id=5988).
9. Концепція професіоналізації Марковой А. К. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://sites.google.com/site/otvetrud/38>.
10. *Корвінська В. О., В. Г. Яременко*. Криза професіоналізму та інформаційна криза в глобальному соціоінституційному просторі // *Український соціум*, 2011. – № 3 (38) – С. 105-114 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Usoc\\_2011\\_4\\_10](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Usoc_2011_4_10).
11. *Кухарська О. М.* Наука, озброєна лопатою. Записки про археологічні практики Київської МАН. 2011–2014 рр. – К. : Київська Мала академія наук учнівської молоді, 2014. – 80 с.
12. *Марченко Олена*. ТОП київських пам'яток архітектури, які зникли за часів незалежності // Інформаційно-аналітичний бюлетень «Київське слово», березень 2018. – С. 5
13. Мережа гуртків Центру естетичного виховання у динаміці 2013–2016 рр. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://myrgorod-sev.pl.sch.in.ua/informaciya\\_pro\\_zaklad/gurtki\\_sev/&pvi=pvi&pvi=pvi](http://myrgorod-sev.pl.sch.in.ua/informaciya_pro_zaklad/gurtki_sev/&pvi=pvi&pvi=pvi).
14. *Молл Е. Г.* Управление карьерой менеджера. – СПб. : Питер, 2003. – 352 с.; ил.
15. Професіоналізація и ее психофизиологические основы. Основные этапы професіоналізації личности [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://studbooks.net/1605336/psihologiya/osnovnyye\\_etapy\\_professionalizatsii\\_lichnosti](http://studbooks.net/1605336/psihologiya/osnovnyye_etapy_professionalizatsii_lichnosti)
16. Секція археології Кіровоградської Малої академії наук учнівської молоді [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://man.kr.ua/man\\_archeology.html](http://man.kr.ua/man_archeology.html).
17. *Смолій В. А.* Історико-культурна спадщина України: переміщення, втрати, перспективи повернення // *Вісник Національної академії наук України*, 2016. – № 2. – С. 33-39.
18. Сучасний тлумачний словник української мови: 65 000 слів / За заг. ред. докт. філол. наук, проф. В. В. Дубічинського. – Харків : ВД «Школа», 2006. – 1008 с..
19. ТОП-10 найпопулярніших професій серед вступників в Україні – інфографіка [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.5.ua/suspilstvo/top10-naipopuliarnishykh-profesii-sered-vstupnykiv-v-ukraini-Infohrafika-155068.html>.

УДК 746.3:549.282/.283

*Залевська М. М.*

### **Збереження культурної і мистецької спадщини у вишивках золотними нитками**

Декоративне мистецтво в Україні має прадавні витоки. Ще за часів Київської Русі існували українські народні промисли, про які дізнаємося з історичних пам'яток, довідок і літописів, що дійшли до нас. Вишивка використовувалася для декорування одягу, речей і предметів. Зародження її вчені відносять до далеких тисячоліть і пов'язують з виникненням ткацтва. Найперші відомості про ткацтво на землях України знаходимо в археологічних дослідженнях енеолітичної культури IV–III тис. до н.е. (трипільської), періоду скіфів (VII–III ст. до н.е.), давніх слов'янських племен та в стародавніх історичних довідках Київської Русі. Це дає можливість мати загальне уявлення

про рівень і розвиток культурних процесів [4, с. 9]. Декоративно-прикладне мистецтво слов'янських народів досягло високого рівня розвитку. Самобутня культура в Київській Русі розвивалася, засвоюючи кращі надбання світового мистецтва.

Розвиток декоративного мистецтва відтворює суть життя, його внутрішню єдність і цілісність. Народ є творцем усіх духовних і матеріальних цінностей. «Мистецтво кожної епохи – важливий показник рівня її матеріально-духовного розвитку» [1, с. 11]. Різні види мистецтва об'єднує синкретизм і синтез – важливі фактори розвитку художнього рівня культури. Давньоруські митці зберігали багатовікові традиції і надбання східнослов'янського декоративного мистецтва. Про високохудожню оригінальну творчість свідчать віднайдені і збережені пам'ятки, літописи. Іноземці в своїх описах Київську Русь ставили після Візантії на друге місце в мистецькому відношенні [2, с. 166].

Українське декоративно-прикладне мистецтво робить значний цінний внесок у духовну і матеріальну культуру народу. На розвиток вишивального мистецтва мали вплив різні фактори і чинники. «Через тисячоліття тягнуться зв'язки орнаментальних схем, які постійно видозмінювались, збагачувались залежно від конкретних соціально-історичних умов. Дослідники неодноразово підкреслювали, що саме орнамент української вишивки найповніше проніс крізь віки тотожність з орнаментом попередніх епох, передусім з античним геометричним» [1, с. 133].

Вишивку в X–XI ст. використовували для оздоблення одягу, обрядових й інтер'єрних тканин. У Київській Русі після прийняття християнства розквітла вишивка срібними і золотими нитками. Гаптуванням прикрашали ритуальний, святковий, світський одяг, богослужбові предмети і речі. Золотна вишивка (гаптування) – надзвичайно коштовна і дороговартісна, потребує значної майстерності у виконанні композиційних мотивів. Вишивки виконували техніками «в прикріп» і «в прокол» в основному на шовкових, оксамитових, парчевих тканинах.

Збережені вишиті пам'ятки X–XIII ст. свідчать про високу майстерність виконання вишитих композицій. Знахідки під час розкопок у Софійському соборі в 1936 р. фрагментів епитрахилей, гаптованих золотими і срібними сухозлітками XII ст., дають можливість стверджувати про органічне і вишукане поєднання орнаментальних і сюжетних зображень у вишивальному мистецтві. У вишитих пам'ятках пізніших періодів, зокрема в золочівському фелоні (XIII – початок XIV ст.) віртуозно відтворено індивідуальність кожного обличчя в поєднанні з орнаментальними мотивами. За допомогою технік виконання «в прокол», «в прикріп», «в настил», «ялиночка» та ін., з використанням стібків, покладених у різному напрямку, створювалися різного виду ромби, хрести, зубці, ламані, прямі, зигзагоподібні площинні стрічки.

З плином часу поступово орнаментально-сюжетні зображення з геометричними формами замінювали рослинні орнаменти з хвилястими лініями гілок, січених листочків, квітів, шестипелюсткових розеток, пуп'янок, тюльпаноподібних візерунків. Розширювалися техніки виконання за рахунок закріплення різними методами золотних ниток, з'явився панцирний шов

вишивки. Дослідниця М. Новицька на прикладі вишитих пам'яток XVII ст. вперше зробила досконалу класифікацію закріплень срібних і золотих вишивок.

Цінні вишивки сріблом, золотом, шовком виконували у гетьманських, монастирських майстернях для власних потреб і на замовлення. Процвітали знані центри гаптувального мистецтва в Києві, Львові, Чернігові, Корці, Острозі, Луцьку та ін. Талановиті майстрині виготовляли різні вироби й речі для побутового і церковного призначення, використовуючи матеріали місцевого вітчизняного та привізного зарубіжного виробництва. Орнаментальні візерунки гармонійно поєднувались у вишитих фелонах, ризах, плащаницях, шатах для ікон, завісах, скатертинах, антими́нсах, воздухах та інших виробах.

Гаптування срібними, золотими та шовковими нитками було дуже популярним серед панівних верств й поширеним процвітаючим видом в народній творчості. У XVII ст. замовниками дорогавартісних речей, вишитих золотими нитками, були козацька старшина, феодальна верхівка, церква. Не менше визнання коштовні вишивки мали у купців, заможних селян, міщан.

У XVII–XVIII ст. в українському мистецтві геніальність і майстерність вишивальниць золотими і срібними нитками досягла живописного незвичайного рівня. Декоративне мистецтво, і вишивка зокрема, зазнавали подальшого розвитку. «У XIX ст. у країнах Західної Європи, а також в Україні увага суспільства до народного мистецтва проявилася через сприяння його розвитку, підтримку майстрів, організацію виставкової діяльності» [3, с. 7].

З кінця XIX ст. і протягом XX–XXI ст. проводяться глибокі наукові дослідження мистецьких творів, утверджується українське мистецтвознавство, зокрема про золотне шитво. Вивчення пам'яток декоративного мистецтва, висвітлення в численних доробках українських учених відбувається й нині.

Народні майстри, вишивальниці, художники розвивають, доповнюють зібраний накопичений досвід і знання, підносять якість виробів на найвищий художній рівень світового визнання. Вишивка золотними нитками має художню, пізнавальну, естетичну, комунікативну цінність. Збережені мистецькі твори стверджують подальший розвиток вишивального мистецтва в культурі українського народу.

#### Література:

1. Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є. Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів : Видавництво «Світ», 1992. – 273 с.
2. Археология Украинской ССР: В 3 т. – К., 1985. – Т. 1. – С. 166.
3. Історія декоративного мистецтва України: У 5 т / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. – К., 2009. – Т. 3 – 516 с. : іл.
4. Никорак О. І. Українська народна тканина XIX–XX ст.: Типологія, локалізація, художні особливості. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2004. – Ч. 1. – С. 9.

## Між оригіналом та копією

*Анотація.* В статті автори висловлюють думку про необхідність запровадження в практику реставраційних робіт комп'ютерного моделювання та сучасних технологій з метою копіювання пам'яток культури. Ці заходи слід розглядати як обов'язкове впровадження новітніх технологій у реставраційну роботу.

Експертиза культурних цінностей потребує широкого кола знань, що передбачає проведення повної атрибуції твору, встановлення його автентичності та оригінальності. Професійному експерту та оцінювачу важливо знати, як врахувати та облікувати ознаки якості, а також прогнозувати вартість культурних цінностей, що були піддані реставраційним роботам. Однозначних відповідей на ці питання нині не існує, тому тема залишається актуальною та потребує всебічного обговорення з фахівцями – формулювання компромісної думки або, що значно краще, сукупності альтернативних думок [4].

Для висвітлення комплексу гострих проблем, які виникають у оцінювачів під час роботи з пам'ятками культури та коштовностями, підданими реставрації та облагородженню, розглянемо окремі граничні випадки і проаналізуємо їх загальні результати, де початкова й, без сумніву, позитивна ідея, що була пов'язана з покращенням стану збереження та відновлення первісного вигляду предмета, призводить до негативних результатів.

Від початку зазначимо, що окремі види робіт, які здійснюються з пам'ятками культури, називають різними термінами – «реставраційні роботи», «роботи з консервації», «роботи з реконструкції». Усі термінологічні визначення є традиційними й передбачають виконання конкретних фізичних операцій з пам'яткою культури – пов'язані зі змінами її первісного стану, а отже, вони у значній мірі семантично єдині. Використовуючи це, ми будемо говорити про пам'ятки культури лише у межах цієї єдності.

Розглянемо перший приклад, пов'язаний з пам'яткою природи – викопним кістяком мамонта. Історія такого предмета починається з вилучення великої кількості літифікованих решток з природного середовища. Далі настає тривала й складна робота, пов'язана з очищенням, ідентифікацією та науковою експертизою усіх фрагментів, яка закінчується складанням цілісного скелета на спеціальному каркасі. Результатом цієї кропіткої роботи стає пам'ятка природи, яка дає науковцям уявлення про розміри мамонта, його вік, причини загибелі, та ін. Створюється комплекс важливої наукової інформації. Водночас ми можемо лише уявити, але не можемо бачити зовнішній вигляд цієї тварини, що, своєю чергою, можна визначити як окрему дефіцитарність наявних знань, особливо, якщо йдеться про музейний експонат.

Далі уявімо, що описану вище структуру ми змінюємо за допомогою сучасних матеріалів, які дозволяють відновити зовнішній вигляд мамонта у його розмірах, кольорі шкіри та очей, волоссяному покриві та інше. В результаті

ми зможемо бачити мамонта **реконструйованого** за комплексом ознак, добре відомих сучасній науці. У той же час, за новими матеріалами ми приховали автентичний скелет, унеможливили доступ до його подальшого вивчення науковцям й, таким чином, пам'ятка вже не може вважатися автентичною. Вона скоріше повинна вважатися «пам'яткою автентичного вигляду» або реконструкцією.

Напрошується простий висновок: **реконструкція не повинна передбачати використання автентичних елементів** й може бути здійсненою на основі виготовлення копії скелета (або спеціального каркаса) з сучасних матеріалів. Нині ми маємо для цього усі необхідні можливості – нові матеріали, засоби комп'ютерного моделювання, тривимірні принтери для виготовлення деталей та ін.

У розглянутому прикладі для оцінювача зрозуміло, що у разі необхідності оцінки (наприклад у випадку визначення фінансових збитків, пов'язаних з втратою пам'ятки), інформація стосовно скелета є цінною й збільшує загальну оцінку, а інформація, що пов'язана з подальшою реконструкцією, є негативною й зменшує загальну цінність пам'ятки природи. Отже, **існують версійні та контраверсійні критерії оцінки**, а доцільність проведення робіт з реконструкції визначається, як відомо, мінімізацією контраверсійних ознак.

Красномовним прикладом знецінювання коштовностей у результаті штучного покращення їх якості є дорогоцінні камені. Так, нині на світовому ринку представлена велика кількість таких каменів, особливо на азійському ринку [7]. На фото показано природний рубін (іл. 1), якість якого, від початку, була досить низькою, завдяки численним мікротріщинам та мікророзушцільненням, однак, значних включень сторонніх мінералів цей камінь не мав, а його колір був добре насиченим та відповідав найкращим взірцям природних рубінів. Зважимо на те, що, культурні традиції використання рубінів як найбільш цінних коштовних каменів були започатковані в країнах Далекого Сходу іще 3000 років тому [6]. Для покращення якості камінь був облагороджений шляхом просочування високозаломлюючим склом у вакуумній камері при високій температурі. В результаті облагородження тріщини були «залиті» склом й камінь набув найвищих показників якості за параметрами чистоти та кольору.



*Іл. 1. Облагороджений природний рубін. Вага – 8 карат*

Якщо визначити вартість природного не облагородженого рубіну такої високої якості, як описаний нами камінь після облагородження, то нині його прогнозна вартість дорівнювала б близько 17 710 доларів США [3]. Однак цей облагороджений природний камінь (іл. 1) оцінюється на рівні не вище 20-50 доларів США. Отже, його оцінка відповідає стану якості в не облагородженому вигляді.

З прикладу зрозуміло, що «**реконструкція**», у результаті якої покращуються фізичні параметри якості, не призводить до підвищення рівня задоволення гуманітарних потреб потенційного споживача у його бажанні бути причетним до коштовностей, що мають світові історико-культурні традиції використання – облагородження не приводить до покращення споживчої цінності [5, с. 38-67]. Цей камінь не придатний для використання в дорогих ювелірних прикрасах.

У багатьох випадках реконструкція дорогоцінних каменів – алмазів, сапфірів, рубінів та ін. позбавлена сенсу, адже простіше використати синтетичні аналоги, які будуть мати ще більш привабливіший зовнішній вигляд, але коштуватимуть дешевше облагороджених. Разом з тим, слід визнати, що облагороджені камені досить популярні на сучасному світовому ринку.

Третій приклад стосується пам'яток живопису. Так, усім відомо, що з плином часу, особливо якщо йдеться про 100 й більше років, живопис втрачає яскравість первісного складу кольорів. Деякі фарби вицвітають або хімічно перетворюються, окремі органічні в'язучі речовини темнішають та змінюють колір під дією зовнішніх чинників – світла, бактерій, газів і т.д. У результаті картина колористично змінюється.

Сучасні технічні можливості – комп'ютерне моделювання, хімічні реагенти, методики чищення – дозволяють відновити первісний вигляд картини й усе це можна назвати **реставраційними роботами**. Водночас, посиляючись на вищеописаний приклад, на нашу думку, більш доцільним є створення точної копії твору живопису у тих колористичних ознаках, які ми вважаємо первісними, а оригінал піддати комплексу **робіт з консервації**. Це дасть можливість зберегти автентичний предмет, дослідити усі складові стародавніх фарб, хімічні та атомні процеси, що відбуваються з ними, встановити точний вік полотна, технічні особливості його виготовлення та ін. У той же час копія надасть фахівцям й спостерігачам, яким не цікаві ознаки поступового руйнування твору, унікальну можливість бачити твір у його первісному вигляді. Для спостерігачів буде вирішено проблему, пов'язану з уявленням про первісний вигляд твору та майстерність автора.

Для професійного оцінювача культурних цінностей визначений вище підхід робить процес з обліку корисної інформації про об'єкт оцінки максимально зрозумілим. По-перше, знання про виготовлення точної копії предмета дозволяють встановити базу оцінки – актуалізувати вартість матеріального носія в сучасних еквівалентах вартості. Друге, прогнозована вартість оригіналу буде повністю обґрунтованою згідно із законом товарознавства: «Чим більше позитивної інформації про об'єкт, тим вища його якість й, відповідно вартість» [5, с. 92-107].

Четвертий приклад стосуватиметься виробів з дорогоцінних металів. Розглянемо невелику за розмірами золоту церемоніальну чашу з приватної колекції, виготовлену в IV ст. до н.е. в Давній Греції [5, с. 65-67] (іл. 2).



*Іл 2. Золота церемоніальна Грецька чаша. Вага – 164,58 г.  
Діаметр по вінчику – 118-116 мм; діаметр основи – 59-  
53 мм; висота – 88 мм.*

У момент вилучення артефакту з місця знахідки чаша була значною мірою деформована – верхня частина стиснута, у той час як нижня частина (підставка) відокремлена і залишалася у первісній формі. Традиційні реставраційні роботи дозволили відновити оригінальну форму чаші (іл. 2). У процесі їх

виконання форму деформованих частин відновлювали завдяки нагріванню поверхні золота газовою лампою до температур 300–600 градусів за Цельсієм.

Для підтвердження автентичності предмета власник звернувся до лабораторії Інституту фізики Бернського університету (Швейцарія) з метою визначення віку артефакту уран-гелієвим методом [11]. У результаті проведених досліджень було встановлено, що реставрована верхня частина предмета датується як сучасний ювелірний виріб, а нижня (підставка), яка не була термічно оброблена, – як пам'ятка культури, вік якої становить понад 2000 років. Таким чином з'ясувалося, що нагрівання призводить до вилучення атомів гелію (який є продуктом розпаду урану та торію) з золотого сплаву й головні докази автентичності предмета (сліди ядерного розпаду урану та торію) втрачаються. Предмет перетворюється на його реконструкцію, яка аналогічна такому самому предмету, виготовленому в сучасних умовах.

Висновок з даного прикладу може бути тільки один – **в результаті проведення традиційних видів реставраційних робіт з автентичним предметом ми отримали його копію.** Отже, для оцінювача постає складне питання стосовно якості вихідної інформації про пам'ятку культури й, оскільки створюються особливі умови лише часткового підтвердження корисної інформації про походження артефакту, його оцінка буде мінімальною – дорівнюватиме вартості золота, що використане для виготовлення предмета.

Звернемо увагу також на те, що в дійсності проведення реставраційних робіт для описаного вище предмета було зайвим, адже набагато простіше було виготовити його копію, яка інтегрувала б у собі усі якості, необхідні для наукової атрибуції та мистецтвознавчого вивчення. Предмет можна було залишити в його первісному стані, зважаючи на те, що в майбутньому він може стати джерелом нової й украй важливої наукової інформації. **Фізична дія на пам'ятку культури призводить до знищення ознак автентичності.**

Приклад також свідчить на користь мінімізації реставраційних робіт з предметами з бронзи, срібла, міді, олова та інших металів.

Четвертий приклад буде стосуватися керамічних пам'яток культури. Цей вид історичних пам'яток посідає важливе місце в археологічних дослідженнях, адже є найбільш поширеним й інформативним стосовно рівня технологічного

та культурного розвитку людства. Особливо це стосується ранніх періодів розвитку цивілізацій, наприклад Трипільської культури [1].

Реставація керамічних предметів, а це переважно відновлення їх форми з окремих черепків, дійсно допомагає виявити нові й важливі види інформації про призначення предметів, їх розміри та характер орнаментування. Водночас у процесі проведення попередніх реставраційних робіт, черепки підлягають очищенню й подеколи консервації органічними сполуками, які запобігають порушенню їх цілісності грибковими організмами. В результаті керамічні фрагменти втрачають поверхневі нашарування, які є джерелом інформації про умови захоронення, призначення, яке може бути встановленим по залишкам органічних речовин тощо. Йдеться про знищення частини інформації про онтологію предмета й, відповідно, ускладнення роботи експертів й оцінювачів. Зрештою черепки збагачуються сторонніми органічними речовинами, що у подальшому унеможлиблює визначення їх віку аналітичними методами – радіовуглецевим аналізом [2].

Висновки слід робити такі ж як і в попередньому випадку, а саме: більшість предметів, що вилучаються з місць проведення археологічних досліджень, повинні бути збережені в первісному вигляді й без очищення, адже в мінеральних та органічних скоринках на їх поверхні також зберігається корисна інформація. Наприклад склад речовин на поверхні може вказувати на непереморні природні явища, катаклізми та окремі історичні події, які призвели до захоронення предмета.

Крім того, перед вилученням з місць проведення робіт слід документально фіксувати їх просторове положення відносно магнітного полюса та уявної площини поверхні Землі, адже ця інформація у подальшому відкриє можливість визначення не тільки віку предмета, а й терміну його існування в побутовому середовищі.

Ще один приклад стосуватиметься декоративно-ужиткових предметів, які супроводжують будь-яке суспільне об'єднання в історії. Тут звернемо увагу на недоцільність реставрації ювелірних виробів, де заміна втрачених або пошкоджених дорогоцінних каменів може повністю нівелювати їх цінність, адже ліквідується можливість з'ясування місць походження каменів. Так само реставрація золотого шитва може привести до суттєвого зниження цінності пам'ятки культури, завдяки привнесенню сучасних матеріалів та елементів, які вказують на новітні технології.

Посилаючись на власний експертний та оціночний досвід зазначимо, що особливо небажаними видами реставраційних робіт є наявні нині технології відновлення ікон, декоративних елементів архітектури, мармурової скульптури та декоративно-ужиткових виробів з дерева.

Виходячи з розглянутих прикладів, слід зазначити, що усі види реставрації та реконструкції створюють комплекс контраверсійної інформації про предмет й шкодять процесу оцінки їх якості та вартості. **Реставрований предмет у своїх атрибутивних ознаках завжди оцінюють нижче оригіналу й не завжди вище копії.**



Насамкінець особливо наголосимо на необхідності повної заборони проведення будь-яких реставраційних, відновлювальних або реконструктивних робіт, які передбачають зміну первісного вигляду пам'яток культури без попереднього моделювання наслідків та фахового ухвалення проекту.

Прикладом такого невдалого рішення щодо відновлення пам'ятки культури є результат проведення реставраційних робіт у 2001 р. мідного барельєфа XVII ст. «Архангел Михаїл» (НМІУ, СК-269) роботи київських майстрів, який вважається покровителем Києва [7, с. 168-172; 9, с. 28]. У процесі реставраційних робіт, автентичні олійні фарби з поверхні скульптурного твору були видалені: знищено первісний фарбовий шар на поверхні, змінені риси обличчя та геометрія рельєфного зображення. Відтак барельєф «Архангел Михаїл» втратив свій первісний вигляд та ознаки, які пов'язували пам'ятку з багатовіковими історико-культурними традиціями (іл. 3). Нанесення позолоти не збільшило цінність пам'ятки, а призвело до втрати первинного вигляду артефакту. Враховуючи кардинальний характер внесених змін, видатна пам'ятка минулого в його сучасному вигляді має вважатися не автентичною, тобто пам'яткою, але такою, яка майже не містить ознак автентичності і унеможливорює відтворення в нашій уяві свого первісного вигляду.



Іл. 3. Первісний вигляд пам'ятки культури XVII ст. до та після «відновлювальних» робіт

Втрати, які понесла пам'ятка, були визначені експертами у контексті завдання встановлення рівня можливих фінансових збитків національної

культури та на основі дедуктивної теорії [5. с. 42-59] Отже, було встановлено, що станом на 11.12.2017 р. оціночна вартість пам'ятки, якби вона не була реставрована, мала становити 36 298 473, 9 (тридцять шість мільйонів двісті дев'яносто вісім тисяч чотиреста сімдесят три) гривні. Після реставрації оціночна вартість пам'ятки стала меншою майже втричі – 9 074 618, 4 (дев'ять мільйонів сімдесят чотири тисячі шістсот вісімнадцять) гривень. Прогнозована вартість пам'ятки здобула ще меншого коефіцієнту і становить 946 636,7 (дев'ятсот сорок шість тисяч шістсот тридцять шість) гривень. Таких низьких показників пам'ятка здобула відповідно прогнозування вартості на основі гуманістичної теорії, оскільки було враховано не тільки втрату автентичності, але й неможливість її використання у повній мірі. Зміни, внесені реставраційними роботами, обмежують можливості використання пам'ятки в музейних експозиціях та комерційних проектах, а також зменшують показник прогнозованого річного прибутку у сфері національної освіти і виховання пропорційно до розрахованого індексу автентичності (Експертний висновок «АртАналіткс» № 10312 від 11.12.2017 р.).

Насамкінець доцільно зазначити, що виходячи з ризиків, які виникають у результаті непрофесійних та недалекоглядних рішень у сфері реставрації культурних цінностей, більшість пам'яток культури Музейного фонду України в наш час знаходяться під загрозою знищення. У зв'язку з цим, пропонуємо кілька тез, які, на наш погляд, слід узяти до уваги.

**Перше.** Заборонити проведення будь-яких реставраційних, відновлювальних або реконструктивних робіт, що передбачають зміну первісного вигляду пам'яток культури.

**Друге.** Брати до уваги те, що будь-яке покращення якісних характеристик оригіналу призводить до зниження його наукової та соціокультурної цінності.

**Третє.** Зважати музейникам на те, що будь-яка реставрація, пов'язана з фізичною дією на предмет, повинна починатися зі створення сучасної реконструкції пам'ятки культури. Копії як правило достатньою для отримання корисної наукової інформації, яку можна використовувати як наочний результат перспективної відновлювальної роботи та верифікації ідеї щодо її необхідності.

**Четверте.** Створення тривимірної комп'ютерної моделі первісного стану предмета для візуальної та документальної фіксації усіх його морфологічних особливостей, вивчення форми, розрахунку пропорцій та визначення кількості втрачених елементів.

**П'яте.** В існуючий порядок проведення реставраційних робіт слід внести ще один обов'язковий етап – попереднє комп'ютерне моделювання очікуваних наслідків відновлювальних робіт.

#### Література:

1. Бурдо Н., Ведейко М., Дергачов В., Индунний В. та ін. Енциклопедія трипільської цивілізації. – Т. 1. – К. : Корпорація «Індустріальна спілка Донбасу» та ЗАТ «Петроїмпекс». – 2004. – 700 с.
2. Вагнер Г. Научные методы датирования в геологии, археологии и истории: Учебник. – М. : Техносфера, 2006. – 534 с.

3. *Індутий В., Мережко Н., Піркович К.* Аналіз ринку рубінів у якісних та вартісних показниках // Технічні науки та технології. Науковий журнал Чернігівського національного технологічного університету. – № 2 (8). – 2017. – С. 65-74.

4. *Індутий В., Походяща О.* Автентичність і реставрація рухомих та нерухомих пам'яток культури // Перші наукові читання, присвячені пам'яті професора О. І. Мінжуліна. – 4 червня 2014 : НАККіМ. – С. 12-17.

5. *Індутий В.* Оцінка пам'яток культури. – К. : СПД Моляр С. В., 2009. – 537 с.

6. *Кунц Дж.* Камни-талисманы. Уникальные сведения о драгоценных камнях. – М., REFL-book ; К. : Ваклер, 1997. – 287 с.

7. Украшения и бижутерия. Ювелирные изделия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://kupinatao.com/ukrasheniya-i-bizhuteriya-uvselirnye-izdeliya.aspx>.

8. *Уманцев Ф.* Мистецтво Давньої України. Історичний нарис. – К. : «Либідь», 2002. – 326 с.

9. Химия в реставрации. Справ. Изд. / М. К. Никитин, Е. Мельникова. – Л. : Химия, 1990. – 304 с.

10. *Щербаківський Д.* Реліквії старого Київського самоврядування. – К., 1925. – 45 с.

11. *Eugster O., Niedermann S., Thalman C., Frei R., Kramers J., Krähenbühl U., Liu Y.Z., Hofmann B., Boer R.H., Reimold W.U., and Bruno L.* (1995). Noble gases, K, U, Th, and Pb in native gold. *J. Geophys. Res.* 100, No. B12, 24677-24689. 2. *Eugster O., Kramers J., and Krähenbühl U.* (2009a) Detecting forgeries among antique gold objects using the U,Th-4He dating method. *Archaeometry 51 / Journal of Geophysical Research*, 100, pp. 24677-24689. 672-681 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://gfzpublic.gfz-potsdam.de/cone/journals/resource/journals268>.

*Карнов В. В.*

*ORCID 0000-0002-3446-9187*

### **Ретроспективний погляд на формування Музею Збройних сил України (1995 – 1996 рр.)**

*Хто в шані мав клятви міць,  
Батьків закон, гнів богів,  
Той – преславний.<sup>1</sup>*

У період з 1991 по 1994 роки відбувалося масове повернення офіцерів та генералів в Україну, адже тут проживали їх сім'ї та родини. Моє повернення на Батьківщину, в Україну, відбулося у 1994 році після закінчення Гуманітарної академії Збройних сил у Москві<sup>2</sup>. Уже три роки, як не існувало Радянського Союзу і відбувався процес становлення національних держав на основі здобутків союзних радянських республік. Військове будівництво в Україні проходило під впливом цієї суспільно-політичної трансформації та характеризувалося багатьма протиріччями. Головне полягало у пошуку і спробі запровадження нових підходів до створення воєнної організації держави. Проте

---

<sup>1</sup> Софокл «Антигона» (332-362) // Содомора А. Студії одного вірша. – Львів: Літопис, Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – С. 162.

<sup>2</sup> У серпні 1991 року вступив на військово-педагогічний факультет Військово-політичної академії імені В.І.Леніна, яка із розвалом СРСР була ліквідована і на її базі утворено Гуманітарну академію Збройних сил. Академія не мала державної приналежності і до 1994 року відносилась до структур Співдружності незалежних держав (СНД).

усталені роками військові традиції Радянської армії інерційно продовжували діяти.

У гуманітарній сфері цей процес позначився ліквідацією соціально важливого інституту партійно-політичної роботи у військах та його носіїв політпрацівників. Натомість було запроваджено новітній інститут у цій сфері військового життя – соціально-психологічну службу. Структуру і завдання Соціально-психологічної служби Збройних сил України, до якої було включено і Музей Збройних сил України, новітні принципи роботи з особовим складом запроваджував Володимир Савович Мулява. Мулява В.С. був суперечливою постаттю. Він вийшов з горнила національно-визвольної боротьби за незалежність України та продовжував робити усе, аби в армії запровадити національно-патріотичний дух. Відоме його питання до офіцерів, які призначались на посади у війська: «Ви будете воювати проти Росії?» ставило їх у глухий кут. При вирішенні питання призначення заступником міністра оборони з озброєння генерал-лейтенанта Нестеренка Миколи Андрійовича Мулява В.С. написав на його особовій справі, що він служив разом із останнім маршалом Радянського союзу Дмитром Тимофійовичем Язовим, і це визначило долю патріотичного українця, яким офіцери та генерали знали М.А.Нестеренка<sup>3</sup>. Хоча, хто тоді не служив з Д.Т.Язовим<sup>4</sup>.

Антиросійські погляди Муляви В.С. позначились і на моїй долі – після повернення в Україну, усупереч моїй офіцерській кар'єрі, а я не належав до когорти замполітів, очевидно, що через моє російське прізвище, я був призначений на посаду заступника командира артилерійського дивізіону з соціально-психологічної служби 55 артилерійської дивізії, що дислокувалася у місті Запоріжжі. Ця посада відноситься до розряду бойових посад, а у мене тільки був досвід організації культурно-просвітньої роботи та фах викладача історії, який я отримав навчаючись на військово-педагогічному факультеті Гуманітарної академії Збройних сил. На момент мого прибуття для подальшого проходження військової служби у лавах Збройних сил України Володимир Мулява уже не був керівником цієї служби.

Період існування Соціально-психологічної служби був нетривалим. Верх почали брати зрозумілі та усталені в Радянській армії правила і звичаї. Зі зміною керівництва Міноборони та призначення замість генерал Костянтина Морозова, який подав у відставку через незгоду із Президентом України Леонідом Кравчуком у питанні розбудови Збройних сил, генерала Віталія Радецького це особливо стало відчутним. Концепція роботи з особовим

---

<sup>3</sup> Нестеренко Микола Андрійович, генерал-лейтенант, народився у селі Васильківка 28 січня 1935 року, що на Дніпропетровщині. Закінчив Харківське вище військово-танкове командне училище, Бронетанкову академію та Академію Генерального штабу Збройних сил СРСР. Проходив службу на усіх командних рівнях, зокрема, був заступником Головнокомандувача Ставки військ на Далекому Сході (м. Улан-Де). Завершив службу у 1991 році на посаді заступника командувача військами Одеського військового округу з озброєння.

<sup>4</sup> Про свою службу із Д.Т.Язовим згадує начальник Генерального штабу ЗС України генерал-полковник А.В.Лопата // *Лопата А.В.* Записки начальника Генерального штабу Вооруженных сил Украины. – К.: Издательский Дом «Военная разведка», 2014. – с.203 – 265.

складом змінилася і на місце соціально-психологічної служби постала виховна робота.

Керівником цього напрямку роботи був призначений генерал Анатолій Кобзар<sup>5</sup>, досвідчений політпрацівник, який окрім усього іншого багатого досвіду партійно-політичної роботи у військах, був начальником політичного відділу 51-ї стрілецької дивізії (м. Володимир-Волинський) у період командування цією дивізією Віталієм Радецьким.

За розподілом завдань у новоствореному Головному управлінні виховної роботи Міністерства оборони України за музейний напрям відповідав начальник управління пропаганди генерал-майор Григорій Темко, чуйна та патріотична людина, українська за духом<sup>6</sup>. У вересні 1995 року Г.Д.Темко запропонував мені очолити Музей Збройних сил України та розпочати роботу з його формування. До цього часу я вже рік працював під його керівництвом на посаді офіцера управління з питань гуманітарної підготовки. За його словами на таке рішення його спонукала наявність у мене досвіду керівництва Музеєм Далекосхідного військового округу та позитивна рекомендація начальника Будинку офіцерів Одеського військового округу полковника Миколи Мельника. Полковник М.Мельник у 1991 році очолював Хабаровський окружний будинок офіцерів і знав мене по спільній нашій службі у Хабаровську, адже фінансування Музею Далекосхідного військового округу відбувалося через бухгалтерію Будинку офіцерів.

У справі призначення мене на посаду начальника Музею Збройних сил України не обійшлося без остаточного рішення ще одного «далекосхідника» – генерала Володимира Ситника, який у 1995 році очолив Головне управління виховної роботи Міністерства оборони України. Володимир Степанович на Далекому Сході очолював політвідділ Тихоокеанської стрілецької дивізії. Він захоплювався музейною справою – музей дивізії завдяки цьому його захопленню оновився і став кращим серед інших музеїв дивізії у Далекосхідному військовому окрузі. Саме у роботі над масштабною реекспозицією музею дивізії ми й познайомилися.

Призначення на посаду начальника музею відбулося після тривалого обговорення моєї кандидатури в Головному управлінні виховної роботи Міністерства оборони України та утвердження керівництвом Міністерства оборони України. 11 жовтня 1995 року відбувся наказ про моє призначення<sup>7</sup>. Це

---

<sup>5</sup> Кобзар А. Становлення та розвиток структур виховної роботи у Збройних Силах України. // Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук. – Київ.: Національний університет оборони України імені Івана Черняхівського. – 2013. – 16 с.; Виховна робота у Збройних Силах України: підруч. / [А.О.Кобзар, О.В.Копаниця, В.М.Грицюк та ін.]. – Чернівці: Місто, 2011. – 408 с.

<sup>6</sup> Темко Григорій Дмитрович, генерал-майор, народився у селі Томашівка, Недригайлівського району Сумської області, викладач, професор, доктор філософських наук, заслужений працівник культури.

<sup>7</sup> Наказ начальника Головного управління виховної роботи Міністерства оборони України «Про призначення майора Карпова Віктора Васильовича начальником Музею Збройних Сил України» від 11 жовтня 1995 року № 022.

був початок нелегкого і тривалого шляху запровадження принципів музейної справи у діяльність Збройних сил України. З того часу я покинув палити через брак часу на це і потім не палив уже зовсім.

Проте ситуація виглядала так, що я виявився начальником музею на папері – самого музею не існувало. Для мене такий стан справ був не вперше. При прибутті для проходження військової служби на Далекий Схід після закінчення Львівського вищого військово-політичного училища у 1984 році я теж був призначений на посаду начальника клубу Окремого кулеметно-артилерійського батальйону 13 укріпленого району без клубу. І нічого – робота велася.

Відчаю ніякого не було. Звичайно, краще обійняти посаду в установі у якій усе вже налагоджено. Проте, цей виклик долі я сприйняв як можливість проявити свої професійні якості та досягти успіху. Мені просто кортіло здійснити цей проект. Досвід попередньої музейної практики засвідчив, що музей є елементом певної системи суспільних відносин. І якщо на Далекому Сході така система вже працювала то тут, в Україні її необхідно було створити.

Концептуального бачення формування музею не існувало. Відсутнє було й уявлення про функції та завдання музею. Саме з цього й слід було розпочинати. Мій попередній досвід музейного менеджменту стався у пригоді і був запорукою становлення та розвитку Музею Збройних сил України. Запропонований для розгортання штат музею не відповідав ніяким вимогам до діяльності музею державного рівня. Фактично це був набір посад, який свідчив про простакувате уявлення самої суті музею. Такого куцого штату не було у жодному музеї військового округу. Для порівняння, у Музеї Далекосхідного військового округу працювало 30 чоловік, а запропонований штат Музею Збройних сил України мав 14 посад. Зауваження щодо цього не були сприйняті і довелось розгортати музей за існуючим штатом. Все ж через очевидну його недосконалість було обіцяно переглянути та внести відповідні зміни, які слід було опрацювати. Саме розгортання штату було можливе тільки з січня 1996 року через невирішеність питання фінансування діяльності музею.

Протягом жовтня – листопада 1995 року вирішувалося питання про розміщення музею, де саме його розгортати, і у якій будівлі. Перше моє робоче місце не вийшло за межі кабінету управління пропаганди у Міністерстві оборони, де я проходив службу. Побратими допомогли поставити додатковий стіл та стілець і так я продовжив свою офіцерську службу та розпочав музейну діяльність в Україні.

В надрах управління ми обговорювали концепцію майбутнього музею та шляхи його розбудови. Активно брали участь в обговоренні перспектив розбудови музею генерал Г.Темко, його заступник полковник Петро Костюк, офіцери управління Олександр Мельник, Андрій Алексієнко, Леонід Кукуруза, Андрій Куліш, Петро Зубченко, Олександр Бондаренко, Анатолій Малахов, а також працівники Збройних сил Наталія Забаштанська і Оксана Сакун. Проблема полягала у тому, як віднайти спосіб показу українського контенту військової історії, адже усі ми були носіями радянської ідеології і мали радянські уявлення про історію загалом. За період радянської влади була знищена будь-яка інформація про українську історію, окрім її радянського

аспекту. І у час творення музею, пошуку його фундаментальних засад діяльності в Україні, за невеликим винятком<sup>8</sup>, не було навіть літератури про історію Української держави та її війська. У структурних підрозділах виховної роботи Збройних сил широко було розповсюджено репринтне видання 1953 року книги І.Крип'якевича «Історія Українського війська», яке було перевидане спочатку у 1992 році у Львові і вже потім у воєнному видавництві Міністерства оборони України «Варта» у 1994 році.<sup>9</sup> Згодом у 1996 році Богдан Якимович видав книгу про історію українського війська у ХХ столітті.<sup>10</sup> Власне ця література більше годилася до використання при підготовці та проведенні занять з гуманітарної підготовки. Для музейної практики вона виступала як джерело для опрацювання концепції побудови музейної експозиції і згодом була покладена в основу теорії висвітлення воєнної історії на теренах України. Проте, для реалізації цієї теорії бракувало самого головного – музейних предметів за відповідними історичними періодами.

Це була атмосфера творчості, адже у цей час творилися Збройні сили України і палких дебатів було немало. При відсутності матеріальних ресурсів людська чуйність і підтримка були важливими. Офіцер-побратим Олександр Мельник, знаючи про відсутність житла і незабезпеченість мого проживання у Києві пожертвував своє залізне ліжко у гуртожитку. Кімната не опалювалася і настільки була занедбана, що краще було бути на службі аніж «дома». Ми з моїм сусідом офіцером Петром Недзельським навели, як могли, певний лад та й так і жили.

Різноманітні пропозиції щодо розбудови музею погоджувались у Головному організаційно-мобілізаційному управлінні Генерального штабу Збройних сил України, офіцери якого приязно відносилися до ідеї створення музею. Все ж у кінцевому варіанті було прийнято рішення про розгортання музею на фондах Військово-історичного музею Центру культури, просвіти та дозвілля Збройних сил України, так у той час називався Центральний будинок офіцерів Збройних сил України. Відповідну директиву підписав начальник Генерального штабу Збройних сил України генерал-полковник Анатолій Лопата. З Анатолієм Васильовичем доля нас познайомила на Камчатці у Петропавлівську-Камчатському. На початку липня 1989 року я перебував там у відрядженні до мотострілецького полку імені В.І.Леніна з метою ознайомлення із його музеєм та відвіданням розташування роти до особового складу якої було

---

<sup>8</sup> Клейноди України : З історії державної і національної символіки [комплект з 33-х кольорових художніх листівок] / авт. колектив: О.П. Білецький, К.Ю. Гломозда, В.Ф. Жмир, Ю.Д. Прилюк, Т.В. Шевченко, Д.Б. Яневський. – К. : МП «Абрис». – 1991.

<sup>9</sup> Крип'якевич І. Історія українського війська / І. Крип'якевич, М. Капустянський, Б. Гнатевич та ін. – Вінніпег: Видавець Іван Тиктор, 1953. – 832 с.; Крип'якевич І. Історія українського війська (від княжих часів до 20-х років ХХ ст.) / І. Крип'якевич, Б. Гнатевич, З. Стефанів та ін. / упор. Б.З. Якимович. – 4-те вид., змін. і доп. – Львів : Світ, 1992.; Крип'якевич І. Історія українського війська / І. Крип'якевич, Б. Гнатевич та ін. : у 2 т. – 5-те вид. змін. і доп. / упор., покажчики Б.З. Якимовича. – К. : Варта, 1994. – Т. 1. – 1994. – 384 с.

<sup>10</sup> Якимович Б. Збройні Сили сучасної України / Б. Якимович // Історія українського війська (1917 – 1995) / упор. Я. Дашкевич. – Львів : Світ, 1996.

зараховано вождя пролетаріату та символічно поставлено ліжко. Анатолій Лопата у цей час командував 25-м армійським корпусом, штаб якого дислокувався у Петропавлівську-Камчатському.

Начальник Генерального штабу Збройних Сил України генерал Анатолій Лопата<sup>11</sup> палко підтримав ідею створення Музею Збройних сил України. Його підтримка, виявлена появою директиви про розташування музею багато вартувала – це був знак і сигнал про необхідність підтримки та сприяння формуванню музею<sup>12</sup>. Особливо це було важливим на фоні скорочення військових частин та військовослужбовців Збройних сил України та майже повного безгрошів'я у військах – офіцери по два-три місяці, а той по півроку не отримували грошового забезпечення.

За наказом Лопати А.В. музей розташували на фондах Військово-історичного музею Центру культури, просвіти та дозвілля Збройних сил України (ЦКПД ЗС України, а нині Центральний будинок офіцерів ЗС України). Військово-історичний музей ЦКПД ЗС України мав гарну назву і тільки. Фактично це був спустошений, пограбований та розвалений Музей історії військ Київського військового округу. Мені поталанило бути на екскурсії у цьому музеї у 1987 році під час навчально-методичних зборів керівників музеїв військових округів та флотів, які організувало та провело Управління культури Головного політичного управління Радянської армії та Військово-морського флоту СРСР. Дводенні збори проходили у приміщенні Київського окружного будинку офіцерів (на теперішній час Центральний будинок офіцерів ЗС України). Учасники зборів, окрім офіційних доповідей про стан діяльності військових музеїв та завдань на перспективу, відвідали музеї Києва і, зокрема, Музей В.І.Леніна та, безумовно, Музей Київського військового округу.

Цей музей був багатий своєю колекцією, яка нараховувала понад 5 тисяч музейних предметів, і своєю експозицією, що була розміщена на двох поверхах і яка яскраво, із художнім смаком розкривала історію Червоної та Радянської армій на теренах України у межах дислокації підпорядкованих військових частин. Він не входив до числа провідних музеїв серед музеїв такого рівня, проте, був цікавим. У порівнянні із Музеєм Далекосхідного військового округу, який був розміщений в окремій будівлі площею 2300 м.кв., мав відкритий майданчик для військової техніки Музей Київського військового округу з його 700 м.кв. і невеличкою експозицією військової техніки виглядав, на мій погляд, як музей дивізії.

Відвідавши музей наприкінці жовтня 1995 року я отримав гнітюче враження нарівні із шоківим станом. Це був повний розвал та занедбання. У приміщеннях гуляв вітер, двері на вході не зачинялись, чергова у під'їзді – Марія Василівна Мізюк – змушена була ховатися за колоною від холоду і вітру

---

<sup>11</sup> Лопата А.В. Записки начальника Генерального штаба Вооруженных сил Украины. – К.: Издательский Дом «Военная разведка», 2014. – 584 с.

<sup>12</sup> Директива начальника Генерального штабу Збройних Сил України від 9 листопада 1995 року №ДГШ-54 «Про організацію діяльності Музею Збройних Сил України».



та бути постійно одягненою у верхній одяг. Пригадався поет Олександр Блок з його «Ветер, ветер на всём белом свете. На ногах не стоит человек...», як метафорична ілюстрація революційності та бурхливих змін. На стінах фойє ще висіла пожовкла наочна агітація радянських часів (це 1995 рік!). У туалет неможливо було зайти – у такому антисанітарному стані він був. Таке запустіння я тут побачив.

Начальник музею майор Ігор Лісодід, учасник війни в Афганістані, вимогливий офіцер, знаходився безпосередньо в експозиційних залах другого поверху разом із двома працівниками музею – такий був штатний розклад цього музею – іншого місця у них уже просто не було. В експозиційних залах першого поверху начальником політуправління Київського військового округу генералом Борисом Шаріковим у 1991 році був розташований комерційний банк. За словами Бориса Пацурова, завідувача Музею КВО, який на той час ще працював у ЦКПД ЗС України, експозиція першого поверху була просто викинута на вулицю у час коли він перебував у відпустці.

Практично на той час Будинок офіцерів являв собою скоріше бізнес-центр, аніж військовий культурно-освітній заклад. Орендарі в ЦКПД ЗС України були всюди. Через це музей займав тільки шість експозиційних залів другого поверху площею 300 м.кв.. У цих шести залах збереглося експозиційне обладнання та художньо-тематичні комплекси періоду революції 1917 року та звільнення Києва у 1943 році. У всіх інших залах вітрини були розібрані. Експозиції, як такої, вже не існувало.

У невеличкому кабінеті завідувача музею із українізованою табличкою на дверях «начальник музея», де буква «я» у слові «музея» була замінена на букву «ю», знаходились Київська організація Спілки офіцерів України та громадська організація «Ліга Матері і сестри – воїнам України». Мене тут зустріли не зовсім привітливо. Попри те, я пояснив, що ми розгортаємо роботи зі створення українського військового музею і цим поважним організаціям слід відшукати собі інше місце. Розставання було довгим, більше аніж півроку і слід було проявити неабияку терпимість до різноманітних звинувачень, інсинуацій і непорозумінь.

Фонди музею були відсутні за невеликим винятком. Приймати до Музею Збройних сил України за великим рахунком було майже нічого. З того, що залишилось комісія у листопаді розпочала відбір експонатів для музею. Проте, це було непросто. Облікова документація була неупорядкована і частково втрачена. Завідувач музею КВО Борис Пацуров ще не передав фонди своєму правонаступнику – завідувачу Військово-історичним музеєм ЦКПД ЗС України майору Ігорю Лісодіду. Між ними постійно відбувалися суперечки щодо наявності фондів. І.Лісодід вимагав від Б.Пацурова звітності за відсутні експонати. На цьому фоні обидва зверталися до мене, як до третьої сторони, що має значний музейний досвід, для вирішення їх проблемних питань.

Як з'ясувалося, частина цих музейних фондів була вивезена до Центрального музею Збройних Сил СРСР, частина передана на зберігання до Українського музею історії Великої Вітчизняної війни, фонд зброї зберігався у колишньому Київському військово-інженерному радіотехнічному училищі

зв'язку, а більша частина безповоротно була втрачена. Центральний музей Збройних Сил СРСР забрав з музею найбільш цінне – бойові прапори військових частин, нагороди та особисті речі видатних радянських воєнних начальників, які служили у Київському військовому окрузі.

У цій ситуації я запропонував, і мене підтримало Головне управління виховної роботи Міністерства оборони України<sup>13</sup>, прийняти до музею те, що залишилось, а питання відповідальності за збереження музейних фондів музею Київського військового округу віднести до компетенції керівництва ЦКПД ЗС України, адже Музей Збройних сил України не був правонаступником цього музею і попереду була величезна робота з організації його власної роботи.

З боку Спілки офіцерів України розпочалась відверта протидія моїм зусиллям з розбудови музею. Секретар спілки Володимир Саладяк розпочав цю кампанію і з обуренням заявив – чому це росіянин створює український військовий музей! Я пояснив Володимирі Онуфрійовичу, уродженцю Полтавщини, що ми на Заході України, звідки я родом, вважаємо усіх хто народився в Україні українцями, а особливо поважаємо тих, хто шанує своїх батька й матір та землю на якій родився і виріс та проживає. Володимир Онуфрійович, щирий українець і його у першу чергу цікавив не професійний фах, а національна приналежність людини. У нас з ним відбулась відверта розмова. Переконливим у цьому питанні виявилось й те, що я родом був із Західної України, а пан Володимир зі Східної. Врешті-решт Схід і Захід порозумілися, і ми ще багато доброго спільно зробили.

Спілка офіцерів України на той час мала великий вплив на діяльність Збройних сил України і негативне ставлення до мене з боку Спілки могло позначитися на подальшій моїй службі і перебуванні на цій посаді. Проте, Міністерство оборони України підтвердило свій твердий намір розбудовувати музей опираючись на мій професійний досвід.

Такий стан музею Будинку офіцерів нажалі не був виключенням, а скоріше загальною тенденцією – ситуація із музеями військових частин у цей період була катастрофічною. Працюючи у Музеї бойової слави дивізії, яка була розташована у Черкасах я побачив цілковите запустіння. До можливого його відвідання міністром оборони В.М.Шмаровим за одну ніч впорядкував те, що залишилось у музеї. Музей був розташований в окремій будівлі, але був повністю розкрадений. У ньому не залишилось жодної медалі чи ордена, оригінального документа. Залишились перехідні червоні прапори за роботу на цілині, які вочевидь не мали попиту на антикварному ринку. З музею 25-ї Чапаєвської дивізії, що дислокувалась у Лубнах збереглась тільки кулеметна тачанка завдяки офіцеру, який забрав її додому і згодом вже навчаючись в Національній академії оборони України передав до Музею Збройних Сил України.

---

<sup>13</sup> Наказ начальника Головного управління виховної роботи Міністерства оборони України від 14 листопада 1995 року № 46 «Про призначення комісії для передачі фондів військово-історичного музею Центру культури, просвіти і дозвілля Збройних Сил України до Музею Збройних Сил України».

Працюючи у цей час в з'єднаннях і військових частинах, що дислокувалися в гарнізоні міста Кривий Ріг полковник В.В.Котвіцький, офіцер Головного управління виховної роботи Міністерства оборони України неодноразово був свідком розвалу і спустошення музеїв танкового з'єднання та ракетної військової частини.

На його думку, загальне скорочення (передислокація, переформування) значної кількості органів військового управління, військових частин, військово-навчальних закладів, гарнізонних будинків офіцерів, установ та організацій, що дислокувалися на теренах України призводило до скорочення військових музейних установ. Музеї, як об'єкти військової культури, які донедавна були визнані безумовною цінністю держави, завдяки непродуманим рішенням керівництва знищувалися, або перебували під постійною загрозою ліквідації. У військових гарнізонах значна кількість музеїв була безслідно втрачена, лише окремі змінили свій статус і профіль. У зв'язку з реформуванням великої кількості військових частин і військово-навчальних закладів військово-музейна система в цей період майже розвалилася<sup>14</sup>.

Ситуація в Україні загалом щодо збереження музейних фондів теж була вкрай загрозливою. Різке загострення криміногенної ситуації в країні, зростання цін на світовому ринку на предмети старовини та мистецтва, низький рівень музейної безпеки сприяли зростанню крадіжок з музеїв. Протягом 1993 – 1995 років з музеїв Волинської, Дніпропетровської, Закарпатської, Київської, Рівненської, Одеської областей, міста Києва та Автономної Республіки Крим було викрадено близько 3 тисяч музейних предметів.<sup>15</sup>

Були розкрадені збірки Лубенського, Роменського, Конотопського краєзнавчих музеїв. У Роменському краєзнавчому музеї не виявлено 4541 одиницю зберігання, що становило 4% від усього фонду. У Конотопському краєзнавчому музеї не виявлено 3495 музейних предметів, а це становило 23% від усього фонду. Найгірша ситуація склалася у Лубенському краєзнавчому музеї – тут не виявлено 9258 одиниць зберігання – 39% усього музейного фонду. У Остерському краєзнавчому музеї втрачено 2500 монет, в тому числі із дорогоцінних металів.<sup>16</sup>

Повну звірку наявності музейних предметів з обліково-фондовою документацією, розпочату ще у 1987 році<sup>17</sup> та продовжену постановою колегії Міністерства культури у квітні 1991 року<sup>18</sup>, завершити до кінця 1992 року, як

---

<sup>14</sup> Котвіцький В.В. Створення та розвиток музейних інституцій в Збройних Силах України (1991 – 1996 рр.) // Воєнно-історичний вісник. – К.: Національний університет оборони України, 2017. – №1(23). – С. 68 – 74.

<sup>15</sup> Наказ Міністерства культури і мистецтв України та Міністерства внутрішніх справ України від 05.12.96 № 579/926 «Про затвердження комплексної програми «Музейна безпека». – с.3.

<sup>16</sup> Наказ Міністерства культури України від 26.09.95 № 470 «Про покращення обліку та зберігання музейних цінностей». – с.2

<sup>17</sup> Постанова Колегії Міністерства культури від 25 лютого 1987 року № 2/32

<sup>18</sup> Постанова Колегії Міністерства культури від 24 квітня 1991 року № 4/2

було передбачено, не вдалося. За час створеної експертно-фондової комісії Міністерства культури у 1988 році, до якої увійшли провідні музейні фахівці, було розглянуто матеріали звірок 313 музеїв України.

Особливо цинічною є трагедія із Музеєм Прикарпатського військового округу. Це був один із кращих окружних музеїв у Збройних Силах СРСР. Приміщення було спроектоване саме для музею та побудоване на кошти особового складу військових частин і установ округу. Великі і просторі експозиційні зали, діорама написана художниками військової студії імені Грекова, рекреаційна зона, що включала світле фойє та територію поруч із музеєм, його розташування у міському парку імені Б.Хмельницького поруч із військовим меморіалом та Львівським вищим військово-політичним училищем, яке готувало офіцерів-культпрацівників свідчило про продуманість задуму при його створенні та функціональну актуальність. Музей використовувався як база для практики курсантів ЛВВПУ. У лекційному залі музею, обладнаному на той час новітніми технічними засобами проходили лекції з музеєзнавства, і я їх пам'ятаю, а самі курсанти проводили екскурсії у музеї і були його волонтерами.

У грудні 1995 року командувач Прикарпатського військового округу генерал П.Шуляк продав споруду музею комерційній компанії. Мене направили у Львів допомогти перевезти експонати з музею до іншого приміщення невеликого музею 24-ї Залізної дивізії, що був розташований на території 7-го полку цієї дивізії у Львові. Музей дивізії перемістили у Яворів. Морально було важко і на душі було гнітюче погано. Це був похорон колись славетного музею і моральний злочин перед військовою історією, ветеранами та суспільством. Цей випадок загартував мою волю і показав, що при створенні Музею Збройних сил України слід бути безкомпромісним, адже через таке ганебне ставлення до музеїв і збереження військової історії перешкод буде чимало.

Важким наслідком цього часу стало розкрадання музейних фондів та відвертий їх грабунок, як результат втрати статусу соціально значущого закладу в результаті зміни ціннісних орієнтирів суспільства. Власне ми стали на шлях захисту цих ціннісних орієнтирів – звитяги, доблесті і честі, а також пам'яті і музеїв, як їх осередків.

Попередній досвід моєї музейної практики у даному випадку пригодився. Хоча здебільшого він стосувався налагодження та організації роботи музею як установи, тобто впровадження музейного обліку, вирішення питань комплектування музейних фондів, роботі з відвідувачами, визначення завдань структурним підрозділам та інше. У даному випадку організувати було нічого – не існувало самої установи, і слід було віднайти алгоритм її створення.

Досвід створення Музею Далекосхідного військового округу свідчив про інше ставлення до самої проблеми збереження військової історії музейними засобами. У місті Хабаровську за рішенням командувача округом генерала армії І.М.Третьяка музей розташували в окремій історичній будівлі попередньо із якої виселили військову прокуратуру та управління начальника будівельних робіт округу. У будівлі був проведений капітальний ремонт із пристосуванням до потреб музею, розроблено концепцію висвітлення військової історії далекосхідного краю, визначено сили і засоби для здійснення задуму.

Командувач Далекосхідного військового округу генерал армії І.М.Третьяк, який започаткував роботи з розбудови музею, а за ним генерал армії Д.Т.Язов, обидва фронтовики Великої Вітчизняної війни, член військової ради округу – начальник політичного управління генерал-полковник М.Ф.Кізіон особисто здійснювали контроль за виконанням завдань зі створення музею. Щотижня вони бували у музеї та вникали у проблеми його розбудови.

Над створенням музею працювали усі структури військового округу: будівельники, артилеристи, автомобілісти, танкісти, інженери, кадровики та ін. Кожен мав свою ділянку роботи, яка входила до загального задуму. Робоча команда в музеї нараховувала 15 солдат та сержантів строкової служби, 5 офіцерів, серед них і я, ще лейтенант, та найманий персонал музейників, художників, скульпторів та ін.. Два місяці до відкриття музею на День Перемоги 9 травня 1985 року ми працювали у шаленому ритмі, а два тижні до призначеної дати відкриття музею і не спали. Були виснажені, але щасливі від того, що все зробили і принесли радість людям.

Музей став місцем висвітлення історії ратного подвигу далекосхідників. Командувач генерал армії Д.Т.Язов особисто проводив екскурсії по музею для численних гостей округу. Стало правилом, що кожна комісія, яка прибула для перевірки питань діяльності округу починала свою роботу із знайомства з його історією у музеї. Пригадую, як М.Ф.Кізіон проводив екскурсію для лідера Болгарії Тодора Живкова. У музеї також побував керівник Польщі Войцех Ярузельський. Генерал армії В.І.Петров, командувач округу у минулі роки, при відвіданні музею висловив свої побажання щодо висвітлення окремих питань історії. Усі його побажання були мною занотовані і про їх виконання я доповідав командувачу округу. Для мене це було прикладом поваги до внеску в укріплення обороноздатності округу своїх попередників. Робота музею була включена у систему роботи командування Далекосхідного військового округу та громади міста Хабаровська.

Через 15 років після 1991 року на запрошення японської телекомпанії NHK я знову побував у Музеї ДВО. Кореспондентка NHK Томоко Баба провела моє інтерв'ю щодо перебування японських солдатів і офіцерів у полоні на території Північної Кореї. Інтерв'ю відбувалося у добре мені знайомому кабінеті начальника музею – тут я як і працював так і відпочивав через відсутність квартири. Тематична експозиція музею та експозиція військової техніки були оновлені до 55-ї річниці Перемоги у Другій світовій війні і це відбувалося за вже знайомим мені алгоритмом дій. Начальник музею майор І.Федосєєв відповідав лише за музейну експозицію та координацію дій інших служб Далекосхідного військового округу, які провели роботи з інженерно-технічного укріплення матеріально-технічної бази будівлі музею та переобладнанню експозиції військової техніки на відкритому майданчику. Усі роботи були профінансовані командуванням округу.

В Україні все відбувалося навпаки. У роботі над створенням українського військового музею слід було опиратися на можливості колективу та свій власний досвід. Керівництво Міністерства оборони України не приділяло особливої уваги до становлення музею і не прийняло комплексного рішення з

його розбудови. За таких умов слід було акумулювати власні сили задля ініціації та постановки питань з організації роботи музею на всіх стратегічних напрямках, задля отримання фінансового забезпечення, задля вирішення численних питань матеріально-технічного забезпечення музею перед керівниками Міністерства оборони та Генерального штабу Збройних сил, які врешті-решт були змушені їх позитивно розв'язувати.

*Кириллова Е., Распотина В. А.*

**Результаты исследования техники и технологии афонских икон  
(из коллекции Национального Киево-Печерского  
историко-культурного заповедника)**

В рамках магистерской работы «Афонские иконы конца XIX – начала XX века из коллекции НКПИКЗ и частных собраний: исследования, иконография, реставрация» (научный руководитель, кандидат искусствоведения Рыжова О. О.) совместно с сотрудниками отдела научной консервации и реставрации движимых памятников и отдела фондово-научной работы Заповедника проведены технико-технологические исследования икон, имеющих достоверное афонское происхождение, из коллекции НКПИКЗ: «Богоматерь – В скорбях и печалях утешение» (КПЛ-Ж-1629), «Богоматерь Достоинно Есть» (КПЛ-Ж-1103), «Богоматерь Иверская» (КПЛ-Ж-2456), «Богоматерь Избавительница» (КПЛЖ-1669), «Св. Алексей, человек Божий» (КПЛ-Ж-648), «Св. Вера» (КПЛ-Ж-1227), «Ап. Андрей и прп. Антоний Афонский» (КПЛ-Ж-1448). Дополнительно, в качестве контекстуального и сравнительного материала исследованы афонские иконы из собрания Свято-Троицкого Ионинского монастыря (г. Киев): двухсторонняя икона «Богоматерь Достоинно Есть – Богоявление», «Богоматерь Иверская», «Богоматерь Скоропослушница».

Цель исследования заключается в выявлении особенностей техники и технологии икон, вышедших из иконописных мастерских Афона и публикации результатов исследования. Особенности материальной структуры икон определены с помощью визуальных и оптических исследований поверхности живописи в видимом прямом и боковом источнике света, послойного визуального микроскопического исследования поверхности красочного слоя; для определения состава грунта и пигментов красочного слоя отобраны пробы грунта и красочного слоя.

Основы. Исследование основ показало, что все иконы написаны на кипарисовых наборных щитах, имеют дубовые шпоны и иногда

дополнительное крепление в виде фигурных шпон на обороте доски по месту стыков – ласточкин хвост. Ковчег на досках отсутствует. Характерными признаками маркировки основ служили печати и надписи-штампы на оборотах иконных досок. Так, для изделий Андреевского скита характерно наличие сургучной печати на обороте (КПЛ-Ж-1629, КПЛ-Ж-1448), для икон, вышедших из мастерских Пантелеймонова монастыря – печать в виде штампа с надписью «Благословение Святой Афонской горы Русскаго Пантелеймонова монастыря» (КПЛ-Ж-1227, КПЛ-Ж-1103). Если иконы изготавливались под заказ или для подарка, наносились дарственные надписи: «Богоматерь – В скорбях и печалях утешение» (КПЛ-Ж-1629), «Богоматерь Избавительница» (КПЛ-Ж-1669), «Ап. Андрей и прп. Антоний Афонский» (КПЛ-Ж-1448), «Св. Алексей, человек Божий» (КПЛ-Ж-648); «Богоматерь Иверская» (КПЛ-Ж-2456) тексты надписей приводятся в статьях Лопухиной Е. В. [1, с. 67-73; 2, с. 236-239]. Иконы аналойного типа имеют надписи с названием на торцах. Они находились на полках, их доставали по случаю праздника, подобные надписи позволяли быстро найти необходимую икону. Например, надпись на торце «Достойно Есть» на иконе «Богоматерь Достойно Есть» (КПЛ-Ж-1103). Верхние и нижние торцы некоторых икон окрашены синей масляной краской (КПЛ-Ж-1103, КПЛ-Ж-1669, КПЛ-Ж-1629, КПЛ-Ж-1448, «Богоматерь Достойно Есть – Богоявление»); подобные меры позволяли предотвратить коробление доски, так как краска не позволяла влаге проникать через наиболее рыхлые места иконного щита (поперечные срезы).

Паволока плотного полотняного плетения, мелкозернистая, выявлена на иконах: «Св. Алексей, человек Божий» (КПЛ-Ж-648), «Богоматерь Достойно Есть – Богоявление», «Богоматерь Иверская», «Богоматерь Скоропослушница».

Грунты в иконах однослойные, с желтоватым оттенком. Мел, как наполнитель грунта, выявлен в иконах КПЛ-Ж-2456, КПЛ-Ж-648, «Богоматерь Достойно Есть – Богоявление», связующее – животный клей. Мел и баритовые белила на эмульсионном связующем выявлены в грунтах икон КПЛ-Ж-1103, «Богоматерь Скоропослушница». На иконах «Св. Вера» (КПЛ-Ж-1227) в качестве наполнителя использованы свинцовые белила, на иконе «Богоматерь в скорбях и печалях утешение» (КПЛ-Ж-1629) грунт состоит из баритовых белил в качестве наполнителя; связующее в обоих грунтах – масло. Лишь в одной иконе «Богоматерь Избавительница» (КПЛ-Ж-1669), с наиболее поздней датировкой к мелу и баритовым белилам добавлены цинковые белила.

Пигменты. При исследовании красочного слоя выявлены следующие пигменты:

- свинцовые белила присутствуют в красочном слое всех икон; свинцовые белила с примесью серебра выявлены в иконах «Богоматерь Достойно Есть» (КПЛ-Ж-1103), «Св. Алексей, человек Божий» (КПЛ-Ж-648), «Богоматерь Скоропослушница», «Богоматерь Иверская»;

- свинцовый крон содержится во всех иконах, кроме «Богоматерь Иверская»;

- желтый хром выявлен как пигмент в желтом цвете на иконе «Богоматерь Иверская»;

- хромовая зеленая выявлена в составе санкиря икон «Богоматерь Достоинно Есть – Богоявление», «Богоматерь Скоропослушница»;
- желтый кадмий обнаружен в составе «Богоматерь Иверская»;
- ультрамарин лежит в основе синего цвета в фонах на иконе «Богоматерь Достоинно Есть – Богоявление»;
- пигменты берлинская лазурь, киноварь, органическая красная, красная и желтая охра выявлены в красочных слоях всех исследованных икон.

Выводы. Таким образом, по результатам исследования техники и технологии афонских икон конца XIX – начала XX в. из коллекции Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника и частных собраний стало возможным говорить о том, что все исследованные иконы, вышедшие из мастерских Афона: 1. Написаны на кипарисовых досках; 2. В большинстве своем имеют окрашенные (конвертированные) торцы (5 из 9 исследованных икон); 3. Имеют маркировки в виде штампов и печатей (4 из 10 икон); 4. Как правило, имеют исторические надписи (для кого написано, в 5 из 10 икон); 5. Имеют паволоку (паволока визуально просматривается на всех исследованных иконах); 6. Имеют однослойные, тонированные грунты (во всех иконах выявлены грунты однослойные, желтоватого оттенка), трех типов – клее-меловые, эмульсионные, масляные; 7. Красочный слой афонских икон имеет, как правило, устойчивый пигментный состав: свинцовые белила, берлинская лазурь, киноварь, органическая красная, красная и желтая охра выявлены во всех иконах. Такие идентифицированные пигменты, как свинцовый крон (1809), желтый хром (1820) и желтый кадмий (1817), хромовая зеленая (1862), баритовые белила (1830) ультрамарин (1828) позволяют уточнять датировку и говорить о том, что афонские мастера использовали пигменты современные им, фабричного производства.

Авторы работы благодарят за содействие в проведении исследований администрацию Заповедника, главного хранителя НКПИКЗ И. О. Мартынюк и заведующую научно-исследовательским сектором сохранения памятников изобразительного искусства, книг и документальных материалов И. Ю. Ивакину; заведующую отделом научной консервации и реставрации движимых памятников НКПИКЗ С. В. Гагу-Шереметьеву, ведущего научного сотрудника НКПИКЗ Е. В. Лопухину.

Физико-химические исследования проб красочного слоя и грунта живописи – изготовление шлифов поперечных срезов живописи; изучение структуры живописи в поляризованном белом свете и в свете видимой люминесценции, возбуждаемой УФ-лучами, определение состава грунта методом инфракрасной спектроскопии; определение состава пигментов методами микрохимического, термохимического, люминесцентного и эмиссионного спектрального анализ – проведены заведующим отделом физико-химических исследований Национального научно-исследовательского реставрационного центра Украины (далее – ННИРЦУ) Распопиной Верой Алексеевной.

#### Литература:



1. Лопухіна О. В. Афонські ікони XIX – початку XX ст. в колекції Заповідника // Лаврський альманах. – К., 2003. – Вип. 11.

2. Її ж. Пам'ятки Афонського іконопису в зібранні Національного Києво-Печерського історико-культурного Заповідника // Могилянські читання 2011 року: 36. наук. пр.: Християнські реліквії: вивчення, збереження, експонування. – К., 2012. – 660 с.

3. История Русского на Афоне Свято-Пантелеймонова монастыря с 1735 до 1912 года. – 2015. – Т. 5. – Афон.

*Коломієць О. П.*

### **«Меню царського обіду» Віктора Васнецова з фондової колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника**

Поміж величезного розмаїття експонатів, які зберігаються у фондосховищах Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника, виявився цікавий твір відомого російського художника Віктора Михайловича Васнецова – «Меню царського обіду»<sup>19</sup> (іл. 1). Точніше, це ескіз оформлення меню банкету з нагоди коронації імператора Миколи II та імператриці Олександри Федорівни. Церемонія відбулася 14 травня 1896 р.

Без перебільшення, ім'я Віктора Васнецова асоціативно пов'язане з його казковими полотнами, які відомі з дитинства («Іван-Царевич на Сірому вовку», «Альонушка», «Богатирі», «Три царівни підземного царства» та ін.). Розписи Володимирського собору в Києві – зразок високого рівня майстерності художника.

Як знавець руської народної творчості В. Васнецов відібрав для своїх робіт билинні, казкові сюжети, побутові ситуації, згодом – історичні та релігійні мотиви. Він глибоко вивчав історію стародавнього зодчества, костюмів, зброї. Знання народних звичаїв, сказань, оповідей яскраво відобразилися в усій творчості художника [1].

Експонат, про який піде мова, не такий популярний, як названі вище, та не менш значимий у художньому сенсі – яскравий малюнок, виконаний на досить вузькому продовгуватому аркуші (0,94×0,33), наклеєний на щільний картон. У центрі рисунка – заголовок, виконаний в'язью<sup>20</sup>: «Священное коронование на царство государя императора Николая Александровича и государыни императрицы Александры Федоровны». Невипадково автор використав техніку в'язі – художнику необхідно було розташувати досить об'ємні тексти в, так би мовити, обмеженому просторі, при цьому надаючи їм пишності та декоративності. Трохи нижче зображені величезні вензелі (початкові літери

---

<sup>19</sup> У фондах НКПІКЗ експонат має інвентарний номер КПЛ-ГР-3805.

<sup>20</sup> В'язь – особливий декоративний вид письма, в якому окремі літери й слова зливаються в суцільний орнамент. Використовували з XV ст. головним чином для виділення заголовків. Також в'язь потрібна для скорочення довжини заголовків чи для свідомого ускладнення читання (тобто тайнопису). Зустрічається також у написах, що містяться на посуді, дзвонах, вишитих на тканинах. Зрідка в'язью писали просторові тексти, а не тільки заголовки.

імен), увінчані імператорськими коронами (іл. 2). Вензелі<sup>21</sup> височать над зображенням сцени «Вінчання Михайла Федоровича на царство». Під цією картиною, в орнаментах – три двоголових орли різних епох, відбиті різними фарбами на неоднаковому фоні (іл. 3). Ці зображення створюють своєрідну декоративну арку, в яку поміщений список страв, тобто меню святкової царської трапези. Написаний він дрібним каліграфічним шрифтом:

Суп: рассольник, борщок;  
Пирожки;  
Стерляди паровые;  
Барашек;  
Заливное из фазанов;  
Жаркое;  
Каплуны;  
Салат, спаржа;  
Сладкое: фрукты в вине, мороженое.

Під списком страв – давньоруські заставки<sup>22</sup> й постать гусяря. В заставках міститься інший текст, виконаний слов'янською в'яззю:

Слава Богу на небе  
Слава! Государю нашему на сей земле.  
Слава! Его верным слугам  
Слава! Именитым гостям Его  
Слава! Чтобы правда была  
На Руси краше солнца светла  
Слава. (іл. 4)

Це звернення ілюстроване – зображені бояри в яскравих вбраннях, які підносять царю хліб-сіль: так виглядав давньоруський обряд й нагадує казкову декорацію (іл. 4). Як відомо, В. Васнецов й був прекрасним декоратором – досить згадати оперу «Снігуронька» композитора Римського-Корсакова, оформлення якої було довірено Васнецову [2]. Художник вміло доніс до глядача чарівність та поетичність казки. Цю пишність та декоративність митець привніс і в оформлення імператорського меню [3].

Під вказаним малюнком також є пояснення – прикрашене й поміщене у віньєтку<sup>23</sup> із зображенням двох Жар-птиць:

А эту песню мы хлебу поём  
Хлебу поём, хлебу честь  
Воздам. Слава. Старым людям  
На угощение, добрым людям  
На услышание. Слава  
Слава во веки  
Веков

---

<sup>21</sup> Вензель (від польск. *Węzeł* – узел) – початкові літери імені та прізвища (інколи й по батькові) зазвичай художньо переплетені в яскравий візерунок.

<sup>22</sup> Заставка – невеличка орнаментальна чи образотворча композиція, яка виділяє та прикрашає початок будь-якого розділу книги.

<sup>23</sup> Віньєтка – зменшувальне від *фр. vignette*, виноградна лоза. Невеличке, композиційно завершене графічне зображення предметного чи сюжетно-тематичного характеру (зазвичай з символічним чи алегоричним значенням), чи орнаментальна композиція. Використовують у книзі як заставку, кінцівку на титульних, початкових, кінцевих смугах, на палітурках.

Слава.

У кінці всього меню каліграфічно виписана дата коронування: «1896 года месяца 14 мая». У правому нижньому куті – підпис самого автора (іл. 5).

Відомо, що Віктор Васнецов й раніше, ще у 1883 р., отримував подібні замовлення – художник оформив декілька меню на честь коронування царської пари – батьків Миколи II – імператора Олександра III й імператриці Марії Федорівни: до святкової трапези 20, 24, 27 травня 1883 р. [4].

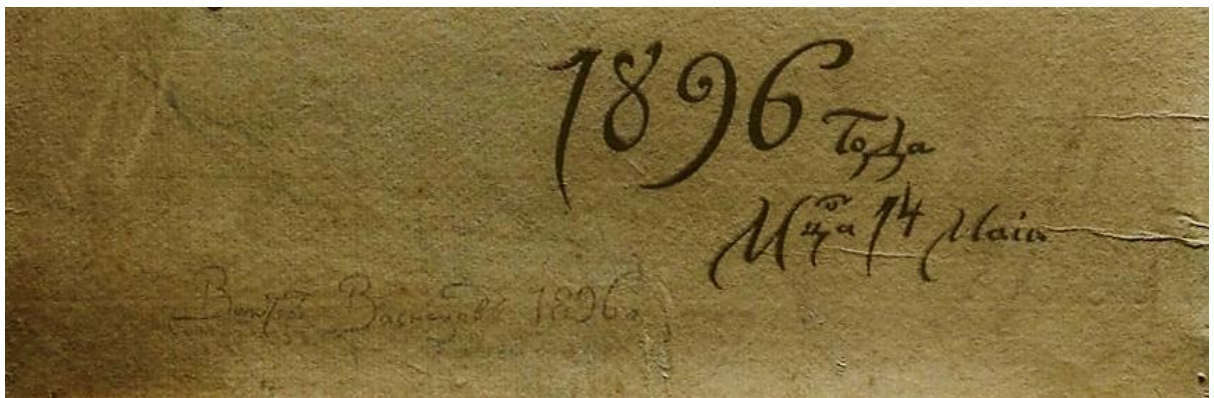
Правнучата племінниця художника – Ольга Васнецова – доктор хімічних наук, професор, почесна голова Фонду Васнецових, розповідаючи в своїх спогадах про видатного пращура, згадувала про прихильність царської родини до особистості художника. Про те, як імператор Микола II та члени його родини неодноразово придбавали його картини. Художник також створював для них деякі ікони [5]. Як видно, спектр замовлень Віктору Васнецову був досить значний. В результаті ми бачимо, по суті простий твір, однак виконаний рукою великого майстра на високохудожньому рівні. Цей малюнок прикрашає експозицію ретроспективної виставки з нагоди 160-річчя Павла Потоцького, яку було відкрито 15 грудня 2017 р.

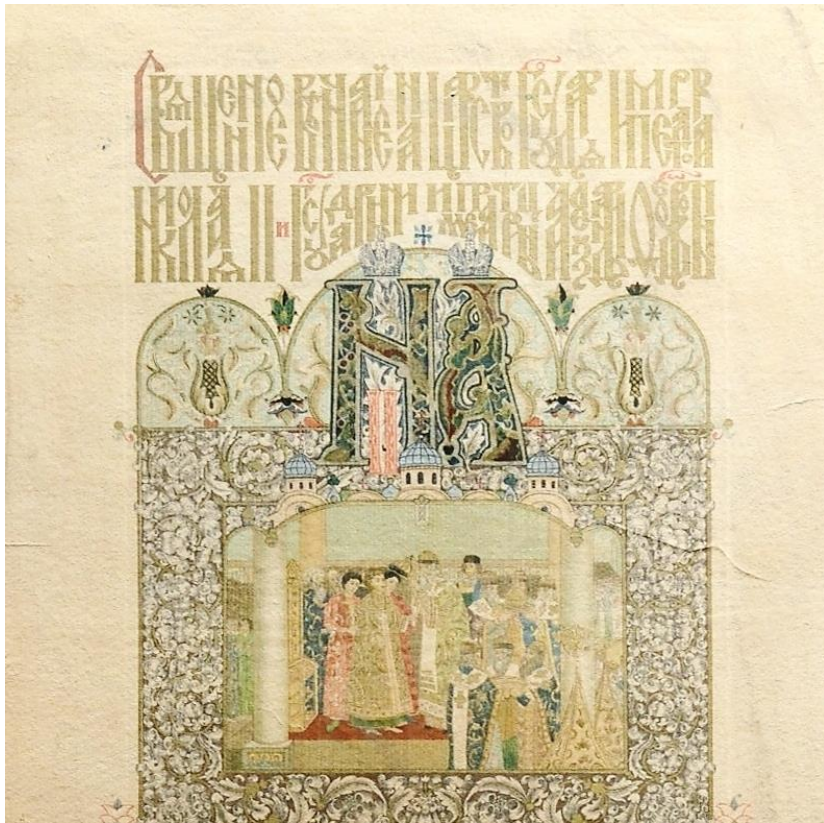
#### Література:

1. Художественный календарь сто памятных дат. – М. : Советский художник, 1975. – С. 160.
2. Там же. – С. 161.
3. Там же. – С. 161.
4. *Бахревский В А.* Виктор Васнецов. – М. : Молодая гвардия, 1989. – С. 436.
5. *Сметанська О.* «Это заказ Божий!», – сказал прадед, приступив к росписи Владимирского собора» / Газета Факты от 16.07.2016 г. [Електронний ресурс]. – Режим доступу до статті: [www.comons.wikimedia.org](http://www.comons.wikimedia.org).
6. *Ожегов С. И.* Толковый словарь русского языка. – М. : Мир и Образование, Оникс, 2011. – 736 с.
7. *Шилова Е. В.* Виктор Васнецов: Альбом. – М. : Арт-Родник, 2004. – 72 с.

#### Список ілюстрацій:

1. *Ескиз оформлення меню банкету з нагоди коронації імператора Миколи II й імператриці Олександри Федорівни 1896 р. «Меню царського обіду». 1896 р.*
2. *Вензелі (початкові літери імен), увінчані імператорськими коронами. Фрагмент ескіза «Меню царського обіду». 1896 р.*
3. *Три двоголових орли різних епох, відбиті різними фарбами на різному тлі. Фрагмент ескіза «Меню царського обіду». 1896 р.*
4. *Текст, виконаний слов'янською в'язю, та ілюстрація до нього – зображення бояр. Фрагмент ескіза «Меню царського обіду» 1896 р.*
5. *Зображення дати коронації царя й підпис художника Віктора Васнецова. Фрагмент ескіза «Меню царського обіду» 1896 р.*





## Два этапа археологических исследований фундаментов дворца князей Святополк-Мирских

Князья Святополк-Мирские, четвертые владельцы Мирского замка – в настоящее время памятника архитектуры XVI – начала XX вв., находящегося в г.п. Мир Гродненской обл. В конце XIX в. они являлись собственниками 8250,85 десятин земли. Им принадлежали и руины замка.

Мирский замок один из немногих хорошо исследованных белорусских замков. Его изучением в XX в. занимались археологи: М. А. Ткачѳв (в 1972 г.), О. А. Трусков, И. М. Чернявский, А. Н. Кушнеревич, А. К. Кравцевич, Г. Н. Саганович и др. (с 1980 по 1991 гг. с перерывом в 1985–1987 гг.); архитектор В. В. Калнин (в 1975–1979 гг.). Исследовалась территория замкового двора, перед Центральной башней, у южной и северной стен дворцовой части. В 2003 г. в связи с началом масштабных земляных работ по строительству подземного уровня возле замка на участке от восточного бастиона до хозяйственных ворот – территория вала – был заложен раскоп площадью 840 м<sup>2</sup>. Летом 2007 г. велись земляные работы на территории замковой кухни XVII в. Бесспорно, исследования проводились с целью дальнейшей реставрации и музеефикации этого объекта. В 1992 г. первые экспозиционные залы открылись в Юго-западной башне. С 2010 г. ввели в эксплуатацию Северный корпус. На территории 25 га, которую занимает «Замковый комплекс «Мир», находятся: замок, оборонительные валы, придорожная каплица, озеро, два парка (итальянский и английский пейзажный), флигель и фрагменты дворца кн. Святополк-Мирских. Менее изученными до недавнего времени оставались парк и дворец, строившийся в небольшом удалении от замка в конце XIX – начале XX вв.

В 1891 г. имение «Замирье» было куплено кн. Николаем Ивановичем Святополк-Мирским у Марии Львовны Гогенлоэ-Шиллингфюрст. Она продала «свободную от залога и запрещений часть недвижимого имения по местному названию Замирье, расположенную в Минской губернии Новогрудского уезда, доставшегося ей в наследство после смерти генерал-адъютанта князя Петра Львовича Сайн-Витгенштейна Берленбурга» [3, с. 159] с руинами замка XVI в. Одним из мотивов приобретения имения было убеждение, что его фамилия происходит от названия местечка и желания «облагородить титул», используя совпадение названия местечка и приставки фамилии князя как наследственную «родовую» фамильную принадлежность. К Мирскому замку предки Святополк-Мирского отношения не имели, хотя и причислялись к дворянам Минской губернии.

Новыми владельцами был заложен английский пейзажный парк, построен винокуренный завод и двухэтажный дворец. Он находился на окраине парка, на юго-восток от замка. Сведений о нём сохранилось очень мало. Известно только, что он был двухэтажный, пострадал от пожара в 1920-е гг. (ил. 2). Местным жителям посёлка Мир запомнились его длинные полуразрушенные стены,

лестницы, ведущие на площадку перед домом, а также холм, образованный строительным мусором. Из-за аварийного состояния стены дворца были разобраны в послевоенное время. Флигелю, в котором жил управляющий именем «Замирь», повезло больше. В нём поселились рабочие спиртового завода. Спустя десятилетия, после введения в эксплуатацию замка, было принято решение проводить исследования остальных, заслуживающих внимание объектов, расположенных на территории музея.

На месте бывшего дворца кн. Святополк-Мирских в 2016 г. были начаты археологические раскопки. Этому предшествовало официальное соглашение о сотрудничестве между ГНУ «Институт истории Национальной академии наук Беларуси» и музеем «Замковый комплекс «Мир». Был подписан договор о проведении археологических исследований. Научным руководителем была назначена старший научный сотрудник Института истории НАН Беларуси Ирина Владимировна Ганецкая. С другой стороны музей заключил договор с УО «Гродненский государственный университет имени Янки Купалы» по организации и проведению археологической практики студентов по специальности «Музейное дело и охрана историко-культурной ценности». В 2017 г. археологические исследования помогали проводить участники международного волонтерского археологического лагеря «Замки Беларуси». Этот проект Белорусской ассоциации клубов ЮНЕСКО собрал в Мире 25 человек разных национальностей.

Перед археологом была поставлена задача раскрыть фрагменты фундамента дворца кн. Святополк-Мирских для их последующего экспонирования в качестве экскурсионного объекта, провести археологическую разведку на территории между озером и флигелем, а также непосредственно возле флигеля.

На участке, где стоял дворец, был разбит раскоп 110 квадратов по 4 м<sup>2</sup>. Более 20 квадратов были недоступными для исследования из-за деревьев, которые росли непосредственно на развалинах. Их смогли убрать после получения разрешения от Кореличской районной инспекции природных ресурсов и охраны окружающей среды. Таким образом, был подготовлен участок ко второму этапу исследований, намеченному на 2017 г. (ил. 1).

Разрабатывались в первую очередь относительно свободные участки. Их площадь составила 208 м<sup>2</sup>. Часть раскопа попала на огород жителей флигеля и гараж. Проблема в том, что земля, где стоит эта постройка, была выкуплена ещё до образования музея и является частной собственностью. Снести строение и проводить исследования в этом месте пока не представляется возможным.

Раскопки проводились по общепринятой методике. Грунт разрабатывался вручную по квадратам пластами по 20 см с переборкой грунта, отбором археологических находок и зачисткой выявленных строительных конструкций.

Разработка шурфов, заложенных на газоне между флигелем и озером, показала отсутствие следов строительной и других видов жизнедеятельности людей. Разработка шурфов, заложенных в непосредственной близости от флигеля, показала, что там сохранился пласт конца XVI – XVIII вв. местами до 0,7 м, насыщенный артефактами того времени. Из этого следует, что участок

около флигеля необходимо изучать достаточно большими площадями. На основном исследуемом участке были расчищены фундаменты, лестница, ведущая на первый этаж, частично подвал под ризолитом дворца кн. Святополк-Мирских. Также были выявлены фундаменты и фрагменты стен высотой до 1,5 м жилого здания, построенного в XVI – начале XVII в. В восточной части раскопа открыты фундаменты и фрагменты стен каменной пристройки, датирующиеся XVII в. За её восточной стеной раскрыт фрагмент каменной брусчатки. Был определён уровень пола жилого дома, изучено место, где стояла печь.

На первом этапе археологических исследований была собрана значительная коллекция артефактов XVI–XX вв. в количестве 2104 единиц: строительные материалы, печные изразцы, керамическая и стеклянная посуда, железные изделия и др.

Строительный материал представлен большемерным или брусковым кирпичём. Такой кирпич в литературе называют литовским. Этот термин, по сообщению С. Абрамаускаса, появился в письменных актах и документах XVI в. Великого Княжества Литовского. Тогда литовским называли кирпич, который использовали в строительстве замков. За границы княжества термин вышел в XVI–XVII вв. Отличительной чертой были удлинённые борозды на одной из его широких сторон. Технология изготовления и обжига отличалась от изготовления плитки. Мастер уверенным броском заполнял глиной прямоугольные ящики, окованные железом. Затем глиной заполнял пустоты в углах формы, после чего лишнюю массу сгребал рукой. От пальцев мастера на поверхности кирпича оставались следы похожие на борозны. Наполненные глиной формы помощники мастера переносили на площадки и оставляли кирпич для просушивания, где он находился до 30 дней. В те времена кирпич делали и сушили под открытым небом, недалеко от жилья мастера. Об этом свидетельствуют следы дождя и лап животных, которые пробегали по разложенному сырому кирпичу. Во время раскопок были выявлены кирпичи со следами собаки и хорька. В коллекции музея имеются подобные кирпичи начала XVI в. со следами дождя и копыт козы, собранные при раскопках Мирского замка [1, с. 62-64].

Из письменных источников известно, что в XVI–XVII вв. стены жилых и парадных помещений штукатурились и могли быть белого, розового или светло-зелёного цвета, с обводкой по периметру окон. В нашем случае был найден кирпич со штукатуркой, на которой хорошо сохранились фрагменты этого декора – линия чёрного цвета. Была выявлена черепица: плоская (длина 37 см, ширина 17 см, толщина 2 см), датирующаяся XVI в. с округленным носом и прямоугольной пяткой, на которой размещался крепежный шип квадратной формы; фрагмент каньковой черепицы, которая к балке крепилась с помощью кованного гвоздя; черепица волнообразная, т.н. «голландская», датирующаяся XVIII в. Такими же крыли крыши Мирского замка в XVI–XVIII вв.

Важным элементом интерьера старых зданий являлся пол. Во время археологических раскопок были найдены квадратные и шестигранные плитки



как XVII в., так и плитки с клеймами Харьковского завода Э. Э. Бергенгейма, датирующиеся XIX – началом XX в.

Керамическая посуда представлена кухонными и столовыми изделиями разного объёма: горшками, мисками, тарелками, рынками – сосудами на трёх высоких ножках для тушения и жарки, макотрами. Можно выделить целую коллекцию посуды по способу обработки – это чёрнозадымленная, обварная и глазурированная. Характерной особенностью мирской керамики было присутствие в массе примесей извести, а мирские макотры определяются ещё и по шероховатых стенках.

Были выявлены такие ценные находки как две декоративные фаянсовые тарелки, покрытые белой эмалью с кобольтовым рисунком (вероятнее всего изделия Сверженьской фаянсовой мануфактуры – второй мануфактуры в Речи Посполитой), фрагменты рейнских кувшинов, створки устриц, муранское стекло XVI в. – стенка бокала с вертикальным рельефным декором, курительная люлька из белой глины, изделия из металла. Была собрана коллекция печных изразцов XVI–XVIII вв.: с растительно-геометрическими, геральдическими, зооморфными рисунками; стенные, угловые, коронковые, поясковые, карнизные.

Перечисленные выше артефакты указывают на существование в XVI–XVIII вв. в непосредственной близости от замка феодальной усадьбы. Вероятнее всего, это был главный дом, с которого велось управление хозяйственной частью мирских владений кн. Радзивиллов. В своих публикациях о существовании фольварка писал В. В. Калнин [2, с. 67], архитектор, исследователь, изучавший документы о Мирском замке в архивах Беларуси, Литвы, Польши. В настоящее время, благодаря археологическим раскопкам, мы знаем точное место нахождения главного дома хозяйства. В 2018 г. исследования продолжатся. Несмотря на это, археологического материала достаточно для проведения тематических выставок.

#### **Литература:**

1. *Здановіч Н. І., Краўцэвіч А. К., Трусаў А. А.* Матэрыяльная культура Міра і Мірскага замка. – Мн. : Навука і тэхніка, 1994.
2. *Калнін В. В.* Мірскі замак = The Mir Castle/В.В. Калнін; Пер. на англ. мову А.І. Казека; Маст.К.У. Хацяноўскі. – Мн. : Беларусь, 2002.
3. *Новицкая О., Прокопенко Л.* Завещание княгини Клеопатры Михайловны Святополк-Мирской. // Мірскі замак: праблемы і шляхі рэалізацыі гістарычнага рэканструявання: навукова-практычная канферэнцыя, г.п. Мір, Карэлічкага раёна, Гродзенскай вобласці, 7 чэрвеня 2008 г. / Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь, Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь, «Музей «Замкавы комплекс «Мір»; навук. рэд. Н. М. Усава. – Нясвіж : Нясвіжская ўзбуйненая друкарня імя С. Буднага, 2012.

#### **Иллюстрации:**

*Ил. 1. Раскопки дворца кн. Святополк-Мирских, г.п. Мир, 2018 г.*

*Ил. 2. Дворец кн. Святополк-Мирских, 1917 г.*



## Матеріали з історії реставрації ікон іконостаса Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври

Іконостас Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври – видатна пам'ятка монументально-декоративного мистецтва лаврської школи доби бароко. Його встановили у храмі у 1734–1735 рр. – про цю дату дають змогу говорити написи, виявлені на самому іконостасі й на стінах храму навколо нього [1, арк. 17, рах. 1; 2, арк. 2, рах. 1; 3, 5; 4, 320, табл. 4; 5, 111-112].

Ікони написані на липових дошках різної форми з крейдяно-клейовим левкасом білого кольору. Із зворотного боку дошки ікон простругані шерхебелем, скріплені липовими й сосновими врізаними шпонками, а також конопляним клоччям з міздровим клеєм. Авторський живопис більшості ікон виконаний у змішаній техніці: олія і клейова темпера. Убрання фігур у композиціях написані темперою, інші деталі – олією [3, 6]. Із зворотного боку іконостаса містилося кілька ікон на полотні, що були виконані у техніці олійного живопису.

Реставрацію ікон Троїцької церкви провели у 80-ті рр. ХХ ст. фахівці Київської міжгалузевої спеціалізованої науково-реставраційної виробничої майстерні (КМСНРВМ) Українського спеціалізованого науково-реставраційного виробничого управління (УСНРВУ). Реставраційна документація складала сім томів [2; 6; 7; 8; 9; 10; 11] і зберігалася в архіві корпорації «Укрреставрація» аж до того часу, як цей архів згорів. Архівні документи містили реставраційні паспорти на кожен пам'ятку, супроводжені фотознімками, що відображали етапи реставраційного процесу. У першому томі є історична довідка, складена мистецтвознавцем О. Є. Мамолат [2, арк. 1-4, рах. 1]. Там само представлені й результати мікрохімічних досліджень зразків, відібраних з ікон. Лабораторні дослідження провели 1981 р. інженер-хімік В. Терпило під керівництвом начальника науково-реставраційного технологічного об'єднання (НРТО) Ю. М. Стріленко [2, арк. 5-11 нн., рах. 1]. У першому томі зібрано протоколи засідань науково-реставраційної ради секції реставрації живопису, скульптури й предметів декоративно-прикладного мистецтва за 1981–1982 рр. [2, арк. 1-3 нн., рах. 2, арк. 1-3 нн., рах. 3]. Ці документи надзвичайно важливі для історії реставрації пам'ятки й визначення техніки й технології виконання ікон.

Проектні пропозиції КМСНРВМ щодо зняття записів з ікон іконостаса Троїцької надбрамної церкви затвердили на засіданні, що відбулося 19 січня 1981 р. [2, арк. 1-3 нн., рах. 2]. З доповіді реставратора В. І. Подкопаєвої можна дізнатися, що ікони були переписані у різний час, але останній шар – повне поновлення усього живопису. Рентгенівські дослідження засвідчили добру збереженість нижнього шару живопису. Записи зроблені поверх лаку. Тому В. І. Подкопаєва запропонувала розчистити живопис від записів [2, арк. 1 нн., рах. 2].

Художник-реставратор А. Х. Беляй також зазначив, що зондування виявили на багатьох іконах два шари записів. Виходячи з результатів пробних розчисток, він запропонував використовувати слабкі розчинники м'якої дії, а для щільних записів – сильніші [2, арк. 1 нн., рах. 2].

Начальник ділянки реставрації живопису КМСНРВМ І. П. Дорофієнко зауважила, що деякі ікони потребують розкриття фону, інші – розчистки тонких прописок, регенерації й видалення пізнього лаку [2, арк. 2 нн., рах. 2]. Таким чином, на тій нараді накреслили загальну програму розкриття живопису.

На засіданні, що відбулося 15 квітня 1982 р., прийняли після реставрації 35 ікон з іконостаса Троїцької надбрамної церкви й відзначили високу якість проведених робіт [2, арк. 1-3 нн., рах. 3].

Начальник ділянки реставрації живопису КМСНРВМ І. П. Дорофієнко підвела підсумок усього процесу реставрації ікон Троїцької церкви. Вона зазначила, що ці пам'ятки мистецтва XVIII ст. були повністю переписані. Поновлення, вірогідно, відбувалися у два етапи. Це, зокрема, засвідчили дати, виявлені із зворотного боку іконостаса. Це підтвердили і в процесі розчистки записів на іконах. Записи були видалені відповідно до рішення попередньої науково-реставраційної ради. І. П. Дорофієнко наголосила, що тільки після цієї останньої реставрації, здійсненої секцією реставрації живопису КМСНРВМ, можна зробити глибокий стилістичний аналіз розписів Троїцької церкви [2, арк. 1-2 нн., рах. 3].

Деякі відомості, наведені у доповіді І. П. Дорофієнко, заслуговують на окрему увагу. Зокрема вона відзначила такий факт: на початок реставраційних робіт замість намісної ікони «Богоматір Братська» в іконостасі містилася ікона «Св. мученик Йосип» [2, арк. 2 нн., рах. 3]. На завершальному етапі ікону «Богоматір Братська» повернули на місце: пам'ятку знайшли у Покровському жіночому монастирі м. Києва [2, арк. 2 нн., рах. 3].

Художник-реставратор А. Х. Беляй подав стисло інформацію щодо технології проведення реставраційних робіт. Він зазначив, що на іконах укріпили фарбовий шар традиційним осетровим клеєм, пам'ятки дезінфікували катапіном бактерицидним, видалили поверхневі забруднення з лицевого і зворотного боку, у місцях втрат підвели реставраційний крейдяно-клейовий левкас, розчистили записи, тонували місця втрат у тоні авторського живопису, живопис покрили дамарним лаком із піненом [2, арк. 2 нн., рах. 3]. Художник-реставратор І. В. Яковенко висловила зауваження стосовно реставрації ікони «Богоматір Братська» й наголосила, що в цьому творі вирішили знімати тришарові записи навіть на фоні [2, арк. 2 нн., рах. 3].

Художник-реставратор В. І. Корнеєва пояснила ситуацію щодо реставрації ікони «Свв. Апостоли Фома, Варфоломій та Симон». Відзначено, що ця пам'ятка після реставрації набула невластивого для часу її створення звучання й випадає із загального ладу. Внесено пропозицію реконструювати живописний лад ікони, колорит якої змінився під дією сонячних променів [2, арк. 2 нн., рах. 3].

Головний архітектор УСНРВУ В. Д. Іваненко (головуючий) підтримав пропозицію, висунуту В. І. Корнеєвою. Він зазначив, що на іконі «Апостоли

Фома, Варфоломій та Симон» виконали лише консервацію живопису, і є усі підстави по збережених на цій пам'ятці під різьбленням іконостаса зразках живопису виконати тонування іншої частини хітонів апостолів [2, арк. 2 нн., рах. 3].

Крім протоколів засідань науково-реставраційної ради секції реставрації живопису, скульптури й предметів декоративно-прикладного мистецтва КМСНРВМ, слід відзначити також деякі інші матеріали, долучені до проектних пропозицій і звітів про реставрацію ікон, що містяться в іконостасі Троїцької церкви. Так, у першому томі реставраційного звіту за 1983 р., у історичній довідці, складеній мистецтвознавцем О. Є. Мамолат, згадано і процитовано рукопис «Описание іконостаса Троицкой церкви» 1853 р. [2, арк. 2-4, рах. 1]. Цей документ начебто у той час зберігався в архіві КПДІКЗ [2, арк. 2, рах. 1]. У ньому про іконостас храму можна було прочитати, зокрема, таке: «Иконостас деревянный, двухъярусный, с десятью в нижнем и восемью в верхнем ярусе резными насквозь полуколоннами коринфского ордера, иконными с ломаными полуоколами рамами, пьедесталом с антаблементом, с полуциркулем над царскими вратами на карнизе второго яруса, по сторонам средней иконы, добавлены особые резные рамы для изображений. Весь на украшениях; поле голубое и местами красное» [2, арк. 3, рах. 1]. У цьому документі здійснено поярусний опис іконостаса. Нижній ярус описано таким чином: «В нем царские врата, деревянные, резные насквозь, вызолоченные, с такой же на правой половине полуколонкою. В обе половины врат вставлены 6 овальных дщц с изображениями Благовещения и Евангелистов и седьмая вверху с изображением Благословляющего Спасителя. Над ними отдельно в полукруглом (*пропущене слово. – А. К.*) находится Нерукотворный образ Спасителя» [2, арк. 3, рах. 1]. Зазначимо, що про зображення Благословляючого Спасителя в іконі у верхній частині Царських врат не згадував жоден з дослідників розписів храму.

Перераховуючи ікони намісного ряду, невідомий автор «Описания иконостаса» відзначив, що на них були позолочені й срібні корони й вінці: «Спаситель в рост, десницей благословляет, с книгою в левой руке, текст: «блюдите, да не презрите единого от малых сих». В позолоченной короне с позолоченным венцом» [2, арк. 3, рах. 1]; «Богоматерь с младенцем на левой руке, в рост, в короне и венцах позолоченных» [2, арк. 3, рах. 1]; «Троица в виде трех ангелов у дуба мамврийского в серебряных венцах позолоченных» [2, арк. 3, рах. 1]; «Параллельно храмовой Сошествие Св. Духа на Богоматерь и апостолов, в серебряных венцах» [2, арк. 3, рах. 1]; «За южной дверью Антоний Печерский (в венце)...» [2, арк. 4, рах. 1]. Ці факти у дослідницькій літературі також не відзначені. Цитований у реставраційному звіті опис іконостаса не позбавлений помилок. Наприклад, перераховуючи ікони деісусного ряду, образ Св. Іоанна Предтечі він називає іконою Воскреслого Спасителя: «В главном месте Троица, по сторонам *Воскресший Спаситель (курсив мій. – А. К.)* и Богоматерь, далее на четырех досках двенадцать апостолов, а в особых рамах на продолговатых досках первосвященники Аарон и Захария и за ними на круглых – святые пророки» [2, арк. 4, рах. 1].

У процесі дослідження й реставрації розписів храму знайшли різні написи й малюнки. Деякі написи виявили під час реставрації іконостаса – на його каркасі й на стінах навколо нього. Це відзначено в матеріалах реставраційних звітів корпорації «Укрреставрація», у публікаціях художника-реставратора А. Х. Беляя, а також у наших власних працях і роботах інших дослідників [1, арк. 17; 2, арк. 2, рах. 1; 3, 5; 4, 320, табл. 4; 5, 111-112]. Деякі з цих написів дають змогу визначити дату встановлення іконостаса у храмі, інша частина свідчить про чисельні поновлення стінопису та ікон Троїцької церкви у XVIII–XIX ст.

Напис чорною олійною фарбою «аϕле» на сосновій стійці каркаса за храмовою іконою є літерним позначенням 1735 р. На південній стіні біля іконостаса також є дата «1734» [3, 5]. Ці дати вказують на час встановлення іконостаса і на завершення живописних робіт у храмі взагалі.

Крім напису за храмовою іконою, що позначає дату 1735 р., на східному боці південної підпружної арки є текст, виконаний такою ж чорною олійною фарбою. Там написано слово «ДΣΚΣΛΜΗΝΔΑ» і поряд – маленький рисунок голови ангела. Характер написання літер цього слова подібний до іншого такого ж напису, що знаходиться над композиціями на південній стіні біля іконостаса. Там, окрім літерного позначення 1734 р., повторюється це слово «ДΣΚΣΛΜΗΝΔΑ» [3, 5]. За правим крилом іконостаса є замальовки півфігур та голів людей різного віку, зроблені чорною олійною фарбою. Виявлені також інші пізніші написи, що вказують дати ремонтних робіт у XIX ст. [1, арк. 17, рах. 1; 3, 5]. Зокрема над карнизом західного пілона південно-західного стовпа міститься текст: «После потопа и после Рождства христова. Июня 1889 промывали все хорошие люди. Прамили и зареставировали». На карнизі південно-західного стовпа є напис: «аwпо (1889) бысть промыта». На зворотному боці іконостаса, над проходом до дияконника знаходиться напис «80 г». Це означає, напевно, «1880 р.», або «80-ті рр. XIX ст.» Над царськими вратами є виконані золотою вохрою написи: «март 1889», «1889», «1889» [1, арк. 17, рах. 1].

Згідно з матеріалами щодо реставрації іконостаса, у верхній його частині, на зворотному боці обрамлення ікони із зображенням Св. Духа є дата: «1886». Напис виконано цинковими білилами [2, арк. 2, рах. 1]. У верхній частині обрамлення цієї ж ікони є написи, зроблені олійними фарбами (берлінська лазур із сажею, як припускають): «работал 1832 г. Гр. Шмитрав III», «Дмитр. Палатко» [2, арк. 2, рах. 1]. Зазначимо, що в документах стосовно реставрації стінопису храму цей самий напис подано інакше: «1889. Гр. Шмительсон. Дмитр. Палатко» [1, арк. 17, рах. 1]. Там само висловлено припущення, що цей останній напис свідчить про завершення реставрації іконостаса [1, арк. 17, рах. 1]. У звіті про реставрацію іконостаса щодо ікони «Господь Дух Святой» зауважено також, що первинно її обрамлення було синього кольору з золотими літерами, пізніше його перефарбували цинковими білилами [2, арк. 2, рах. 1]. Під крайньою (з реставраційних документів не зовсім зрозуміло, якою саме. – А. К.) іконою із зображенням пророків, угорі на обрамленні є напис «окт...», що нагадує слово «октябрь» [2, арк. 2, рах. 1].

Згадані архівні матеріали й публікації дають змогу скласти уявлення про техніку й технологію виконання ікон іконостаса Троїцької церкви. Вони надзвичайно важливі не тільки для історії самої пам'ятки, а й для атрибуції творів живопису й декоративного мистецтва лаврської майстерні доби бароко взагалі.

#### Література:

1. НКПБКЗ, відділ науково-фондової роботи, документальний архів. Отчет о реставрации настенной живописи в Троицкой надвратной церкви Киево-Печерского государственного историко-культурного заповедника в г. Киеве (рукопись). – К., 1991. – Т. 1.

2. Проектные предложения и отчет по реставрации иконостаса Троицкой надвратной церкви Киево-Печерского государственного историко-культурного заповедника (рукопись) / «Укрреставрация»-А. – К., 1983. – Т. 1.

3. *Беляй А. Ф.* К вопросу о материалах и технике станковой живописи Киево-Печерской иконописной школы XVIII–XIX вв. // Музееведение и охрана памятников. – К., 1985. – Вып. 1. – 12 с.

4. *Кондратьюк А. Ю.* Реставрації і поновлення розписів Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври // Могилянські читання 2004: Зб. наук. пр.: Музейне збереження пам'яток сакрального мистецтва. Історія, сучасна практика і майбутнє / Ред. рада: В. М. Колпакова (відп. ред) та ін. – К. : ВІПОЛ, 2005. – С. 308-321.

5. *Пітателева О. В.* Іконостас Троїцької надбрамної церкви. Богословська програма та її художнє втілення // Лаврський альманах: – К.: Віпол, 2004. – Вип. 12. – С. 104-115.

6. Проектные предложения и отчет по реставрации иконостаса Троицкой надвратной церкви Киево-Печерского государственного историко-культурного заповедника (рукопись) / «Укрреставрация»-А. – К., 1983. – Т. 2а.

7. Проектные предложения и отчет по реставрации иконостаса Троицкой надвратной церкви Киево-Печерского государственного историко-культурного заповедника (рукопись) / «Укрреставрация»-А. – К., 1984. – Т. 2.

8. Проектные предложения и отчет по реставрации иконостаса Троицкой надвратной церкви Киево-Печерского государственного историко-культурного заповедника (рукопись) / «Укрреставрация»-А. – К., 1984. – Т. 3.

9. Проектные предложения и отчет по реставрации иконостаса Троицкой надвратной церкви Киево-Печерского государственного историко-культурного заповедника (рукопись) / «Укрреставрация»-А. – К., 1984. – Т. 4.

10. Проектные предложения и отчет по реставрации иконостаса Троицкой надвратной церкви Киево-Печерского государственного историко-культурного заповедника / «Укрреставрация»-А. – К., 1984. – Т. 5.

11. Проектные предложения и отчет о реставрации иконостаса Троицкой надвратной церкви Киево-Печерского государственного историко-культурного заповедника / «Укрреставрация»-А. – К., 1985. – Т. [7].

#### Список ілюстрацій

*Лл. 1. Іконостас Троїцької надбрамної церкви. Північна частина. Намісний і піднамісний ряд*

*Лл. 2. Іконостас Троїцької надбрамної церкви. Південна частина. Апостольський і пророчий ряд*





## **Реставраційне відкриття на хорах Софії Київської (за підсумками робіт 2017–2018 рр.)**

У сучасному українському джерелознавстві спостерігаються тенденції пошуку нових напрямків роботи, здатної «витагнути» з предмета дослідницької уваги максимально повний обсяг закладеної в них історичної інформації, яка в подальшому використовуватиметься в наукових студіях. На наше переконання, в джерелознавчих дослідженнях чільне місце повинно відводитися науково-реставраційному напрямку. Адже під час вирішення суто практичних завдань збереження пам'ятки, реставратором у процесі роботи здійснюється низка дослідницьких етапів, спрямованих на визначення оптимальних методів консервації та реставрації, що об'єктивно поглиблює наші знання про предмет, відкриваючи невідомі раніше сторінки його історії та окремі деталі, які, за умови комплексних дослідницьких робіт, сприятимуть вирішенню низки питань історичного минулого, пов'язаних як із самим відреставрованим предметом, так і проблемами більш широкого характеру. Саме така ситуація склалась у процесі реставраційних робіт олійного живопису північно-західної частини хорів Софійського собору, коли була виявлена та розчищена цікава епіграфічна пам'ятка XVIII ст. (напис-дипінті), яка стане важливим історичним джерелом для вивчення стінописного ансамблю Софійського собору цього століття. В цьому нарисі ми висвітлимо попередні результати здійснених реставраційних робіт, які зумовили розкриття та реставрацію напису XVIII ст.

Необхідність проведення у 2017–2018 рр. реставраційних робіт північно-західної частини хорів Софійського собору, що були передбачені як один з напрямків затвердженої «Комплексної програми дослідження, реставрації та популяризації Софійського собору у 2016–2021 рр.», обумовлена низкою причин, серед яких найвагомішою варто назвати деструкцію олійного живопису внаслідок замокання у 2013–2014 рр. стіни на склепінні та біля вікна. Через це фарбовий шар почав відшаровуватися від стіни, спостерігалися його здуття та лущення. Власне тому одним з першочергових завдань реставраційного напрямку програми став пошук та ліквідація причин замокання стіни, їх осушення та реставрація поруйнованих ділянок. Окрім того, оскільки остання реставрація у цьому архітектурному об'ємі Софії Київської виконувалась у 1950-ті рр., а локальні реставраційні роботи були здійснені 1994 р., роботи передбачали очищення забруднених ділянок монументального живопису та, в разі необхідності, укріплення деструктованих ділянок.

У процесі вивчення причин замокання було з'ясовано, що вода потрапляла через дах, просочуючись далі по муруванню склепінь. Тож спершу були ліквідовані шляхи потрапляння води на склепіння за допомогою перекладання ділянки даху та закриття замків, що перекрило доступ вологи до склепінь та стін храму. Безпосередньо в місці замокання у стіні були просвердлені отвори, які сприяли виведенню остаточної вологи з неї. Після того як стіна висохла, розпочалися безпосередні реставраційні роботи, здійснені у 2017–2018 рр.

Насамперед були видалені поверхневі забруднення (пилюги, павутиння) з поверхні живопису сухим способом, що виконувалося по всій площині пілососом з м'якою щетинною насадкою та флейцами. У разі виявлення більш стійких забруднень, які не видалялися сухим способом, їх знімали з поверхні живопису пінено-водною емульсією 1:1 або 1:2 (у залежності від стійкості бруду) змоченими в ній віджатиими ватними тампонами.

У подальшому виконували закріплення лушень та здуття фарбового шару олійного живопису віско-лаковою мастикою, яку в розігрітому стані наносили на поверхню поруйнованого живопису пензлем чи флейцом. У разі крихкості фарбового шару мастику в розігрітому стані наносили на кальку, яку накладали на місце руйнування, а далі обережно пропрасовували без тиску, так, аби розтоплена мастика якомога більше потрапила під відшаровані часточки живопису.

Місця здуття заклеювали калькою, в якій робили невеликий отвір у фарбовому шарі, через який за допомогою шприца мастику в розігрітому стані закачували під здутий шар фарби. Через одну-дві доби, коли фарбовий шар розм'якшувався, його пропрасовували з деяким зусиллям за допомогою розігрітого до 60-80<sup>0</sup>С паяльника з мідною лапкою, яку крізь шар фланелі накладали на кальку. Таким чином відшарований живопис повертався на своє місце та зчіплювався зі стіною. Кальку знімали, залишки закріплювальної мастики видаляли з поверхні живопису ватними тампонами, змоченими в уайт-спіриті.

Якщо фарбовий шар був деформований та зазнав деструкції через втрату сполучної речовини («пересушений»), а кракелюр не «пропускав» мастику, живопис насичували сумішшю такого складу: олія лляна (1 частина), лак даммарний (0,5 частини), пінен (від 2 до 5 частин залежно від характеру пошкоджень), віск (0,2 частини). Укладання та приклеювання фарбового шару виконували за допомогою прикочування розм'якшених фарбових лусочок через кальку. Залишки закріплювальної суміші ретельно видаляли з поверхні живопису ватними тампонами, змоченими в уайт-спіриті.

Тріщини в ґрунті живопису закривали різними матеріалами, залежно від їх ширини та міцності країв, за необхідності їх розшивали і закладали вапняно-піщаним розчином. Неширокі тріщини з міцними краями не розшивали, а закладали масою, виготовленою з 7% розчину полібутилметакрилату в ацетоні (наповнювач – крейда). Такою ж масою доповнювали деякі дрібні втрати та вибої. У місцях, де втрати були особливо глибокі, накладали армуючу сітку з нержавіючого дроту, яку фіксували саморізами до стіни так, щоби під час нанесення тиньку ця сітка опинилася в шарі тиньку.

Доповнення місць втрат тиньку виконували вапняно-піщаним розчином з додаванням 5% розчину акрилату у воді. В інших місцях перед тинькуванням втрати ґрунтували 2% розчином акрилату у воді. Місця втрат живопису та поверхню нового тиньку, перед нанесенням шпаклівки, насичували оліфою. Шпаклювання місць втрат олійного живопису виконували клейово-олійно-крейдяною шпаклівкою.

Деякі доповнення втрат олійного живопису, виконані під час попередньої реставрації у 1950-х рр., за цей час значно потемнішали, тому вони підлягали видаленню, а місця втрат перетонували. Записи видаляли скальпелем або на «суху», або після розмочування їх розчином з органічних розчинників за допомогою компресів.

Тонування втрат олійного живопису виконували олійними фарбами в тон та колір авторського живопису, на окремих ділянках – з реконструкцією втраченого живопису. Після закінчення живописних робіт поверхню відреставрованого живопису прокривали захисним шаром.

У процесі реставраційних робіт на західній стороні арки ліворуч від образу невідомого святого, виконаного тут у XIX ст. та реставрованого у XX ст., під цими пізнішими нашаруваннями були виявлені залишки живопису XVIII ст. – темно-синє тло з білими літерами.

Враховуючи цінність олійного стінопису Софійського собору XVIII ст., якого збереглося дуже мало, а також розташування напису переважно на тлі ліворуч від постаті святого, тож образ святого в разі розкриття напису, не знищувався, науково-реставраційна рада Заповідника дійшла згоди про необхідність розкриття збереженого напису. Отже, виконавці реставраційних робіт додатково розробили методика та технологію виконання цього завдання.

Складність процесу розкриття полягала в тому, що зчеплення фарбового шару XIX та XX ст. з шаром XVIII ст. було міцнішим, аніж зчеплення шару XVIII ст. з тиньком (основою). Тому потенційно виникала загроза одночасного «зриву» всіх шарів фарби. Саме через цю загрозу верхні фарбові шари видаляли шляхом поступового потоншення, а як розчинник застосували змивку «ZIP-STRIP» PAINT AND FINISH REMOVER, що якнайкраще підходила для цього процесу. На місця, де проглядалися лише «натяки» на можливе випадіння лусочок фарбового шару, негайно накладали профілактичну заклеюку з воско-лаковою мастикою та здійснювали процес закріплення проблемної ділянки. Через постійну потенційну загрозу втрати живопису на цьому етапі, хід робіт постійно контролювали за допомогою біноклярних окулярів високої кратності. Після розкриття фарбового шару процеси шпаклювання місць втрат, тонування та покриття захисним шаром відкритого фрагмента живопису XVIII ст. проводилися за раніше затвердженою методикою.

На жаль, права частина напису не збереглася через руйнування давнього тиньку: вертикальна лінія «кордону» між давнім тиньком та сучасним доповненням помітна неозброєним оком, але здійснені під час робіт невеликі зондажі підтвердили це. Вочевидь напис йшов по всій довжині арки, а від нього збереглася тільки половина, текст якої можна реконструювати таким чином:

Ахъ что [сі]▲ накрес[те в]ѣк<...>

Спасител[▲] моег[о] <...>

С[е]жъ нед[и]вн[о] <...>

Воскресиль ахъ как <...>

Здійснені порівняння з іншими збереженими в Софії Київській написами-дипінті біля сюжетів XVIII ст. дозволили встановити, що форма написання літер у нововиявленому написі відмінна. Тож, ця епіграфічна пам'ятка надає

нову інформацію в напрямку дослідження барокового живопису Софії Київської, зокрема у висвітленні зображеного тут, на хорах, сюжету розпису, адже цей напис безпосередньо пояснював зображений тут сюжет. Проте вирішення цього питання потребує подальших досліджень із залученням широкого кола аналогій, у т.ч. й текстологічних та палеографічних, що, в кінцевому результаті, можливо, дозволить встановити майстрів, які працювали в Софійському соборі у XVIII ст.

УДК. 008.379. 85

*Красовський С. О.*

### **Міжнародний туризм як засіб формування привабливого образу України: дестинації і комунікація**

Загальновідомою є роль міжнародного туризму в формуванні позитивної комунікації між представниками різних культур, яка насамперед ґрунтується на створенні позитивного образу країни, її іміджу та відповідного бренда, зокрема туристичного. Тут комунікативні функції туризму реалізуються у двох напрямках: перший пов'язаний з в'їзним туризмом, другий – з виїзним.

Перший аспект, своєю чергою, тісно переплетений зі створенням бренда країни як привабливого регіону з погляду туристичної індустрії і вкладається найперше у таке поняття, як дестинація (лат. *destino* – «призначення», «місцезнаходження»). У Оксфордському словнику туристичних термінів це слово пояснено так: це країна, регіон, місто та інші території, які приваблюють туристів, є головними місцями локалізації туристичної діяльності, потоків туристів та їх витрат; місце максимальної концентрації визначних туристичних пам'яток, засобів розміщення, харчування, розваг, інших послуг та економічного, соціального і фізичного впливу туризму [7, с. 165]. Відповідно, щоб називатися дестинацією країна або регіон передусім повинні мати: а) розвинену туристичну інфраструктуру і якісний туристичний сервіс (шляхи сполучення, готельно-ресторанні заклади і т.п.); б) цікаві пам'ятки матеріального і нематеріального характеру – історії, культури, релігії, природного і культурного ландшафту тощо.

Україна має унікальні природно-кліматичні, історико-культурні та національно-етнографічні ресурси. Загальна площа природних ландшафтів, придатних для туризму й відпочинку, становить 9,4 млн га, на території України налічується понад 125 000 пам'яток археології, архітектури, містобудування, історії та мистецтва, працюють сотні музеїв [6].

При цьому українські дослідники по-різному підходять до розуміння туристичних дестинацій. Так, Ю. Леонтєва виокремлює їх 25 відповідно до регіонально-адміністративного поділу України, зазначаючи, що найбільш забезпеченими природними ресурсами є Донецька (12,3%), Дніпропетровська (10,9%) та Луганська (8,8%). За концентрацією пам'яток національного

значення першість тримають Львівська (816 об'єктів), АР Крим (227), Волинська (224) й Чернігівська (211). За кількістю закладів культури передують Чернівецька, Івано-Франківська, Черкаська і Тернопільська. Донецька, Дніпропетровська, Чернівецька, Луганська й Запорізька DESTИНАЦІЇ лідують за кількістю спортивних установ [2]. А. Головчан класифікує DESTИНАЦІЇ відповідно до видів ресурсів на: природно-географічні, природно-антропогенні, культурно-історичні, соціально-економічні і виокремлює вісім регіональних DESTИНАЦІЙ: Кримську, Азово-Чорноморську, Донецьку, Карпатську, Подільську, Придніпровську, Слобожанську та Поліську, кожна з яких поділяється на різні типи локальних, які також складаються з окремих об'єктів [1, с. 189]. Т. Ткаченко класифікує DESTИНАЦІЇ за різними ознаками, тому вони можуть охоплювати різні географічні та просторові рівні – від території окремого туристичного об'єкта до окремих країн, частин світу, материків, складатися з комплексу різних туристичних продуктів або бути складовою комплексного туристичного продукту, як наприклад український тур «Намисто Славутича», національний заповідник «Печерська Лавра», «Курорт Трускавець», «Велика Ялта», «Київ туристичний», «Артек», «Труханів», м. Кам'янець-Подільський, заповідник «Асканія Нова» та ін. [4]. Тому загалом іноземному туристу є на що подивитися у нашій країні. Україна має відповідні ресурси та потенційні можливості не лише для розвитку туризму, зокрема міжнародного, а й для формування привабливого образу та бренда як регіону, багатого привабливими для туристів місцями.

Другий аспект пов'язаний з виїзним туризмом, саме він тісно корелюється з поняттям ефективної крос-культурної комунікації та формуванням позитивного іміджу країни. Позаяк в'їзний міжнародний туризм – це чинник, який насамперед формує уявлення про нашу країну серед іноземців, а виїзний туризм, зі свого боку, – у наших громадян про інші країни. Однак тут також можна відзначити певну дуальність цих двох різновидів міжнародного туризму, оскільки вони тісно переплетені між собою. Адже відвідування іноземцями нашої країни може впливати на формування уявлення про них в українців, як і навпаки – подорожі наших громадян за межі країни – у представників населення приймаючої сторони. Тому можна вважати, що будь-який міжнародний туризм – це знайомство громадян не лише з побутом, культурою інших країн, уявлення про які можна сформувані, фактично, на основі відвідування певних DESTИНАЦІЙ, а найперше з їх представниками, особливості поведінки і спілкування з якими дають ґрунтовні знання про менталітет, світогляд, відмінності в універсальних культурних дефініціях, про відмінні і спільні характеристики різноманітних за характером культурно-цивілізаційних явищ та процесів з урахуванням національно-ментальної самобутності, про все те, що власне і формує базисне ядро культури.

Недарма серед основних складових бренда країни дослідники визначають ідентичність, імідж та комунікацію. Як зазначає російська дослідниця О. Тюкаркіна, національний бренд можна вважати вдалим, якщо він живе в серцях місцевого населення, яке є не лише реципієнтом комунікацій про нього, а й його представляє [5, с. 144].

Саме на основі досвіду безпосереднього комунікування між представниками різних культур закладаються основи майбутньої атракції або репульсії. Адже атракція (від лат. *Attractio* – притягування, привернення) у комунікації – це взаєморозуміння, прийняття іншого, відчуття емоційної привабливості, у результаті чого формуються не лише позитивні взаємовідносини, а й інтеракція (від англ. *interaction* < лат. *inter* + *activus* – діючий), провідною засадою формування якої є ефективно-дійові механізми спілкування.

Водночас негативна або незрозуміла поведінка представника іншої культури призводить до активізації механізмів репульсії – негативної емоції, що провокує відштовхування чогось чи когось як такого, що не відповідає власним переживанням, очікуванням чи переконанням.

Саме завдяки активній і ефективній комунікації між представниками різних культур міжнародний туризм сприяє взаєморозумінню, рівноправному і взаємовигідному міжнародному співробітництву, повазі до інших народів і їх культур, і в цьому плані – він є прямим антиподом деяких політичних ідей неминучого зіткнення цивілізацій [3], оскільки дає змогу не тільки поглибити знання про культурно-цивілізаційні та соціальні аспекти життєдіяльності різних країн, а й сформуванню толерантне ставлення до їх особливостей, а відповідно – позитивний образ про країну не тільки як привабливу для туризму дестинацію. Так, О. Тюкаркіна наголошує, що брендінг країни – це «Комплекс заходів у сфері державної політики з розробки і імплементації стратегії віднайдення бренду міста, країни або регіону, що спрямований на покращення іміджу місцевості і активується за допомогою різноманітних інструментів» [5]. Отже, виїжджаючи у закордоння, наші співвітчизники стають не лише ретрансляторами вітчизняної культури та репрезентантами відповідного образу України, а й дійовим інструментом формування її позитивного образу та бренду, на практиці реалізуючи завдання народної дипломатії.

#### Література:

1. *Головчан А. І.* Дослідження ефективності сучасної системи туристичних дестинацій в Україні // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Економічна. – 2010. – № 911. – С. 188-194.
2. *Леонтєва Ю. Ю.* Оцінка ресурсів категорії «атракція» регіональних дестинацій України // Економіка і регіон. – 2009. – № 3 (22). – С. 20-25.
3. *Мищенко А. Г.* Туризм як бізнес, народна дипломатія і наука // Економіка. Менеджмент. Бізнес. – 2016. – № 1. – С. 48-53.
4. *Ткаченко Т. І.* Територіально сфокусований розвиток суб'єктів туристичного бізнесу // Культура народів Причорномор'я. – 2006. – № 81. – С. 56-64.
5. *Тюкаркіна О. М.* Роль національного брендинга при формуванні внешнеполитического имиджа современной России : автореф. дис. ... канд. полит. наук : 23.00.02 «Политические процессы и институты». – М., 2012. – 23 с.
6. *Шейко В. М., Білоцерківський В. Я.* Історія української культури. Навч. посіб. – К. : Знання, 2013. – 271 с.
7. *Medlik S.* Dictionary of Travel, Tourism and Hospitality. – 3-d ed. – Elsevier Science, 2003.

## **Идеограммы женской груди в иероглифическом письме древних цивилизаций**

*Цель работы состоит в выявлении идеограммы изображающей женскую грудь, а также в проведении исследования ее закономерного употребления, в письменности различных между собой древних цивилизациях. Методология исследования заключается в применении методов анализа, синтеза, сравнительно-лингвистического, ретроспективного на основе источниковедческого подхода. В совокупности указанные методы и подходы позволили раскрыть сущность феномена использования идеограммы груди, как средства передачи информации в процессе формирования письменности древних народов и культур. Научная новизна состоит в выявлении широкого употребления идеографического знака изображающего женскую грудь, в письменности Древнего Египта, Древнего Крита, индейцев майя, и китайской орфографии. Выводы. Идеограмма груди еще не становилась предметом отдельного изучения, и рассматривалась в общей тематике древней письменности как таковой. Таким образом, широкое и перманентное употребление данной идеограммы, говорит об особой важности его значения в передаче информации. Так, в письменности майя, глиф изображающий женскую грудь, одновременно употреблялся для определения озера, и в общем определении воды, как глобального понятия.*

*Ключевые слова: идеограмма, грудь, письменность древних цивилизаций, источник воды, иероглифическая письменность, иероглиф.*

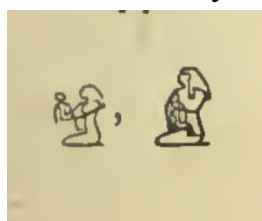
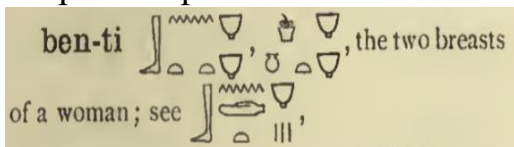
Актуальность темы исследования обусловлена недостаточным изучением значения идеограмм груди в письменной практике древних цивилизаций как средства передачи информации в процессе формирования письменности древних народов и культур. Анализ существующих исследований и публикаций позволяет выявить разнообразие в использовании идеограммы изображающей женскую грудь, по всей видимости, обозначающей материнское вскармливание. Факт использования данной идеограммы отмечен в трудах археолога Артура Эванса по крито-микенскому сакральному искусству, египтологами Баджем и Уилкинсоном в египетской письменности, Кнорозовым, Хьюстоном, Кеане у индейцев майя. Проблему разнообразного употребления глифа женской груди в памятниках искусства майя также поднимала Стоун в своей статье «Исследование женского тела в искусстве майя». Цель исследования – изучение использования идеограммы груди, как важного информативного средства.

Изложение основного материала. Известно, что изображение утрированной женской груди, уже было широко распространено в эпоху верхнего палеолита, указывая на материнскую способность насыщения питанием из ее источника. Живя в едином целом с природой, древний человек

переносил воспринятые им природные процессы окружающие его, в своих психических рамках, на знакомые и близкие ему объекты, облегчая тем самым его понимание. В процессе эволюции, в эпоху неолита и особого скачка развития земледельческих цивилизаций, нуждающихся в богатых природных условиях, особенно в водных ресурсах, был развит культ Богини Матери, по матерински дающей и покровительствующей поступлению влаги, без которых невозможно получение урожая и питания, и в конечном счете жизнедеятельности живого организма. И в первую очередь, материнский источник, был воспринят как архаический источник влаги и жизни, и процесс сакрализации был направлен именно на материнскую грудь, в силу своей природной особенности, насыщать и утолять голод. Об этом свидетельствуют и отдельные слепки грудей, украшающие сакральные храмы неолитического агротона и центра поклонения Богини Матери, Чатал Хююке (Mellart 54, 92, 106, 107, 111, 126; Гимбутас 280), а также заупокойные гробницы этрусков (tombadi Rilievi. La Necropoli di Cerveteri, Italia), и архитектурном искусстве ассирийцев (Pergamon museum, saal 12, Berlin). Широчайший ареал распространения, женских статуэток главной чертой, которых являлась обнаженная полная молоком грудь, во многих случаях, усиливая акцент на поддержание ее одной или двумя руками. Таким образом, древняя живопись и смысл вкладываемый в передачу информации, лег в основу письменности древних цивилизаций. К наиболее ранним зафиксированным примерам употребления идеограммы груди в письменности древних культур, относятся египетская, критская, позднее китайская и мезоамериканская культуры. В некоторых случаях использовалось изображение одной лишь груди, соском вверх, как в критской письменности, или соском вниз, как в египетской, сдвоенных грудей, а в иных случаях, употреблялось совместно с женской фигурой.

В криптологии Древнего Египта, существовал отдельный иероглиф изображающий грудь, схожий с иероглифом солнца, корзины (Wilkinson 6-7), и источника. «Способ, которым женская грудь изображается в этом иероглифе, несомненно, возник из желания избежать путаницы со схожим знаком используемым для обозначения солнца» (Wilkinson 47). Но иконографически «висячая форма», вероятно, также несет коннотацию плодовитости, и для фигур, изображенных с грудями в профиль, обычно является символическим представлением материнского или природного обилия (Wilkinson 47).

Отметим и иероглиф для обозначения «источника», “hm”, “h(e)-m”, в виде полукруга на три четверти заполненного волнистыми линиями, или же во втором варианте являет собой полукруг перегороженный горизонтальной линией сверху (Gabriele Wenzel, Hieroglyphen 34), манера его изображения сходна с манерой изображения полукругом груди. К тому же существовали иероглифы изображающие

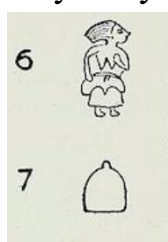


непосредственный момент человеческой и животной лактации.



Значение материнской лактации, в детерминативе выражалось, и путем, в том числе волнистых линий, изображающих воду, что видимо, являлось взаимозаменяемым. В одиннадцати вариантах из шестнадцати, иероглиф груди сопровождается или заменяется пиктограммой воды (Budge 203, 217, 219, 302, 306, 307, 350, 378, 387, 398, 460). Особенно нужно отметить употребление в иероглифическом письме Крита, где идеограмма груди или женщины с голой грудью, имеет широкое распространение и разновидности.

Как на диске из Феста, изображающем единичную женскую грудь с соском направленным вверх (no. 7, Evans 652; 651) и женщину с обнаженной висящей грудью, левой рукой ее поддерживающей (Evans 654; no. 6, Evans 652). В нашей задаче не ставится попытка интерпретации текста, однако наличие идеограммы груди как таковой, и ее функционального значения, также сопутствующие ее иные идеограммы, подлежат описанию.



На стороне А, Фестского диска, изображены один женский образ (А 8), и три раза иероглиф грудь соском вверх (Evans I, 651), в секторе А 3, А 6 и А 11, отметим, что рядом с иероглифом грудь изображен иероглиф в виде двух волнистых линий, то есть воды (ил. Evans I, 650). Однако, важным является, то, что на стороне В, идеограмм груди находится пятнадцать, являющиеся самыми

численными на данной стороне: пять из них располагаются рядом со знаком воды, в том числе в секторе В 24 присутствуют две груди между одной волнистой пиктограммой, а один из них В 29, вместе с иероглифом воды является непосредственной серединой диска. Иероглиф женщины держащей грудь присутствует в двух местах, в секторе В 28, и сопровождается такими иероглифами как, грудь, растение, палица (или молоток) и мужская голова; на В 16, сопровождается сочетанием дерева, голубя и рыбы, присутствующие в древней атрибутике Богини Матери, как, например, восточной Иштар (Marr 339, 348; Evans I, 635), и перешедшие в христианство.



Количественные данные криптологии Фестского диска, явно свидетельствуют об использовании иероглифа «грудь» как важного символа передачи информации.



В линейном письме архива Кносского дворца, присутствует и пиктограмма В75b, изображающая женщину иначе, в виде схемы прямостоящего человека, с расставленными по сторонам руками, под которыми нанесены две точки- груди, подчеркивающие пол (рис. 9, Evans, Scripta M, 55). В идеографическом письме Средне Минойской эпохи, присутствует и иероглиф А.4 сдвоенных грудей, направленных вниз (рис. 8, Evans,

I, 282). Кроме того, подобный иероглиф присутствует и в египетском письме (no.41, Budge, cviii), с отличием в том, что сосок всегда направлен вниз (Willkinson 47), или в сторону (Budge 302), а парные груди изображаются раздельно (Budge, 203).

В ходе исследования, в письменности хеттов, с преобладающим патрилинейным строем, нами не выявлено употребление иероглифа груди,

однако, выражение «земля», «страна», то есть выражение связи с родиной, изображалось идеограммой двойной вершины горы; также в клинописи ассоциируются понятия страна и гора, с одинаковым значением “šadu” «гора», и “matu” «страна» (Gelb 35), “mau ali” «страна города» (Gelb 17). Примечательно, что именно древневосточная, особенно семитская, традиция ассоциативного сближения, восходила к тождественности горы и груди.

Исходя из того, что ассоциативными символами богини являлись вода, гора, где гора часто выражалась в мифологии горных поселений, грудью богини, как например, в греческом языке “mastos”, это и “сосок”, и “вершина горы”, “холм” (Dhorme 104-107); в еврейском и арабском слова šhad, tad “гора”, в метафорическом смысле выражали “грудь” (Lutzky, 16), корень арабского глагола talà “подниматься”, где tal’ “ холм”, есть основа для аккадского tilu, tulu “грудь”; а также “грудь” в еврейском, арамейском, арабском shadu/thadau, дало рождение аккадскому šadu “гора” (Dhorme, 106); а Плачидо Белия, отмечает, что имеется аналогия в латыни между словами «грудь» и «плодородие» (Ciccia 10).

Так, теолог-гебраист Иоганн Буксторф в XVII веке трактовал слово šad “грудь”, и древнего бога иудеев, Эль Шаддая в значении “один из груди” или то, что “питает все сущее” [Lutzky, 17].

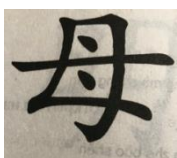
Профессор Маурис Канней, возводил семитское šad – “грудь”, к имени Богини Матери, позднее трансформировавшейся в мужского бога иудеев Эль Шаддая [Lutzky 18]. Само же имя Шаддай восходит к аспекту питания в образе Великой Богини с визуальной презентацией “больших и полных грудей”. Давид Бьяле первый в современной литературе увидел, что этимология šad – “грудь”, это “ключ” к пониманию имени Эль Шаддай, предложив прочтение, буквально переводящееся как “Бог с грудью” [Lutzky 18].

В египетском языке, глагол šdi означает “давать сосать”, “питать” – в этом случае Эль Шаддай интерпретируется как “Эль, питающий грудью”, или “вскармливающий Эль” [Biale 249]

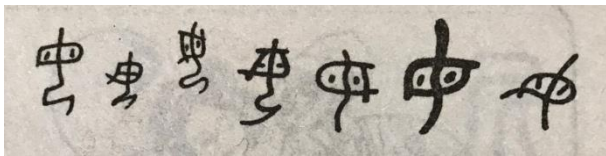
Исходя из того, что обожествлялся источник как материнский, так и природный, вполне приемлемо, сделать вывод, что мышление человека сближало гору не только как форму груди Великой богини, но и в материальном смысле, как природного резервуара воды.



Так в китайской иероглифической письменности, значение «мать» “mu”, определяет иероглиф изображающий две груди в вертикальном положении. Первоначально этот иероглиф писался, изображая женщину с большой грудью, то есть подчеркивалось, что у данной женщины есть дети (рис. 12). Отсюда и значение этого иероглифа – «мать». Слова и выражения использующие иероглиф «грудь», относятся не только к таким понятиям как материнская любовь (mu’ài), материнство (mùxíng), родственники по материнской линии (mǔ xī qīn shù), матриархальное общество (mǔ xī shè huì), но и к таким понятиям как родной язык (mǔyǔ), и альма-матер (mǔxìào) (Кит.иерогл.в карт. 2, 118-119).



Эволюция развития данного иероглифа показывает пиктограмму женского начертания с большой грудью и точками-сосками по середине (Кит.иерогл.в карт. 2, 119). Отметим, что



аналогично как и в египетской письменности, наблюдается схожесть написания со значением солнца, эволюционируя от круга с точкой по

середине, в вертикальный прямоугольник с горизонтальной чертой посередине (Кит.иерогл.в карт. 2, 34). Существует и иероглиф, определяющий одновременно значение «женщина», «молоко» и «грудь» (M.W. Schmidt 84).

Использование же пиктограммы груди в письменности индейцев майя, было особо широко распространено, и употреблялось не только для значения груди, но и водного источника. Также служило для передачи идеографического, фигуративного, полифонического и фонетического значений (Houston, Mazariegos, Stuart84), и практиковалось как для передачи значения:жидкости, глагола пить, наименования сакральной кукурузы, даже в части мужского имени,названии календарного дня, но и для общего абстрактного понятия воды, как то дождя или водоема.



Например, иероглиф изображающий женскую сдвоенную пару грудей, представленный на PiedrasNegrasThrone 1:F4 (Houston 19-20, Montgomery F1-F4 JM05605, JM05602), звучит как “chu”(Houston 20), идентично как и сегодня, в языке народа кечуа, «грудь» звучит “chuchu” (ñiñu) (Diccionario de laNacion

Quechua, 28).

Сама форма иероглифа груди, являющаяся обычаем описания майянской груди, может варьироваться, однако всегда определенно демонстрирует сосок и пунктирный ореол вокруг него (Stone 16).

Лактация голых младенцев (Keane 99), была перманентным сакральным изображением индейцев, а некоторые боги, выступали в ипостаси ноши бога-ребенка на руках (Кнорозов 2, 248). Бытовали и нестандартные воззрения, такие как вскармливание кровью. Выкармливание определяется в манускрипте Sahagun, как “tlatlatlaqualiztli”, или кормление бога кровью, процедурой обмазывания рта идола жертвенной кровью, как это было принято в человеческих жертвоприношениях Мексики (Keane 94).

Одно из нестандартных изображений лактации, представлено в Кодексе Борджиа (Codex Borgia, plate 16, 62),где вместо ребенка сосущего грудь, антропоморфной богини-дерево агава, представлена рыба, в этом же сюжете, но Ватиканского Кодекса В, рыба сосет вместо груди богини, корни дерева сакральной агавы (Keane 99).

Видимо ключ к пониманию данного изображения кроется в лексическом определении «жидкости», такой как молоко или сок, указывающие на идентичные функции сочения как из груди, так и из плода, или растения. Вбольшинстве языков майя, для обозначения слова «молоко», использовался тот же термин, что и для «грудь», “chu”, производная форма которого восходит к “chu’il”, для отличия же, “Ch’olti” от слова «сок», использовался термин “itz” (Kaufman and Norman 1948:118; Laughlin 1988, 2:422). К примеру, юкатанцы использовали слова “its” или “k’ab” в значении «сок», для этого термина особенно употребляя “k’ab im”, то есть дословно означающее «сок груди»

(Barrera Vásquez 1980:361; Houston, Stuart, Taube 45). Это же подтверждает и Кнорозов, «сложные имена существительные могут быть образованы путем сложения двух имен существительных» (Кнорозов 115), как «к'аб им» «молоко», или буквально «жидкость груди» (Кнорозов 116).

Подобные тождественные лексемы могут пролить свет на формирование сакрального мировоззрения древних людей, имеющие аналогии и в индоевропейских языках и религии, где белый сок растений, называется молоком (Иванов, Гамкрелидзе 2, 568), в индо-иранском регионе священный напиток из растений сома или хаома (белая целительная хаома- “hom” у дерева (Топоров 213)), а кормящее дерево, выделяющее сок, вошло в древнюю религию, как эпифания Богини Матери, подобно богиням-древнеегипетским Хатхор, Нут, ханаанской Ашере, греческой Деметре, римской Румине.

Суть сводится к тому, что фигуративное значение, простых картинок презентующих объект в написании иероглифа, являет собой аббревиатурную форму, для быстрого и лёгкого использования, как например, “tzem” «грудь», “cau” «рыба», “uxcil” «гриф» (Houston, Mazariegos, Stuart 84). Таким образом, на наш взгляд, для изображения смысла водного источника применялись различные формы передающие его функцию снабжения влагой, такие как женская грудь.

Идеографическое же значение призвано раскрывать абстрактный смысл, как например, понятие «вода», по мнению Ланда, “ma” «ничто», «бездна» (Houston, Mazariegos, Stuart 84).

Выполняя функцию полифонии, фигуративное или идеографическое значение, глиф должен читаться или произноситься несколькими различными путями, как «полифонические символы», существующие во многих других письменных системах, отмеченных сегодня в Японии. Так, например, использование в определении наименования единицы времени, известного как “katun”. Катунское значение иероглифа, читается как “umix”, когда оно определяет начальное значение юкатанского календаря, но когда он изображает грудь, в разговорном языке, в этом случае, соответствует слову “tzem” (Houston, Mazariegos, Stuart 85). Восемнадцатый день недели, у майя назывался “imix”, и связывался с идеей женской груди, питьем, и особенно напитком «пульке» (Forsteman 16).

Также употреблялось в лингвистике, для построения блоков длинных соединений, и могло выступать частью написания имени мужчины, wahu, как на Алтарной вазе (Adams 1977: figure 3 f), предполагая прочтение buch-te-chan (Grube and Nahm 1994: 702) (Stone 16).

Примечательно, что “ix” , применялся и как титул «госпожа» в отношении знатных женщин, который изображался головой юного бога кукурузы, изначально восходя к лексеме “ixim” «кукуруза» (Hopkins 83), а согласна майянисту Кнорозову «кукуруза» «ишим» (“ixim”), тождественна лексеме женской «грудь» “im”, буквально переводящаяся как «грудка» (Кнорозов 115). Таким образом, лексема кукуруза сформирована на базе своей геометрической формы, в виде грудки.

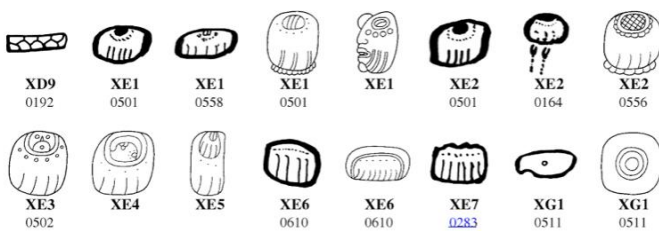
Иероглиф ХЕ 1 “b’a”, идентично с бытующим изображением женской груди, изображает очерченный круг с немного уплощенным дном, вверху с черной большой точкой, вокруг которой отмечены более мелкие точки, в нижней части прочерчены пять вертикальных полос. Имеет несколько значений, таких как вышерассмотренный иероглиф “umix” (Bollaert 1865-1866:52). Brasseur de Bourbourg (1869-1870, vol. 1:208), определяет как день “Imix”; “im-ix”, так и означает «основа», «глубина», «грудь или отверстие канала, или мочи», в семантической форме «водянистые выделения» (Vail, Macri, II, 132).

Согласно Томпсону, данный иероглиф презентует «водную лилию» (Thompson 1950:72). Дётинг определяет его, как «озеро», «море», и во втором значении «вода» (Dütting 1979:185 f.). Кнорозов, как “im” (Knorozov 1967:94), то есть «женская грудь», и “b(u)” (Knorozov 1958:285). Грубе и Шель, как “ha”, «вода» (Grube 1997:226), Шель более ассоциирует с понятием «общего водоема» (Vail, Macri, II, 132).

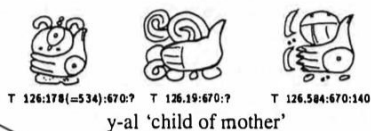


на\*

Иероглиф ХЕ 1 идентичен с иероглифом ХЕ 2 (Vail, Macri, II, 132), “ha”, «вода», «водоем», «река», «озеро» (Kettunen 71; 96), изображаемый с единственным отличием, вместо пяти вертикальных черточек, в иероглифе ХЕ 2, четыре. “Ha”, согласно специалистам, значит «вода» (Vasquez 1980:165; Bricker 1998:91; Kaufman, Norman 1984:120; Gates 1931:1; Barthel 1967:232; Dütting 1979:185 f.; Knorozov «грудь», 1967:94; (Vail, Macri, II, 133). (ХЕ 1/ 0501, ХЕ 2/ 0501 (Vail, Macri, II 298). “Ha’al” и “ha’ha” термин для определения значения «дождь», и также общего понятия «воды» (Kettunen 23). Иероглиф ХЕ 2, 0556 звучит как “b’a”, а ХЕ 3, 0502, как “ma” (Kettunen 50). Этот же иероглиф используется для написания значения «пить», “y-uk-‘-ib” (Kettunen 26).



Существовали и такие иероглифы, которые заключают понятие «ребенок матери», изображая руку держащую круглый предмет



А понятие «предки», изображалось общим глифом “мать” (Houston, Stuart, Taube 53).

Подобная игра слов, «грудь» и «вода, водоем, пить», была свойственна практике древнего ассоциативного мировосприятия, и применялась также в индоевропейском языке, где, например, лексема часть тела – «колени» и «род человеческий», идентичны. Трубачев О.Н. разъясняет это схемой кодирующей корнем “g’ep”, как связи колена с родовой идеей и «поколенческими» срезами, то есть идеи выступающей соединительным узлом поколений (Топоров 185). Индоевропейский корень “g’ep” «рождать» (Топоров 179), “genu” в латыни «род», а в хеттском языке “genu” означает «колени», «род» (Гарни 151), и «половой орган» (Топоров 170).



Вывод. Идеограмма груди еще не становилась предметом отдельного изучения, и рассматривалась в общей тематике древней письменности как таковой. Таким образом, широкое и перманентное употребление данной идеограммы, говорит об особой важности его значения в передаче информации.

### Литература:

1. Китайские иероглифы в картинках. Редакторы: Ван Чунь, Чжэн Чжунцин, Анна Лямина. [В 2 ч.] Ч. 2. - М.: АСТ: АСТ Москва: Изд. Восток-Запад, 2008. - 205, [3] с. (Sinilingua).
2. Schmidt, Muhammad Wolfgang: The HSK Guide to Vocabulary, Chinese characters, and Grammar points. For all six Levels of the Chinese Language Proficiency Exam. Hamburg, disserta Verlag, 2015. - 485 p.
3. Март Н.Я. Иштарь (От богини матриархальной Афреватии до героини любви феодальной Европы). Избранные Работы. Т.3. Язык и общество. Гос. Соц.-Экономич. Издание. Ленинград: 1934-421 с.
4. Evans Arthur. The Palace of Minos. The neolithic and early and middleminoanages. Vol.1. Micmillan and CO., Limited. London.: 1921.- 721 p.
5. Evans Arthur. Scripta Monoa. The written documents of minoancrete with special reference to the archives of knossos. Volume II. Oxford. At the Clarendon press. Great Britain 1952- 111- image
6. Budge E.A. Wallis. An egyptian hieroglyphic dictionary. Vol. I. Jhon Murray, Albermarle street. London 1920.- 1325 p.
7. The Codex Borgia. A full- color restoration of the ancient Mexican Manuscript. GizeleDíaz and Alan Rodgers. Introduction end comm. by Bruce E. Byland. Dover Publication. Mineola, New York – 1993.- 77 p.
8. Keane Augustus H. Codex Fejérváry-Mayer. An Old Mexican picturemanuscript in the Liverpool free public museum (12014- M). Edinburg University Press. London -1902.- 228 p.
9. Stone, A. Keeping abreast of the maya: a study of the female body in maya art. AncientMesoamerica, 22(1), article, 167-183. Cambridge University Press. 2011. doi:10.1017/S0956536111000137
10. Macri Martha J. Vail Gabriel. The new catalog of Maya Hieroglyphs. Vol. II. University of Oklahoma Press: Norman- 2009.- 308 p.
11. Houston Stephen, Stuart David, Taube Kari. The memory of bones. Body, being and experience among the classic Maya. University of Texas press, Austin, – 1<sup>st</sup>. ed. 2006- 290 p.
12. Кнорозов Ю. В. Письменность индейцев майя. Изд. Академии Наук СССР. Москва, Ленинград 1963.- 660 стр.
13. Кнорозов Ю. В. Иероглифические рукописи майя. Изд. Наука Ленинградское отделение. Ленинград 1975- 260 стр.
14. Wilkinson Richard H. Reading Egyptian Art. Thames&Hudson. London 1992
15. Wenzel Gabriele, Hieroglyphen. Schreiben und lesenwiedie Pharaonen. München 2014
16. Gelb Ignace J. Hittite hoeroglyphs. I. The oriental institute of the university pf Chicago. Studies in ancientorientalcivilization. Edited by James Henry Breasted. The university of Chicago press. Chicago, Illinois, 1931- 88 p.
17. Dhorme, P. «L'Emploimetaphoriquedesnome de parties du corpsenHebreu et enAkkadien», J.Gabaldaediteur//RevueBiblique 1920-1923//Paris 1923- p.163//(104,106-7). [in French]
18. Biale, David The God with Breasts:ElShaddai in the Bible, HR 21(1982)//the University of Chicago press/ History of Religions/ Vol. 21, No. 3 Feb., 1982/, pp. 240-256.-17p.//[in English]
19. Lutzky, Harriet “Shaddaias a Goddess epithet” (Paris)//15-36// (Leiden Koninklijke) //published by Brill NV// VetusTestamentum/ Vol.48, Fasc. 1 (Jan., 1998) XLVIII, 1/. [in English]
20. Ciccia Carmelo/ Il Mitod'Iblanellaliteratura e nell'arte/ Pellegrini editore/ Cosenza, Italia 1998- 116 p.
21. Diccionario de laNacion Quechua. ÑancharisqaSimikuna. ConsejoEducativo de laNacion Quechua “CENAQ”.
22. Гамкрелидзе Т.В., Иванов Вяч. Вс. Индоевропейские языки и индоевропейцы. Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры/ т. II/ Тбилиси 1984/ Тбилисский университет- 1328 с.
23. Топоров В.Н. Исследование по этимологии и семантике индоевропейских языков и индоевропейстике. Языки славянских культур. Т. 2 Кн.2/ Москва 2006- 728 с.

- 24.Топоров В.Н. Исследование по этимологии и семантике индоевропейских языков и индоевропеистике. Языки славянских культур. Т. 2 Кн.1/ Москва 2006-544 с.
- 25.Гарни О.Р. Хетты. Разрушители Вавилона/ Пер.с англ. А.И.Блейз.- М.: ЗАО Центрполиграф, 2002.- 267 с.
- 26.Forsteman Dr. Ernst. Commentary of the Maya manuscript in the royal public library of Dresden. Papers of the peabody museum of americanarchaeology and ethnology, Harvard University. Vol. IV- No. 2. Translated by S. Wesselhoeft and A. M. Parker. Cambridge 1906.- 190 p.
- 27.KettunenHarri. Christophe Helmke. Introduction to Maya Hieroglyphs. University of Helsinki&University of Copengagen.2008- 133 p.
- 28.Kerr Justin. 1989–2000 The Maya Vase Book. 6 vols. Kerr Associates, New York. Vase K5862

*Курлов В. В., Онопрієнко Н. О.*

### **Питання реставрації зруйнованих пам'яток із позолоченого срібла в колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника**

У повідомленні розглянуто можливості методологічного підходу до вибору методики реставрації творів, що отримали значні пошкодження під час вибуху Успенського собору Києво-Печерської лаври 1941 р., на прикладі окладів ікон. Питання реставрації деформованих позолочених срібних предметів не має універсального рішення, оскільки визначення ступеня реставраційного втручання у кожному випадку залежить не лише від стану збереженості пам'ятки, але й вимагає обґрунтування, що базується на результатах комплексного аналізу твору.

Після вибуху храму під завалами опинилася безліч предметів храмового начиння. Під час розбору руїн, що тривали 25 років, була віднайдена значна кількість творів з металу, серед яких срібні «пестропозолоченные» оклади ікон, Царські врата, оправи престолів та ін. [1, с. 43]. Однак багато з них виявилися фрагментованими і в результаті тривалого перебування під завалами будівельних матеріалів фактично набули статусу археологічних. Предмети були музеєфіковані, фрагменти багаторічною кропіткою працею зберігачів згруповані за належністю до окремих пам'яток. Ряд творів з деформаціями і розривами, що зберегли фізичну цілісність, реставрували у 1980–1990 рр. На сьогодні спеціалісти відділу наукової реставрації і консервації Заповідника реставрували оклади, що зберегли повну форму, також напрацьований досвід виправлення часткових деформацій срібних виробів із застосуванням локальної рекристалізації металу (іл. 1; 2).

На жаль, велика кількість предметів, піднятих з-під руїн собору, все ще зберігається окремими фрагментами, які поступово руйнуються внаслідок хрупкості й прогресуючих корозійних процесів. Звичайно, у такому вигляді оклади неможливо вивчати, ввести до наукового обігу, а також публікувати та експонувати. Тож експонати поступово стають пам'ятками вибуху 1941 р., тоді як карбовані срібні оклади є золотим фондом вітчизняної культури, унікальними пам'ятками періоду розквіту українського барочного золотарства з оригінальною стилістикою, пластикою форм і неповторним декором. Враховуючи контекст походження предметів, більшість з них можливо

атрибутувати, в окремих випадках – визначити ім'я автора. Оклади, що збереглися, дозволяють уявити картину оригінального убранства іконостасів Успенського собору XVIII ст. [2, с. 210-214]. Отже, пам'ятки містять величезний пласт культурної спадщини, зберегти яку можливо лише за умови відновлення їх фізичної цілісності. Тому необхідність «збереження і виявлення естетичних й історичних цінностей пам'яток» [3] є очевидною.

Актуальність негайної реставрації продиктована аварійним станом музейних предметів, що загрожує їх фізичній збереженості.

Пам'ятки поєднані характером пошкоджень і технікою виготовлення, але відрізняються складом металу й декоративного покриття. Ряд окладів включає різночасові складові. Тому методика, що виправдала себе в одному випадку, потребує корекції в іншому, іноді навіть у межах тієї самої пам'ятки. Отже, до кожної групи фрагментів необхідний індивідуальний підхід, визначений аналізом результатів досліджень пам'ятки.

Комплекс обов'язкових передреставраційних досліджень включає як повний аналіз матеріальної структури пам'ятки, вивчення прийомів виготовлення, так і, в міру збереженості джерел, реконструкцію історії створення й побутування твору [4, с. 107]. Результати досліджень необхідно аналізувати й узагальнювати як для вироблення методики, так і для формування еталонної бази [5, с. 89]. Зазначимо, що найбільш повну інформацію щодо матеріалу й технічних особливостей твору можливо отримати саме в процесі реставрації, поєднуючи результати апаратних досліджень з візуально-аналітичними методами.

Як приклад розглянемо дослідження комплексу фрагментів (52 од. зберігання), що складають оклад ікони «Собор Печерських святих» (Київ, середина XVIII ст. Срібло, позолота, карбування. 236×155 см) (іл. 3) місцевого ряду головного іконостаса Успенського собору. Під час дослідження стану збереженості музейного предмета встановлено, що близько 20% елементів мають значні деформації, розриви, розшарування й корозійні ураження металу. Основна частина фрагментів окладу поєднується за розломами. Близько 30% його площі втрачено.

Створення попередньої програми дало нам змогу сформулювати загальні технічні й етичні проблеми, що виникають під час реставрації фрагментованого позолоченого срібла з деформаціями й частковою деструкцією.

Виправити складні деформації, заломити та усунути хрупкість срібла неможливо без проведення рекристалізації окремих зон. Таку методику розроблено й описано, зокрема в роботах І. Г. Равич [6, р. 794]. Режимми застосування термічної дії необхідно прораховувати на основі результатів аналізу складу металу, в т.ч. – щодо відсутності легкоплавких складових у сплаві та слідів припою. Випал слід проводити у відновлюваному середовищі. Випал у середовищі водню також можливо використовувати для особливо складних випадків за наявності відповідного обладнання і лише в промислових умовах. При локальному нагріванні практикується застосування захисних термоізоляційних складових. Зазначимо, що така робота потребує не лише



спеціального обладнання, але передусім досвіду і відповідного рівня практичного володіння зазначеними техніками.

Необхідно підкреслити: рекристалізація металу, що приводить до перебудови кристалічної решітки, проводиться на окремих фрагментах і не торкається основної частини пам'ятки. Основна частина крупних фрагментів підлягає механічній холодній обробці, що мінімілізує втручання в структуру металу.

У результаті реставраційних заходів матеріальна складова предмета може зазнати таких змін: локальні зміни структури кристалічної решітки металу на деформованих ділянках; можливі зміни кількісного складу металу в поверхневому шарі за рахунок дифузії позолоти; можливі локальні відшарування ділянок поверхневого шару срібла; локальні проникання припою; локальні візуальні втрати позолоти; введення чужорідних матеріалів, якщо потрібне відтворення конструктивних елементів. Зазначимо, що більшість вищезазначених явищ можливі на найбільш зруйнованих ділянках пам'ятки і пов'язані з необхідним термічним впливом.

Однією з головних тем нашого дослідження є питання: наскільки узгоджується кількість можливих змін матеріалу пам'ятки з кінцевим результатом реставрації?

Структура металу як свідчення техніки виготовлення основи, повинна бути заздалегідь досліджена. Однак під час металографічного аналізу «структура відбиває в основному останню термомеханічну операцію» [5, с. 98]: у процесі кування і карбування метал також неодноразово нагрівається до передплавильної температури і його кристалічна решітка піддається деформації, виключаючи можливість виявлення структури початкового матеріалу.

Складова металу пам'яток церковного срібла ситуативна і не може бути використана для датування або визначення регіональної ознаки. Ми розпочали роботу над створенням бази складу металу датованих пам'яток, але на цьому етапі важко робити висновки щодо узагальнення.

Локальні відшарування ділянок поверхні металу, які можливі під час термічної обробки срібла, можна усунути механічним загладжуванням з підведенням полімеру.

Уникнути нагрівання основи і зайвого проникнення припою при з'єднанні окремих фрагментів методом спаювання можливо за допомогою використання апаратів контактного, плазмового або лазерного зварювання.

Локальні доповнення втрат припустимі, якщо вони необхідні для конструктивного з'єднання фрагментів. Можна встановити фіксуючі вставки з металу або нейтрального матеріалу на клейовому з'єднанні. В інших випадках передбачається фіксація фрагментів на жорстку нейтральну основу за допомогою елементів кріплення з кольорового металу і можливістю графічних доповнень втрачених ділянок експоната.

Звертаючись до проблеми збереженості шару позолоти під час термічної дії, відмітимо, що це питання потрібно розглядати індивідуально для кожної пам'ятки на основі аналізу історичного, естетичного та юридичного аспектів.

Амальгамний метод золочення застосовувався до ХІХ ст. Якість покриття залежала від способу його нанесення й особливості наступної обробки [5, с. 81-82]. Важливо зазначити, що візуально метод нанесення позолоти неочевидний. У документах обліку церковного майна ХVІІІ ст. й іноді на самих пам'ятках присутні записи про кількість золота, витраченого на покриття виробу. Однак до втрати позолоти внаслідок витирання ставилися реалістично – декоративне покриття окладів періодично поновлювали. Так, іконостаси у діючих храмах поновлювали традиційно кожні 40-50 років – з оновленням ікон, лагодженням і позолотою дерев'яного різьблення й окладів (у техніках, актуальних на час поновлення). Зокрема оклади ХVІІІ ст. з головного іконостаса Успенського собору перезолотив київський майстер срібних справ Федір Коробка 1823 р. [7]. Отже, позолота слугувала декоративним покриттям, що підлягало поновленню з метою як естетичною, так і захисною. Однак людське благоговіння перед золотом часто приводить до парадоксальності: коли в музеї не так страшно втратити пам'ятку, як саму позолоту на ній, незважаючи на те, що **у разі загрози руйнації пам'ятки, пріоритетним є збереження форми, а не покриття**. Підкреслимо, що в процесі рекристалізації позолота не «випарюється», а частково дифундує у поверхневий шар металу, що можна довести аналітично. На ділянках локальних її втрат можливо застосовувати тонування гальванічним способом. Декоративне покриття є частиною художнього образу пам'ятки, тому вимагає відтворення, однак цю дію обов'язково фіксують у реставраційній документації.

Розглядаючи можливість застосування вищеназваних методів реставрації, необхідно звернутися до проблеми оригіналу пам'ятки, однієї з ключових у парадигмі реставраційної етики і в цілому – збереженні культурної спадщини. У цьому зв'язку дозволимо собі розвинути думку щодо різниці підходу до реставрації пам'яток образотворчого мистецтва і творів з металів, сформульованих у працях М. С. Шемаханської [5, с. 142-143], І. М. Качанової [8, с. 30-34]. Зберігаючи загальні принципи, необхідно враховувати фактор властивостей матеріалів. На відміну від багатошарової структури живописного твору, матеріальна основа предмета з металу (у цьому випадку оклад ікони) складається з одного шару. Цей шар є формою, де засобами металопластики виражений художній образ, і саме вона може визначатися категорією оригінальності твору. Особливість металу полягає в його великому потенціалі пам'яті форми. Якщо втрачений живописний шар можна відновити лише умовно [9, с. 38], то метал навіть після деформацій зберігає пластичні форми, фактуру, надані йому майстром. Це дозволяє відновити авторський шар без інтерпретацій, з врахуванням змін, внесених у форму пам'ятки в процесі його побутування.

Окреслюючи строгі межі реставраційного втручання, необхідного для збереження пам'ятки, прогнозуємим результатом є відновлення форми твору в межах матеріалу, що зберігся. У цьому випадку з фізичним відновленням цілісності окладу як матеріального об'єкта ми виявляємо його художні особливості, історико-культурну значимість, що дозволяє ввести пам'ятку в контекст історії культури.

Отже, на основі проведеного історичного і технологічного аналізу, враховуючи аварійний стан експонатів, ми вважаємо, що у розглянутому питанні цінність результату реставрації перевищує ризик наслідків втручання в структуру пам'ятки.

#### Література:

1. НЗ «Софія Київська», архів М. В. Холостенка, НЗСК КП 5261/1, НАДР 1649. *Холостенко М. В.* Нові дослідження Іоанно-Предтеченської церкви та реконструкція комплексу Успенського собору Києво-Печерської лаври, 46 арк. (машинопис). НЗСК КП 5261/1 НАДР 1649
2. *Онопрієнко Н. О.* Металева вбрання іконостаса Стефанівського приділу Успенського собору Києво-Печерської лаври // Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності : Матеріали Міжнар. науково-практичної конференції, м. Київ, 06–07 червня 2017 р. – К., 2017 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [https://www.academia.edu/33332753/Український\\_форум\\_реставрації](https://www.academia.edu/33332753/Український_форум_реставрації).
3. Международная хартия по консервации и реставрации памятников и достопримечательных мест (Венеция, 1964 г.). Стаття 9.
4. *Лифшиц Л. И.* Экспозиционный вид памятника как предмет реставрационного исследования // Исследования в реставрации культурного наследия : Материалы междунар. научно-методич. конф. ГосНИИР. – М., 2001.
5. *Шемаханская М. С.* Металлы и вещи. История. Свойства. Разрушение. Реставрация. – М. : Индрик, 2015.
6. *Irina G. Ravich* Annealing of Brittle Archaeological Silver: Microstructural and Technological Studies // ICOM Committee for Conservation, 1993. – Vol. II.
7. ЦДІАК України, ф. 128, оп. 1 заг., спр. 264, арк. 18зв.
8. *Качанова И. М.* К вопросу о комплексной оценке качества реставрации произведений декоративно-прикладного искусства // Критерии оценки качества реставрации музейных художественных ценностей (тезисы докладов). – М., 1990.
9. *Комеч А. И.* О критериях качества в реставрации живописи // Критерии оценки качества реставрации музейных художественных ценностей (тезисы докладов). – М., 1990.

#### Ілюстрації:

- Іл. 1. Лампада. СПб., 1914 р. Срібло, позолота, емаль. Фрагмент до реставрації. НКПІКЗ*
- Іл. 2. Лампада. СПб., 1914 р. Срібло, позолота, емаль. Фрагмент після реставрації. Реставратор В. В. Курлов. НКПІКЗ*
- Іл. 3. Фрагментований оклад ікони “Собор Печерських святих”. Київ, середина XVIII ст. Срібло, позолота, карбування; 236×155 см. НКПІКЗ*





*Левицька Ю.С.*

### **Особливості реставрації українського живопису на полотні 80-х років XX століття на прикладі творів В. Лисенка та М.Соченко**

На кафедрі техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА періодично надходять картини другої половини XX ст., що тривалий час перебували в неналежних умовах зберігання, як правило, без підрамків. Вони мають аварійний стан – сильні короблення та деформації основи, ослаблення зв'язку фарби з ґрунтом, розтріскування фарбових шарів та його осипання.

Як відомо, подібні твори становлять особливу проблему під час їх реставрації. В другій половині XX століття використовувалися фабричні емульсійні ґрунти, нерідко жорсткі та слабо еластичні. З часом цей недолік стає причиною ослаблення зв'язку між шарами живопису. Авторські ґрунти, у

свою чергу, також бувають дуже жорсткими, або переклеєними. Іноді проклеєна полотно занадто слабка, і зв'язок ґрунту з основою незадовільний.

Іншою проблемою є пастозний олійний живопис, чиї занадто товсті й нееластичні шари вступають у протиріччя з фізичними властивостями полотна. Крім того, повсюдно у майстернях художників твори зберігались без підрамків, згорнуті фарбовим шаром усередину, а іноді й складені у кілька разів. Таким чином, технологічні особливості живопису разом із невідповідними умовами зберігання призводять до особливих проблем реставрації подібних творів.

На кафедрі техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА останнім часом було відреставровано ряд картин подібного стану, для чого розроблено індивідуальну методику їх консервації. Найбільш цікавими (за останній час) є «Натюрморт» В.Лисенка (реставратор Ю. Левицька) та студентська постановка М.Соченко (1980-ті рр.) (студент III курсу А.Пламеницький, керівник – викладач Ю. Левицька). Датування творів здійснено у творі В.Лисенка – за залишками авторської дати на лицевому боці і спогадами сучасників (викладач кафедри техніки та реставрації в НАОМА Люш В.В.); М.Соченко – за свідченням автора.

Зазвичай перші кроки в реставраційних заходах спрямовані на зберігання ділянок живопису, що мають пряму загрозу втрати. У випадках, коли живопис написано пастозно і фарбовий шар досить щільний, попереднє укріплення (фіксація) може бути виконано тваринним чи синтетичним клеєм (акрилові дисперсії). У такий спосіб почали реставраційні заходи з твором М.Соченко. Полотно мало стійкі короблення і значні відшарування живопису внаслідок замочання та недостатньо еластичного авторського ґрунту, тому перед профілактичним укріпленням було проведено обережне «збирання» відокремлених шматочків фарбового шару. Далі проводилось зволоження основи: стіл було вкрито плівкою, аби запобігти випаровуванню вологи; наступний шар – фільтрувальний папір, зволожений дистильованою водою, на який покладено картину (лицем догори) та зафіксовано на столі по крайках для більш тісного контакту зі змоченим папером; зверху живопис було щільно вкрито плівкою, що надавало ефект «парника», в якому воно перебувало протягом одного дня; за рахунок адсорбції вологи волокнами основи, відбулося часткове усунення деформацій (короблення). Наступним етапом було локальне профілактичне укріплення відшарувань фарбового шару, яке було проведено за допомогою 5% міздряного клею: аварійні ділянки спочатку були зволожені сумішшю 96% етилового спирту з водою (1:1), потім м'яким пензлем нанесено клей і обережно притиснуто до полотна фторопластовим шпателем з недовгим прогріванням реставраційною лапкою.

Перші заходи з реставрації натюрморту В.Лисенка теж були спрямовані на запобігання подальших руйнацій твору. Полотно мало стійкі вертикальні заломлення внаслідок механічної деформації при досить еластичному фабричному ґрунті, проте після зволоження розчином 96%

етилового спирту з водою (1:1), шари основи та живопису ставали досить м'якими, що дало змогу виконати профілактичне укріплення в місцях відшарувань фарби з використанням тваринного 5% клею і цигаркового паперу. На ділянках зі значними фарбовими потовщеннями використовували для фіксації водний розчин акрилової дисперсії Plextol B500 (12 %).

Далі виконувався процес розтягнення картин на робочих підрамках з наступним відновленням зв'язку між основою, ґрунтом та фарбовим шаром, що для кожного твору виконувалось по-різному.

У випадку з учбовою постановкою М.Соченко першим кроком було проведення гідрофобізації зворотного боку для запобігання проникання клею на тильний бік крізь втрати ґрунту. На зворотний бік полотна наносився 6% крохмальний клейстер з антисептиком. Після його висихання було розпочато відновлення зв'язку між шарами ґрунту й фарби, спочатку методом нанесення укріплюючої заклейки на 5% тваринний клей. Після прасування і висихання невеликої ділянки крізь цигарковий папір стало помітно, що жорсткий стійкий кракелюр (майже по всій поверхні) не вдається вкласти. Тому було прийнято рішення підібрати спосіб пом'якшення фарбового шару перед нанесенням заклеювань. Для цього процесу шляхом проб було використано скипидар: ділянку з кракелюрами та піднятими краями фарби було вкрито підготовленою для компресу фланелевою тканиною і зверху тонкою плівкою, потім притиснуто маленькою дошкою. Кожний компрес витримано 1–1,5 години; після його зняття на живописі виконувалось заклеювання на 5% глютиновий клей з медом та антисептиком. Так в результаті пом'якшення фарбового шару лицеву поверхню картини було вирівняно і ретельно укладено кракелюр.

Під час реставрації натюрморту В.Лисенка відновлення зв'язку між шарами відбувалося таким чином: на ділянки зі стійким вертикальним кракелюром наносився розчин 96% етилового спирту з водою (1:1); далі накладалася тонка плівка, яка по краям фіксувалася, щоб випаровування лишались над ділянкою; через 20 хвилин, коли живописний шар набував м'якості, виконувалось нанесення укріплюючої заклейки з використанням 5 % тваринного клею і цигаркового паперу. Ділянки живопису зі значним фарбовим навантаженням (фактурні щільні мазки) по краях утрат було укріплено повторно, використовуючи водний розчин акрилової дисперсії Plextol B500 (12 %). Такі заходи дали можливість відновити зв'язок між основою, ґрунтом та фарбовим шаром і вкласти численні стійкі вертикальні кракелюри.

У процесі укріплення було приєднано до живопису у відповідні місця зібрані попередньо відокремлені шматочки фарби.

Обидва полотна мали досить стійкі короблення, заломы і деформації, тому після нанесення заклеювань проблемні ділянки основи було повністю вирівняно прасуванням зворотної сторони теплою праскою через вологу чисту бавовняну тканину. При цьому під картини було підстелено вовняну ковдру, щоб не пошкодити рельєф пастозного живопису.

Наступний етап після зняття паперових заклеювань – підведення реставраційного ґрунту, що виконувався декількома різними шарами. Для ґрунту використали суміш крейди і 5% тваринного клею. Перші шари заповнили втрати до рівня живопису, а останні наносилися маленьким щетинним пензлем для моделювання поверхні на кшталт авторської.

Твір М.Соченко, окрім того, був перекритий соняшниковою олією, що утворила на поверхні живопису темні згустки. Єдиний розчинник, який виявився ефективним, – це диметилформамід, який наносився на олійні краплі маленьким тампоном, пом'якшував згустки, після чого їх обережно видаляли скальпелем.

Після перекриття поверхні картин лаком були розпочаті тонування знежиреними олійними фарбами. Спочатку у першому шарі було зібрано загальні плями втрат. Наступні етапи ускладнювали перші колірні прокладки, наближаючи їх максимально до авторських.

У результаті проведених реставраційних заходів твори набули експозиційного вигляду.

Отже, наведена методика реставрації творів пастозного олійного живопису на полотняній основі кінця ХХ століття із жорсткими заломами та відшаруваннями виправдала себе як цілком ефективна й може бути рекомендована для подібних випадків.

- 1) *Фрагмент роботи М.Соченко до реставрації*
- 2) *В процесі підведення реставраційного ґрунту*
- 3) *Після реставрації*







*Іл.1. Загальний вигляд полотна М.Соченко до реставрації*



*Іл.2. Загальний вигляд полотна М.Соченко після підведення реставраційного ґрунту*



*Іл.3. Загальний вигляд полотна М.Соченко після реставрації*

*1 Загальний вигляд полотна В.Лисенка до реставрації*



*Фрагменти полотна В.Лисенка до реставрації*



*Фрагмент 4 полотна В.Лисенка після реставрації*





УДК 008:069.01

*Личковах В. А.*

**Роздуми над монографією Інни Яковець  
«Художній музей ХХІ століття» (Черкаси, 2016)**

Актуальність теми монографії є безсумнівною. В епоху радикальних цивілізаційних трансформацій суспільного буття і свідомості, появою нових засобів інформації та комунікацій змінюється вся ноо-, аксіо- і відео-сфера в усіх галузях культури. Виникають не тільки нові види інформаційно-комунікативних практик (у т.ч. Інтернет, цифрові носії мистецтва), але й активно видозмінюються традиційні форми організації культурного простору, функціонування культуротворчих інститутів соціуму [1].

До важливих соціокультурних інституцій духовного життя суспільства належать і художні музеї, покликані забезпечити пізнавальні й естетичні потреби людей зберігаючи, вивчаючи та експонуючи цінності мистецтва, здійснюючи їх «інкультурацію» в соціальний часо-простір. Але яким повинен бути музей ХХІ ст., який «патерн» сучасної культури він має представляти, як досягти рівня «нового музею», про який мріяли ще М. Реріх, В. Кандинський, А. Мальро?

Відповіді на ці питання намагається дати монографія І. Яковець, що написана на міждисциплінарних перетинах культурології, мистецтвознавства, дизайну, музеології. Як зазначає в анотації авторка, у монографії вперше здійснена спроба провести системне дослідження музею як «фрактальної культурної форми», завдяки чому обґрунтовано «нелінійний характер динаміки процесів формування й розвитку культурної форми «музей» [5, с. 2]. Така

постановка проблеми є і справді інноваційною, адже спирається на новітні, постнекласичні підходи до розв'язання гуманітарних проблем із залученням даних природничих і технічних наук, особливо в окремих напрямках культурології, мистецтвознавства, дизайну. В музеології такий підхід є новаторським, адже доповнює та розширює класичні уявлення про музей через авторську «фрактальну модель» функціонування та розвитку сучасного художнього музею.

Останнім часом дослідження проблематики феномена музею та музейної справи в Україні значно активізувалися. Цьому сприяє розвиток музеєзнавства в академічному плані як навчальної дисципліни, так і наукового напрямку в контексті культурології, естетики, мистецтвознавства. Сучасні українські дослідники вже традиційно спираються на роботи західних авторів, що безпосередньо пов'язані з проблемами сучасного музеєзнавства – Т. Едвардс, Д. Еліот, Т. Кемпбел, А. Мальро, Т. Пайпер та ін. Серед українських авторів до питань актуалізації мистецтва в музейних формах звертаються М. Бірюкова, Ю. Богуцький, І. Висоцький, С. Виткалов, О. Гладун, В. Карпов, О. Коваль, В. Мазур, О. Пушонкова, О. Сидор-Гібелінда, О. Титаренко, О. Федорук, С. Шман та багато інших теоретиків і практиків музейної справи.

На відміну від багатьох вищезгаданих авторів, І. Яковець звертається фактично до постнеопозитивістської методології дослідження і моделювання природи та функцій сучасного художнього музею, спираючись на універсальний фрактальний підхід (фрактальність – наявність в об'єкта властивостей самоподібності й самоповторюваності). На нашу думку, в культурології цей підхід пов'язується з семіологією як мета-наукою про знаково-символічні форми, їх творення і сприйняття (В. Тарасенко: «фрактальна семіотика»). Тут мова йде про «фрактальні патерни» різних типів, що належать до різних знакових систем, в т.ч. культурних. Також «фрактальні світи культури» (Д. Ніколаєв) розкриваються і через синергетику, де теорія хаосу набуває нелінійних вимірів, складаючи нову парадигму культури і мистецтва. У сучасному мистецтвознавстві цей підхід застосовується під час аналізу новітнього fractal-art як складової science-art в цілому, де художні образи генеруються методами і технологіями природничих і точних наук (nano-art, bio-art, neuro-art тощо).

Авторка найбільше розвиває фрактальний підхід (музей як «мистецький патерн») у площині дизайну: проектуванні і моделюванні музейного та експозиційного простору, макро- і мікросередовища музею, його будівлі й прилеглих територій, залів і відеоряду, семіотики всієї аудіовізуальної й театралізованої естетосфери музейного «дійства» як синтезу мистецтв. При цьому вона спирається на музейний досвід зарубіжних і вітчизняних фундаторів теорії, практики і дизайну музею в контексті музеології. Серед зарубіжних дослідників слід згадати естетика і дизайнера Г. Земпера, який створив перший проект художньо-промислового музею і на базі спеціальних художніх музеїв побудував систему навчання майстрів музейного дизайну і архітектури. Важлива роль у розвитку українських музеїв та музеєзнавства належить проф. Харківського університету, естетику і мистецтвознавцю

Ф. Шміту, який не тільки обґрунтував ідеологію й освітню «лінію» музеїв, а й розкрив природу музейної експозиції, її зв'язок зі створенням «образу епохи» через музейне проектування із застосуванням ергономічних підходів.

На наш погляд, більше уваги можна було б приділити не просто «експозиційному дизайну», а новітньому «мистецтву експозиції», що набуло (наприклад, у Франції) самостійної художньої цінності, з відкриттям відповідних виставок, де демонструються й оцінюються сучасні зразки (патерни) візуальної культури, в т.ч. в її віртуальних формах.

Обґрунтовуючи after-постмодерну фрактальну парадигму і навіть фрактальну картину світу, авторка спирається на трансдисциплінарність т.зв. «гуманітарної математики», на значення ідей фрактальної геометрії (Б. Мандельброт) для появи іншого типу візуалізації й концептуалізації дійсності, знання і мистецтва, зокрема появи мислеобразу «нелінійного лабіринту». В контексті цих уявлень і вчень у монографії феномен музею представлений як відкрита система, як фрактальний «рекурсивний самоподібний об'єкт», що складається з патернів, які послідовно відтворюються на кожному із структурних рівнів, виступаючи як складові цілого у макро- і мікросередовищі музею.

Культуротворча система «музей – дизайн – культура» розкривається на прикладах найбільших музеїв сучасного мистецтва, як комплексів мистецьких патернів, що репрезентують єдність архітектури, дизайну, експозиції, відеоряду і т.д. З цієї точки зору авторка досить детально аналізує всесвітньо відомі музеї Гуггенхайму, Помпиду, «Гамбурзький вокзал», «Місто мистецтв і наук» у Валенсії та ін. На основі аналізу мистецьких патернів цих музеїв як «інституалізованої культурної форми» досліджується їх фрактальна структура, що включає художній образ будівлі, виставки, галереї, колекції, експозиції тощо. Сама культурна форма виступає як «процес відтворення фрактальних патернів (наприклад, у співвідношеннях «музей – місто», «місто – цивілізація» і т.д.).

Важливо, що ці закономірності стосуються і «проектної культури» (термін І. Яковець), яка пов'язана з пошуком і моделюванням нового образу культури на основі естетики дизайнерської творчості. Тут патерн виступає як деяка «культурна конфігурація», на наш погляд, матриця (візуальна або концептуальна) культури, яка продукує не тільки образи, але і смисли, як семіотичні, так і семантичні моделі творення і сприйняття культурних форм. Велике значення тут мають, з одного боку, закони фрактальної геометрії і конструктивні, концептуальні й культурні фрактали, з іншого – закономірності екології, ергономіки, ландшафтного дизайну, архітектурних композицій.

Найцікавіший момент авторської концепції музею ХХІ ст. пов'язаний, на нашу думку, з його аналізом як експозиційного і комунікаційного простору творів сучасного мистецтва, особливо його «програмування» на основі фрактального та інших дигітальних підходів у формуванні візуальної (віртуальної) культури сьогодення, зокрема культури кібер-space'у. Наприкінці ХХ ст. виникає «дигітальне мистецтво» («digital art» – В. Лізер), що ґрунтується на цифрових технологіях і відповідних способах художньої концептуалізації

дійсності. По-перше, самі «фрактали дуже красиві» (Д. Булатов); по-друге, вони виступають як інструмент пізнання в мистецтві (наприклад, геометричне подання математичної формули у фрактальних візерунках); по-третє, за допомогою комп'ютера вони стають своєрідним інструментом художньої творчості (фрактальна анімація, музика, поезія, фотографія, комп'ютерна графіка). Як не дивно, у цифровому мистецтві також існує класична естетична «триєдність поезису, мімезису і техне», що набуває вигляду взаємодії аутопоезису, самоподібності і комп'ютерних технологій. Так виникає нова «естетика віртуальності», пов'язана не тільки з дигітальним мистецтвом і кібер-дизайном, а й з нецифровим фрактальним живописом [4].

Показово, що фрактальна картина світу, фрактальні способи художньої образотворчості були притаманні і класичному, і авангардистському живопису (від Леонардо да Вінчі до П. Філонова і П. Клеє, М. Чюрльоніса і Дж. Поллока), не говорячи вже про архітектуру від готики і бароко до конструктивізму і постмодерну. В живописі авангарду фрактальні принципи композиції й колористичного вирішення художнього образу виявилися, на нашу думку, через супрематизм, неопластицизм, лучизм («променизм»), симультанізм та інші форми синтезу геометричного мислення з образотворчим мистецтвом. Подібна єдність математики і живопису спостерігається вже у творчості Леонардо да Вінчі, у правилі «золотого перетину», характерного для Ренесансного малярства і архітектури взагалі [2].

Прийоми фрактального мистецтва, на нашу думку, можна простежити і в художній творчості польського філософа, математика і художника Леона Хвістека (перша половина ХХ ст.). Як культуролог, естетик і митець він розробив нові напрямки польського авангардизму – «формізм» і «стрєфізм». Мабуть, математичні й логіко-епістемологічні інтуїції вивели його на шлях мінімалізації художнього образу через домінування форми над змістом, фракталізації рухливих джерел зображення (картина «Поєдинок на шаблях», 1919 р.). Фрактальність забезпечувала т.зв. «симультанізм» – повторення, примноження ліній і контурів, що викликало ефект руху, рухливості зображення. Характерно, що і в концепції «стрєфізму» (стрєфа – зона) Л. Хвістек спирається на ідеї математичних множин, що породжує естетику множин у мистецтві і є корелятивною фрактальній теорії в математиці та геометрії. На «стрєфічних» полотнах художника (наприклад, «Бенкет») бачимо гомологію композиційних і колористичних «стрєф» із «зонами значень» у фрактальному образі. Подібні приклади можна продовжити [6].

На основі аналізу вищевикладених ідей, положень і фактів І. Яковець доходить висновку, що настав час зміни музейної парадигми. Сучасний музей і музеєзнавчі дослідження мають спиратися на досягнення природничих і соціально-антропологічних наук, на інформатику, культурологію, естетику, дизайн. Музей ХХІ ст. в її розумінні виступає як своєрідний мистецький патерн культурного життя міста, регіону, країни. Для цього є необхідною «фракталізація» організаційних форм і систем взаємодії у музейному менеджменті й маркетингу, бо музейний фрактал схожий із соціокультурною динамікою, еволюцією культурних форм узагалі.

У такому аспекті художні музеї виконують і розширюють свої культуротворчі функції, а принцип фрактальності приводить до того, що «музей народжує музеї» [3] – з’являються його філіали, пересувні виставки, галереї. Крім того, музей виступає як «банк художніх інновацій», коли до традиційної експозиційної, науково-дослідницької і реставраційної діяльності додаються новітні культурні практики у інформаційно-комунікативній, туристичній і дозвілєво-естетичній сферах життєдіяльності людей. Модель такого музею моделює культуру сучасного постіндустріального, інформаційного суспільства. У цьому – теоретична і практична значущість монографії Інни Яковець.

#### Література:

1. *Гладун О. Д.* Модель інтеграції музею в соціум // Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності: Матер. міжнародної наук.-практ. конференції / Ред кол. В. Г. Чернець (голова) та ін. – К. : НАКККіМ, 2017.
2. *Личковах В.* Від музики космосу до музики душі: золота композиційна пропорція. Передмова // Каблова Т. Б. Золотий перетин як композиційний принцип трансмірності в музичній культурі: монографія. – К. : НАКККіМ, 2015. – 161 с.
3. *Личковах В. А.* Ідея «музею» в культурологічній, естетичній та мистецтвознавчій думці // Музей як візуальний текст культури. Черкаси, 2017. – С. 7-10.
4. *Николаева Е. В.* Нецифровая фрактальная живопись // Вестник СамГУ. – 2013. – № 8/1.
5. *Яковець І.* Художній музей ХХІ століття: монографія. – Черкаси : Вид. Вовчок Ольга, 2016. – 464 с.
6. Chwistek Leon. Zagadnienia kultury duchowej w Polsce. – Warszawa, 1933. – 206 s.

*Лопухіна О. В.*

### **Живописний палімпсест XVIII ст. з архімандричих келій Києво-Печерської лаври**

Палімпсест у своєму первісному значенні – стародавній рукопис на пергаменті, де первісний текст стирався і замінювався новим. Живописний палімпсест XVIII ст., який став об’єктом дослідження, походить з Києво-Печерської лаври і зберігається в колекції Національного музею історії України. Портрет імператриці Катерини II (інв. М-576) опублікований в альбомі-каталозі виставки «Український портрет XVI – XVIII століть», що відбулася в 2005 р. у Національному художньому музеї України [1]. 1925 р. портрет був переданий з Києво-Печерської лаври до Художнього музею, де в 1920-х рр. двічі експонувався на організованих Д. Щербаківським та Ф. Ернстом виставках українського живопису XVII–XX ст. [2; 3]. На початку 1930-х рр. портрет Катерини II надійшов до Історичного музею (іл. 1).

Поясне зображення імператриці в овалі (за зразком портрета художника О. Росліна початку 1777 р.) розміщене в центрі великоформатного полотна (200×146 см). Катерина II представлена в мантиї з підбивкою з горностаю, з коштовним ланцюгом ордена св. Андрія Первозваного та іншими нагородами. Ангели тримають над її головою корону Російської імперії, ще два ангели

підтримують медальйон з портретом з боків. Нижче – рамка з картушем з вензелем Катерини II, де написаний текст повного імператорського титулу з переліком усіх підвладних земель. Рамка по краях портрета містить зображення 38 емблем і гербів областей Російської імперії. У нижній частині полотна зображені небесна сфера і земний глобус, трофеї, лицарські обладунки. На другому плані – панорамні види Москви і Петербурга.

Портрет, композиція і окремі елементи якого вказують на гравюру як зразок, вирізняється своєрідністю художнього рішення. Аналогічні зображення невідомі в іконографії Катерини II і, як зазначається в каталозі українських портретів, встановити гравюру-першозразок не вдалося. Проте в словнику гравійованих портретів Д. О. Ровинського описується аналогічний портрет 1728 р. імператора Петра II, роботи московського гравера Івана Федоровича Зубова (1677–1743)[4]. Велика гравюра різцем (82×52 см) була виконана після коронації Петра II (1728–1730) і піднесена йому царським бібліотекарем Василем Кіпріяновим на день тезоіменитства (іл. 2). Зображення небесної сфери і земного глобусу внизу гравійованого аркушу відобразили коло зацікавлень замовника В. Кіпріянова, відомого картографа петровського часу. Гравюра, яка в XIX ст. згадувалась як дуже рідкісна, опублікована в корпусі ілюстрацій до книги Ю. М. Лотмана [5]. Василь Кіпріянов був укладачем і видавцем знаменитого «Брюсова календаря», деталі однієї з гравюр якого були використані для оформлення портрета Петра II. Це гравійований аркуш з гербом Російської імперії по центру, з вензелем і титулом Катерини I, гербами губерній і видами Москви і Петербурга внизу. Тридцять вісім гербів Іван Зубов закомпонував в орнаментальну рамку, що обрамляє портрет імператора Петра II.

На гравюрі представлений юний імператор у напудреній перуці, якому на той час не виповнилося п'ятнадцяти років. Фаворитом Петра II був Іван Долгорукий, чоловік похованої в Києво-Печерській лаврі Наталі Долгорукої, з яким вона одразу після вінчання відправилася в заслання до Сибіру. Під час недовгого правління Петра II була скасована Малоросійська колегія і відновлено гетьманство на Україні, гетьманом був обраний Данило Апостол.

Лаврський портрет Катерини II, аналогічний за композицією портрету Петра II, не є його реплікою. У процесі науково-реставраційного дослідження, що проводилося 1999 р. у Національній академії образотворчих мистецтв і архітектури, був зроблений знімок полотна в рентгенівських променях. На місці зображення Катерини II проглядався інший, жіночий, на думку реставраторів, портрет. Пам'ятка виявилася справжнім палімпсестом, де новий шар живопису був виконаний поверх більш раннього. Первісний живопис не був знищений повністю, подібно рукописним палімпсестам, в яких не вдавалося досягнути повного стирання попереднього тексту. Портрет юного імператора в напудреній перуці міг бути помилково прийнятий реставратором за жіночий образ.

У Києво-Печерській лаврі портрет Петра II, як уявляється, був перероблений на портрет імператриці десь через півстоліття після його написання. Лаврські іконописці заново виконали зображення в овальній рамці і



текст під ним, залишивши незмінними інші елементи композиції [6]. Час створення портрету Катерини II можна датувати 1777–1789 рр. на підставі того, що він виконаний за оригіналом О. Росліна 1777 р. і згадується в лаврському документі 1789 р. Конкретне місце побутування пам'ятки в інтер'єрах Києво-Печерської лаври, що було невідоме, вдалося встановити за описом архімандрічних келій 1789 р. У келіях, де до 1786 р. жив останній вільнообраний печерський архімандрит Зосима (Валькевич), записаний портрет Катерини II [7]. Портрет поясний, «до половини, зі всіма російськими гербами», розмір якого, «вишиною 3 аршини», відповідає полотну з історичного музею.

Портрет Катерини II презентує мистецький доробок малярні Києво-Печерської лаври часів Алімпія Галика (1724–1755) і Захарія Голубовського (1758–1810). Лаврські іконописці успішно працювали в портретному жанрі. Готуючись до візиту Єлизавети Петрівни в 1744 р., київське начальство замовило Києво-Печерській лаврі написати «самим искуснейшим мастерством» портрети імператриці і великого князя [8]. Візит Катерини II до Києва на початку 1787 р. міг стати приводом для написання (точніше, переробки) портрета. У живописній репліці графічного портрета Петра II впізнається почерк лаврських малярів XVIII ст. В іконописній манері виконані зображення янголів з прописаними золотом крилами і хітонами. Їх силуети різняться від трохи незграбних ангелів на гравюрі і нагадують тих, що викарбувані з боків чудотворної Печерської ікони Успіння на її підвісному круглому кіюті. Більш вишуканим у портреті, порівняно з гравюрою, є орнаментальне обрамлення листям аканта картушу і рамки з текстом. Як декоративний елемент додані відсутні в гравюрі лицарські обладунки.

Полотно, що знаходилося в келіях архімандрита Києво-Печерської лаври, демонструє рівень художньої продукції лаврської малярні XVIII ст. і прийоми роботи іконописців. Завдяки поєднанню наукових і реставраційних методів дослідження було встановлено, що портрет Катерини II з колекції Національного музею історії України є палімпсестом – переписаним портретом імператора Петра II. Було звужено датування портрета і встановлений його першозразок – гравюра 1728 р. із зображенням Петра II роботи І. Ф. Зубова.

#### Література:

1. Український портрет XVI–XVIII ст. Каталог-альбом. – К., 2004. – Кат. № 333. – С. 275-276.
2. Щербаківський Д., Ернст Ф. Український портрет XVII–XX ст. Каталог виставки. – К., 1925. – С. 46.
3. Ернст Ф. Українське малярство XVII–XX ст. Провідник по виставці. – К., 1929. – С. 30.
4. Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравированных портретов. – Т. III. – СПб., 1888. – Стб. 1753.
5. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства XVIII – начала XIX в.». – СПб., 1994. Твори для ілюстрацій були надані Державним Російським музеєм і Державним Ермітажем [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://culture.wikireading.ru/34817>).
6. Написання титулу імператриці відповідає тій формі, що існувала до 1784 р. Відсутнє найменування «цариця Херсонеса Тавричеського», що додалося на початку 1784 р., після заснування Тавричеської області. Див. Полное собрание законов Российской империи – Т. XVI. – С. 6-7.
7. ЦДАК, ф. 128, оп. 2заг., спр. 21. «Інвентарний опис майна архімандрічних келій Лаври за 1789 р.».
8. Там само, оп. 2, спр. 2, арк. 76.

**Ілюстрації**

Лл. 1. Портрет Катерини II. 1777–1787 рр. НМІУ.

Лл. 2. Гравер І. Ф. Зубов. Портрет Петра II. 1728 р.





*Лузан А. М.*

### **Етнографічна екскурсія-квест «Смачна екскурсія» як одна з форм збереження нематеріальної культурної спадщини – традиційної гастрономічної культури Слобожанщини**

Досить важко нині знайти людину, яка б не чула слова «етно» – одяг, кухня і т.д., але лише невелика кількість розуміє, що за цими словосполученнями ховається величезний пласт народної мудрості, обрядовості, традиції, які важко досягнути і можливо лише перейняти від старших поколінь, а результати – витвори народного мистецтва – потримати в руках. Тому задля збереження та популяризації нематеріальної культурної спадщини необхідно зацікавлювати, залучати до цього процесу і молоде покоління. Не є секретом, що налагоджувати комунікацію з даного питання досить важко, тож необхідно залучати сучасні інтерактивні методи, а квест-

екскурсія і є однією з багатьох таких інноваційних інтерактивних форм [5]. Пошук ще одного з шляхів вирішення даного питання і надихнув на створення цікавої етнографічної екскурсії-квесту «Смачна екскурсія» [2]. Існує велике різноманіття екскурсій-квестів, то чому ж не створити і етнографічну, враховуючи специфіку регіону, зафіксовану у свідченнях видатних етнографів Слобожанщини, роботи яких і зберігають нематеріальну культурну спадщину, дозволяючи долучити її до складного процесу музеєфікації [3]. Світовий музейний простір активно долучається до музеєфікації та популяризації нематеріальної культурної спадщини, Україна теж не лишається осторонь, хоча і має певні труднощі з вирішенням даної проблеми [4].

Варто зазначити, що музеї містять матеріальні свідчення, за допомогою яких відтворювалася традиційна культура, а у використаних в екскурсії роботах описується саме процес відтворення традицій на Слобожанщині. Екскурсія не тільки позамузейна, а й музейна, бо її частина проходить у експозиції музею, це робиться задля заохочення до відвідування етнографічних експозицій і є також однією з цікавих інтерактивних форм, які у великій кількості розроблені на сьогодні [1].

«Смачна екскурсія» – це тематична екскурсія, що охоплює хронологічні межі XVIII–XIX ст., покликана розповісти про святкові та повсякденні страви, які готувалися на Слобожанщині, культуру їх приготування та споживання, виникнення страв, народну мудрість і творчість. Включає в себе ознайомлення з видатними людьми Слобожанського краю (Г. К. Основ'яненком, Д. Багалієм, Г. С. Сковородою) та їх творчістю. Екскурсія проходить у формі інтерактиву, звичайно ж не обійдеться і без майстер-класу як форми практичного засвоєння вмінь та навичок у приготуванні страв. За локацію проведення екскурсії взято частину вул. Університетська гірка, вул. Університетська, Майдан Конституції та етнографічна експозиція Харківського історичного музею.

Мета екскурсії-квесту: за допомогою гри ознайомлення учасників з традиційною гастрономічною та обрядовою культурою рідного краю задля подальшого її збереження, популяризація серед молодого покоління стародавніх традицій рідного краю, залучення молоді до їх вивчення та збереження. В ігровій формі розповісти про те, що харчування може бути смачним, поживним, корисним і все це можна знайти саме в автентичній українській кухні.

Завдання :

- зацікавити дітей, розвивати культуру відвідування музейних установ;
- заохотити до дослідження історії і культури рідного краю;
- екскурсія зазначеного спрямування сприятиме популяризації м. Харкова як одного з цікавих екскурсійних маршрутів на туристичній мапі регіону.

В екскурсії будуть задіяні рухомі і нерухомі об'єкти матеріальної і нематеріальної культурної спадщини. Екскурсія проводитиметься як гра – квест з виконанням певних завдань для того, щоб у кінці отримати скарб. Учасники випробують свої вміння у знаннях української пісні, прислів'їв та приказок, у акторській майстерності. Головне правило – гра у команді. Прив'язки відбуватимуться до рухомих і нерухомих об'єктів. Під час гри використовуватимуться різноманітні продукти харчування та страви з

української кухні. Розглядатимуться обрядові страви та випічка, їх регіональні особливості.

**Кінцевий результат, що плануємо отримати:**

1. Навчитися командній грі;
2. Познайомитися з українською, зокрема Слобожанською, давньою кухнею;
3. Показати те, що українська гастрономія має багату історію, українські страви можуть бути стравами здорового харчування;
4. Ознайомити молоде покоління з іменами видатних Слобожанських дослідників;
5. Залучити молодь до відвідування музеїв;
6. Викликати зацікавлення у дітей не тільки до історії України, української літератури, а й до історії власної родини;
7. Довести те, що м. Харків має багату, різнобарвну історію.

Таким чином, у підсумку слід зазначити, що культурно-освітній проект етнографічна екскурсія-квест «Смачна екскурсія» є однією з форм збереження нематеріальної культурної спадщини. І коли інтелектуально, власними відчуттями, власноруч людина доторкнеться до цієї вікової, глибинної мудрості, то лише тоді зможе зрозуміти, що і хто стоїть за візерунком вишивки на сорочці, смачним короваєм на весіллі, мудрою казкою. Змінивши сприйняття, здавалося б звичайних, а часом застарілих та непотрібних речей, змінюється сприймання світу, соціуму, самого себе як людини, громадянина своєї держави. Задля збереження нематеріальної культурної спадщини варто вирішити проблему її передання наступним поколінням, адже традиція зберігається у суспільстві доти, поки воно здатне її підтримувати, а якщо цього не зробити, то вона з часом просто зникає.

**Література:**

1. *Алексеева Н. Д.* Квест-екскурсія как инновационная форма экскурсионной деятельности [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://cyberleninka.ru/article/v/kvest-ekskursiya-kak-innovatsionnaya-forma-ekskursionnoy-deyatelnosti>.
2. Етнографічна екскурсія квест «Смачна екскурсія» від 04.04.2017 р. місто Харків // Польові матеріали автора [ПМА].
3. *Кудерська Н. І.* Нормативно-правове забезпечення здійснення музеєфікації об'єктів нематеріальної культурної спадщини в Україні [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://sd-yp.info/2017/normativno-pravove-zabezpechennya-zdijsnennya-muzeyefikatsiyi-ob-yektiv-nematerialnoyi-kulturnoyi-spadshhini-v-ukrayini/>.
4. *Наталія Терес.* Міжнародна охорона нематеріальної культурної спадщини: світовий та український досвід [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [file:///D:/%D0%97%D0%B0%D0%B3%D1%80%D1%83%D0%B7%D0%BA%D0%B8/eine\\_2011\\_36\\_12.pdf](file:///D:/%D0%97%D0%B0%D0%B3%D1%80%D1%83%D0%B7%D0%BA%D0%B8/eine_2011_36_12.pdf).
5. *Руслана Маньковська.* Сучасні музейні комунікації та перспективи їх розвитку [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://history.org.ua/JournALL/kraj/kraj\\_2013\\_3/13.pdf](http://history.org.ua/JournALL/kraj/kraj_2013_3/13.pdf).

## **Консервація та (або) реставрація живопису: порівняння сучасного практичного досвіду «західного» та вітчизняного музею**

Реставратор та консерватор живопису – це ті музейні фахівці, які першочергово покликані зберігати музейні пам'ятки. У вітчизняному музейному середовищі ми здебільшого оперуємо терміном «реставратор живопису» або «художник-реставратор» і значно рідше – поняттями «консерватор» та «консерватор-реставратор». Такий стан речей обумовлений традицією і відображає еволюцію професії. Загальновідомо, що у «донауковий» час реставраційна справа була частиною «творчого процесу» художників. Саме останні виконували роботи з реставрації. Ситуація змінювалася протягом XVIII–XX ст., і на сьогодні концепція професії визначається наступними міжнародними документами.

Фундаментальна функція реставратора, як свідчить професійний кодекс Європейської Конфедерації Організацій консерваторів-реставраторів (Е.С.С.О. – Е.К.О.К. European Confederation of Conservator – Restorers 'Organizations), полягає у збереженні культурних цінностей в їх естетичному та історичному значенні й фізичній цілісності заради сучасних і майбутніх поколінь. Відтепер ніякі інші цілі впливу на пам'ятку культури не можуть вважатися коректними.

Документ, прийнятий представниками всіх європейських некомерційних організацій реставраторів 11 червня 1993 р., включає в себе визначення професії, Етичний кодекс і Основні вимоги до професійної освіти. Вони були складені на основі визначення професії, прийнятого ЮНЕСКО [1].

Кодекс визначає професію як «консерватор-реставратор», а її роль бачить у «збереженні культурної цінності для користі нинішнього і майбутніх поколінь. Консерватор-реставратор вносить свій внесок і сприяє розумінню та повазі до культурної цінності у фізичній єдності її естетичного та історичного значень». Отже, ми бачимо, що термін «художник-реставратор» не є загальновизнаним і не фігурує в багатьох інших державах та міжнародних документах. У той же час класифікатор професій України визначає професію за номером класифікації 2452.2 саме як «художник-реставратор» [2]. Таким чином, ми бачимо невідповідність між світовою та вітчизняною практикою.

Згідно з вищезгаданим Кодексом, консерватор-реставратор бере на себе відповідальність і здійснює діагностичні дослідження, консервацію і реставрацію культурних цінностей, а також документацію всіх процедур. Деталізуючи, зазначимо, що документ наступним чином визначає поняття:

### **діагностичне дослідження**

– полягає у визначенні складу і стану збереження культурної цінності, ідентифікації, визначенні розмірів і природи змін і деформацій; оцінці руйнувань; визначенні характеру й обсягу необхідного реставраційного втручання. Це включає також вивчення супутньої документації;

### **превентивна консервація**

– полягає в опосередкованих акціях, спрямованих на стримування й припинення процесів руйнування шляхом створення оптимальних умов збереження культурної цінності відповідно до її соціальної ролі. Превентивна консервація здійснюється з дотриманням коректного поводження, використання, транспортування, зберігання і експонування культурної цінності;

#### **оперативна консервація**

– полягає, головним чином, у прямому впливі на культурну цінність з метою припинення подальшого руйнування;

#### **Реставрація**

– полягає у прямому впливі на пошкоджену або зруйновану культурну пам'ятку з метою забезпечення, наскільки це можливо, розуміння і поваги естетичної, історичної та фізичної цілісності об'єкта.

Більш того, до компетенції консерватора-реставратора входить:

- вдосконалення консерваційно-реставраційних програм і досліджень культурної пам'ятки;
- підготовка технічних звітів про культурну цінність, виключаючи будь-які судження про ринкову вартість;
- керівництво дослідженнями, пов'язаними з консервацією-реставрацією;
- вдосконалення освітніх програм та участь у навчанні консервації-реставрації;
- поширення інформації, отриманої в результаті обстеження, реставрації або досліджень;
- сприяння більш глибокому розумінню проблем консервації-реставрації [3].

Отже, згідно з міжнародними нормами, консерватор-реставратор має набагато більше повноважень та обов'язків, ніж сьогодні покладено на художника-реставратора (реставратора живопису) у сучасному українському музеї. Велика кількість поточних реставраційних робіт та відстала матеріально-технічна база зазвичай не дозволяє нашим реставраторам займатися глибинними техніко-технологічними дослідженнями в стінах музеїв.

Порівняти сучасний стан вимог у галузі консервації-реставрації станкового живопису на Заході можна за допомогою аналізу англomовного ринку вакансій по спеціальностям консерватор, реставратор, технік з консервації, помічник консерватора за 2017–2018 рр. (див. табл. 1) [4]. Серед основних вимог, які висувають музейні установи в англomовному світі до пошукачів на посаду консерватора, це:

- вища профільна освіта (бакалавр або магістр у галузі теорії, історії або консервації мистецтва);
- наявність професійного досвіду (від 2 до 10 років);
- високий рівень володіння ПК, вміння працювати з програмним забезпеченням для управління колекціями (наприклад, TMS);
- досвід з управління образотворчим мистецтвом, високий рівень комунікаційних навичок;
- знання існуючих стандартів збереження та консервації колекцій;

– навички в роботі з технікою та транспортом (авто, підйомник, дріль, станки тощо)

Примітно, що в музеях таких розвинутих країн, як Великобританія та США, відсутні вакансії на посаду реставратора живопису. Самого терміну *реставратор* західні колеги здебільшого уникають, віддаючи перевагу поняттю *консерватор*, що можна пояснити негативними історичними асоціаціями по відношенню до реставрації минулого. Музейні установи та фонди шукають лише консерваторів. Такий стан речей пояснюється загальним рівнем техніко-технологічної та фінансової бази галузі. Ще у 70–80-ті рр. ХХ ст у світі утвердилася концепція мінімалізації реставраційного втручання та домінування в галузі збереження пам'яток превентивних заходів. Усі зусилля західних колег в останні 30 років були спрямовані саме на створення оптимальних умов для пролонгації збереження колекцій. Станом на сьогодні це призвело до утворення надзвичайно ефективної системи превентивної консервації музейних колекцій на Заході. Більшість колекцій перебувають у стабільному стані, потребуючи поточного догляду, а не оперативних реставраційних втручань.

На Заході давно створені складні, добре інтегровані системи комплексного превентивного догляду за пам'ятками як в експозиції, так і у фондах. Це кліматичні системи, високотехнологічні та екологічні методики дезінфекції та дезінсекції. Система зберігання (меблі, спеціальне обладнання тощо) в західному художньому музеї забезпечує дуже якісне та довгострокове збереження живопису.

Стан вітчизняної практики разюче відрізняється. Фонди значної частини українських музеїв перебувають не у найкращому стані. За підрахунками вітчизняних реставраторів, до 70% станкових пам'яток потребують оперативного реставраційного втручання, що говорить про темпи руйнації. Умови зберігання не відповідають сучасним світовим вимогам, а сама справа обліку та зберігання колекцій регламентується застарілою інструкцією (від 1984 р.). Превентивність як основний принцип збереження живопису в наших реаліях є радше декларативною, на практиці ми долаємо наслідки неякісного зберігання шляхом інтервенційної консервації та реставрації, а не унеможливуємо руйнацію пам'яток набором превентивних заходів.

Таким чином, ми бачимо, що за останні 30 років музейна практика у країнах Заходу зробила якісний стрибок у галузі збереження та консервації живопису. Створивши ефективну превентивну систему, вона втілила на практиці теоретичний принцип мінімалізації реставраційних впливів на пам'ятку. Музеї не потребують реставратора у тій мірі, в якій він є затребуваним в українському музеї. В обов'язки консерватора на Заході входить виконання оперативних консерваційно-реставраційних процедур, однак здебільшого ці спеціалісти займаються превентивним доглядом. У свою чергу в Україні зберігально-консерваційна справа, пройшовши у 50–70-ті рр. модернізацію на рівні зі світовою практикою, в подальшому зупинилася у своєму розвитку. Нині жоден художній музей країни не забезпечує зберігання колекції на сучасному світовому рівні. Проблема може бути подолана за



допомогою прийняття сучасної «Інструкції з обліку та зберігання» та технічної модернізації музеїв із залученням західних музейних технологій.

#### Література:

1. The Conservator-Restorer: a Definition of the Profession. [www.icom-cc.org](http://www.icom-cc.org). [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.icom-cc.org/47/about/definition-of-profession-1984/#.WvQbteFPDc>.
2. Классификатор профессий Украины ДК 003:2010 (действующий) по состоянию на 26.10.2017 г. [buhgalter911.com](http://buhgalter911.com). [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://buhgalter911.com/spravochniki/klassifikatory/statisticheskie-klassifikatory/klasifikator-profesiy-kr-950586.html>.
3. Реставрация памятников истории и искусства в России в XIX–XX веках. История, проблемы: Учебное пособие. – М., 2008.
4. Indeed. com. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.indeed.com/jobs?q=Art%20Conservator%20%2445%2C000&l&ts=1525510653423&rs=1&fromage=last>.

Митківська Т.І., Коваль Е.З.

### Мікологічне обстеження монументального живопису у Софіївському соборі Національного заповідника «Софія Київська»

Обстеження ділянок монументального живопису Софіївського собору було проведено у відповідь на лист-клопотання Національного заповідника «Софія Київська».

При візуальному огляді у різних частинах Собору на окремих ділянках, на різній висоті стінопису, як фрескового так і олійного, виявлено темно-коричневі плями, які, зі слів співробітників, почали з'являтися 5 років тому (фото 1,2).

Для встановлення природи пошкодження, в даному випадку мікологічного чинника, для лабораторних досліджень в асептичних умовах були відібрані проби з пошкоджених місць (коричневих плям) у приділах Антонія і Феодосія, Георгіївському, олтарі Михайлівського приділу та «контрольних» ділянок без видимих ушкоджень з подальшим культивуванням на живильних середовищах та ідентифікацію виявлених мікроорганізмів [1,5].

Зразки для дослідження відбирали тричі – у березні, квітні та жовтні 2016р. У пробах, відібраних з коричневих плям, виявлено *Penicillium fellutanum*, *Penicillium aurantiogriseum*, *Penicillium decumbens*, *Cladosporium cladosporioides*, *Acremonium sp.*, *Alternaria alternata*, *Eupenicillium alutaceum*, *Mycelia sterilia*, *Auerobasidium pullulans*, *Bacillus sp.*, з ділянок без видимих ушкоджень – *Aspergillus flavus*, *Penicillium simplicissimum*, *Penicillium aurantiogriseum*, *Bacillus sp.* Жодний з видів не утворював на середовищі темно-коричневий пігмент. При дослідженні проб методом прямої мікроскопії структурних елементів мікроміцетів також не виявлено.

Виділені мікроміцети відносяться до евробионтних видів, поширених у ґрунті та повітрі, відомі й для музейних приміщень. Зокрема *Cladosporium*

*cladosporioides*, *Alternaria alternata*, *Penicillium fellutanum* ми виділяли зі стінопису церкви Всіх святих Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника, Вірменського собору у Львові, Кирилівської церкви Національного заповідника «Софія Київська» [3].

Для встановлення мікологічного пошкодження недостатньо висівання на живильні середовища, оскільки на ньому розвиватимуться й контамінантні види з пилових забруднень. Відсутність домінуючих форм, відмінність видових складів кожного етапу дослідження, а також виділення цих же видів з «контрольних точок» може свідчити про поверхневу контамінацію стін мікроорганізмами. Однак розвиток декількох видів в асоціаціях з іншими мікроорганізмами характерний і для довготривалого деструктивного процесу, коли на стінописі присутні як метаболічно активні, так і нежиттєздатні клітини, що залежить від сприятливих умов для розвитку мікроорганізмів.

Підтвердженням мікробіологічної природи чинника пошкодження може бути експериментальне відтворення пошкодження (коричневого пігмента) на модельних зразках, аналогічних складу стінопису, інфікованих суспензією спор мікроорганізмів, виділених з плям.

Розвиток мікроорганізмів відбувається переважно на стінах з високим вологовмістом або внаслідок конденсаційного зволоження матеріалів [2,4]. Вологовміст стін Софіївського собору при вимірюванні 19.04.16р. становив 42 гама (2,5%). Для масивних споруд характерна інерційність, тому для встановлення першопричини виникнення біопшкоджень необхідно проаналізувати моніторингові обстеження (за 5 років) температурно-вологісного стану приміщень та огорожувальних конструкцій Софіївського собору.

Крім грибів, на стінописі можуть розвиватися бактерії, актиноміцети, дріжджі, усі ці групи мікроорганізмів здатні руйнувати матеріали пам'яток за рахунок хімічної та фізичної дії на субстрат.

Дослідження зразків стінопису методом сканувальної електронної мікроскопії показало наявність у пробах, відібраних з пошкоджених ділянок, гіфальних структур.

При визначенні елементного складу матеріалів стінопису з пошкоджених місць та ділянок без пошкоджень методом РФА значної різниці у кількісному складі елементів контрольного та пошкодженого зразка не виявлено. Для коректних висновків необхідні повторні вимірювання.

Першопричину, природу та механізм пошкодження можна встановити лише на основі дослідження дії взаємопов'язаних факторів, в тому числі й біогенних процесів, що відбуваються на матеріалах стінопису.

Для цього необхідно провести комплексні дослідження:

1. Аналіз моніторингових обстежень (за 5 років) температурно-вологісного стану приміщень та огорожувальних конструкцій Софіївського собору.
2. Моніторинг мікробіологічного стану повітряного середовища Собору.
3. Мікроскопічне дослідження стратиграфії (глибина деструктивного процесу).

4. Повторна сканувальна електронна мікроскопія (виявлення структурних елементів мікроорганізмів у місці пошкодження).
5. Визначення елементного складу матеріалів стінопису з пошкоджених місць та ділянок без пошкоджень методом РФА.
6. Висівання на селективні живильні середовища для виявлення різних таксономічних груп мікроорганізмів.
7. Експеримент на модельних зразках, аналогічних складу стінопису, інфікованих суспензією спор мікроорганізмів, виділених з пошкоджень.

Звіт з попередніми результатами та програмою комплексного дослідження передано до Національного заповідника «Софія Київська», в якому наголошено, що, за підтвердження біогенного характеру пошкодження, обробка біоцидами не убезпечить неушкоджені ділянки від можливого поширення уражень без встановлення причини виникнення пошкодження.

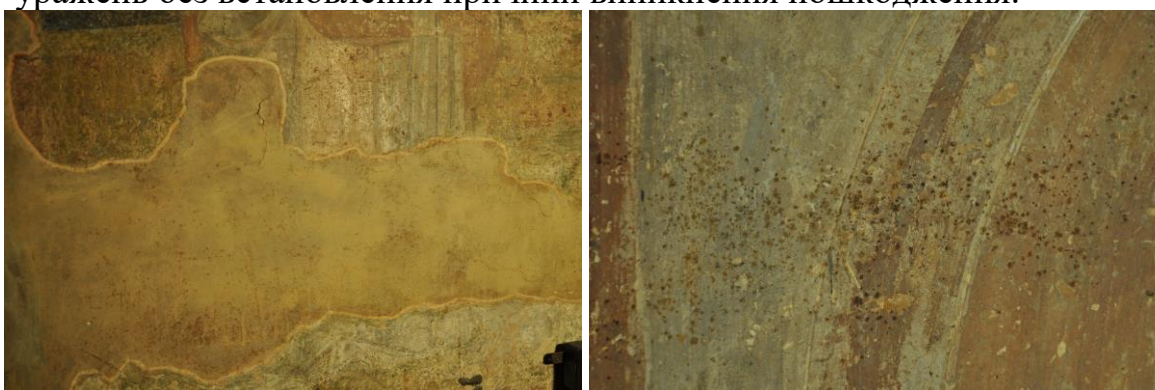


Фото 1, 2. Ушкодження настінного живопису.

#### Література:

1. *Методы экспериментальной микологии: справочник.* – К.: Наук. думка, 1982. – 550 с.
2. *Микроклимат церковных зданий / Коллектив авторов.* – Москва: РИО, ГосНИИР, 2000. – 120 с.
3. *Митковская Т.И.* Микологические исследования архитектурных памятников Украины // III-й Международный научно-практический Симпозиум „Природные условия строительства и сохранения храмов православной Руси” (г. Сергиев Посад, Свято-троицкая Сергиева Лавра, 8-11 октября, 2006 г.): Сборник тезисов.- С.107-110.
4. *Митківська Т., Комаренко О.* Вірменський собор – результати мікологічного та кліматологічного дослідження // Матеріали III міжнародної науково-практичної конференції „Пам’ятки Національного заповідника „Софія Київська” та сучасні тенденції музейної науки” (Київ, 24-25 листопада 2005р.) – К.: „Академперіодика”, 2007. – С. 488-491.
5. *Митківська Т.І., Комаренко О.І.* Комплексне обстеження музейних приміщень. – Київ: ННДРЦУ, 2018. – 80с.

*Митківська Т. І.*

#### **Мікологічний стан пам’яток: інтерпретація результатів дослідження**

Протягом 2013–2017 рр. ми обстежили 15 предметів різних груп музейного зберігання з фондів Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника.

Виділення мікроміцетів та їх ідентифікацію проводили методами, загальноприйнятими в експериментальній та прикладній мікології [3] та адаптованими до творів мистецтва [1].

**Фрагменти жіночого поховального одягу** другої половини XVIII ст. з археологічних розкопок Успенського собору Києво-Печерської лаври.

Під час візуального обстеження фрагментів жіночого поховального одягу (стрічка з Деісусом, чепчик з мереживом, сукня, інв. № КПЛ-ТЗ 995/1-3) виявлено поверхневе забруднення, сірі плями, темна порохнява. З пошкоджених місць відібрано 6 проб. У результаті мікологічного аналізу життєздатні мікроміцети виявлені лише на сукні у пробі зі світлих плям (*Acremonium roseum* -1к.) та на фрагменті з рослинним орнаментом (*Penicillium simplicissimum*- 1к).

**Археологічний текстиль** з поховання архімандрита Києво-Печерської лаври Єлисея Плетенецького, розкопки 1952 р.

Було обстежено п'ять археологічних фрагментів одягу: єпитрахиль, фрагмент одягу з парчі (з золотою ниткою), омофор (КУ 63/1319), мантия оксамитова, рукав від стихаря (шовк).

Для лабораторних досліджень було відібрано 15 проб. При культивуванні за температури 26<sup>0</sup>С та відносної вологості повітря 60% розвиток мікроорганізмів не зафіксовано. Після витримування чашок Петрі у вологій камері (відносна вологість 90%) на єпитрахилі, рукаві від стихаря розвивалися поодинокі колонії *Acremonium strictum*, на омофорі *Mycelia sterilia*, на мантиї – *Aspergillus brunneo-uniseriatus*, *Aspergillus ornatus*, *Alternaria alternata*. На фрагменті одягу з парчі життєздатних форм мікроорганізмів не виявлено.

Ураховуючи незначну кількість життєздатних мікроорганізмів, їхній розвиток в 1 повторі з 5-6 і лише після витримування у вологій камері, археологічний текстиль дезінфекції із застосуванням біоцидів не потребує.

Біоциди бажано додавати у реставраційні матеріали, якщо ж реставраційні процеси включатимуть зволоження, то додавання антисептиків є обов'язковим.

**Горельєф «Святий Миколай»**, інв. № 470 КПЛ-СК.

Під час візуального огляду на пам'ятці виявлено втрати фарбового шару, білі утворення (мікроколонії) на малярській площині, золоченні та срібленні. Для лабораторних досліджень з ушкоджених місць відібрано 7 проб. Результати мікологічного аналізу наведені у таблиці 1.

Таблиця 1

Мікобіота горельєфа «Святий Миколай»

Місце відбору проби, Пошкодження	№ проби, метод відбору	Виділені мікроорганізми, кількість колоній
Ліворуч, одяг, сріблення; Мікроколонії	208i, голка	1,2,3 – «0»
Праворуч, одяг, золочення; мікроколонії	209i, голка	1,2,3 – «0»
Плече, сріблення; мікроколонії	210i, тампон	<i>Cladosporium cladosporioides</i> – 1 к.
Втрати; мікрофрагменти	211i, м/ф	1. <i>Cladosporium cladosporioides</i> – 1 к. 2. – «0»
Втрати; мікрофрагменти	212i, м/ф	1. <i>Cladosporium cladosporioides</i> – 1 к.

		2. – «0»
Праворуч, одяг, золочення; мікроколонії	213і, тампон	Aspergillus glaucus – 1 к. Penicillium lanosum – 1 к. Cladosporium cladosporioides – 1 к. Бактерія – 1 к.
Плече, сріблення; мікроколонії	214і, тампон	Cladosporium cladosporioides – 1 к. Aspergillus versicolor – 1 к. Бактерія – 1 к.

Пошкодження у вигляді білих мікроколоній характерні зазвичай для пам'яток з гідрофобною поверхнею (олія, золочення, сріблення) при раптовій зміні умов зберігання. На таких поверхнях у місцях локального пилового забруднення виникають умови для проростання грибів, але у разі підвищення вологості гіфи втрачають життєздатність, що підтверджується відсутністю життєздатних форм у пробах, відібраних голкою, та незначною кількістю мікроорганізмів (по 1 колонії в 1 повторі) у пробах, відібраних тампонами та мікрофрагментами.

У такому випадку мікроколонії грибів необхідно обережно зняти тампоном, змоченим у дезінфікуючому розчині. Для олійного живопису рекомендовано використовувати розчини четвертинно-амонієвих сполук (ЧАС) у пінені: катамін АБ, септодор, превентол-80. Площа обробки має бути не меншою 10×10 см. Біоциди слід додавати й у реставраційні матеріали, зокрема клей.

### **Хромолітографії**

Мікологічне обстеження двох хромолітографій («Святий Володимир, Великий князь Київський», КПЛ-ГР–1154 та «Свята Ольга, Велика княгиня Руська», Київ, КПЛ-ГР–1153) було проведено у відділі наукової реставрації та консервації НКПІКЗ.

Візуальними проявами мікологічних пошкоджень були білі та зеленкуваті плями, нальоти жовтого, сірого та зеленого кольорів з обох сторін пам'яток. З ушкоджених місць відібрано 9 проб.

У результаті мікологічного аналізу встановлено, що в усіх пробах на обох хромолітографіях розвивався *Penicillium verrucosum*, у 3 пробах виявлено *Rhizopus nigricans*. Інфікованість пам'яток значно відрізнялася: на хромолітографії «Святий Володимир», з якої перед дослідженням реставратор зняв наліт сухим ватним тампоном, вилучено 17 колоній, а з хромолітографії «Свята Ольга» – 107 колоній.

Ураховуючи значну кількість виявлених мікроміцетів та їхню потенційну деструктивну (*Penicillium verrucosum*) та патогенну (*Rhizopus nigricans*) здатність [2; 4], обстежені музейні предмети потребують дезінфекції. За методиками у якості біоцидів для обробки творів графіки використовують тимол, ніпагін, хлорамін.

### **Давньоєгипетські саркофаги та мумії.**

Візуально помітних мікологічних ушкоджень на пам'ятках не виявлено. Проби відбирали з втрат фарбового шару, пилових забруднень (мумія крокодила перед обстеженням була очищена). Для встановлення загальної

контамінованості було відібрано 19 проб. Результати мікологічного аналізу наведені у таблицях 2-5.

Таблиця 2

Мікобіота «Мумії Єгипетської». Інв. № КП АРХ 827

Місце відбору	№ проби, спосіб відбору	Спосіб культивування, виділені мікроорганізми	
		Термостат	Волога камера
Фрагмент тіла	157 (мікрофрагменти)	Бактерії-3к	<i>Aspergillus versicolor</i> -3к <i>Aspergillus nidulans</i> -1к <i>Mycelia sterilia</i> -5к
Чоло	158 (тампон)	«0»	<i>Aspergillus flavus</i> -1к <i>Cladosporium cladosporioides</i> -6к <i>Penicillium fellutanum</i> -2к <i>Mycelia sterilia</i> -1к
Руки	159 (тампон)	«0»	<i>Mycelia sterilia</i> -1к
Там само	160 (уколи)	«0»	«0»
Ліве плече	161 (тампон)	«0»	<i>Aspergillus janus</i> -1к <i>Mycelia sterilia</i> -15 к
Тканина	162тк	«0»	«0»
Саркофаг всередині, дерево	163д (тампон)	«0»	<i>Aspergillus amstelodami</i> -1к

Таблиця 3

Мікобіота «Кришки саркофага». Інв. № 829

Місце відбору	№ проби, спосіб відбору	Спосіб культивування, виділені мікроорганізми	
		Термостат	Волога камера
Здуття, відшарування фарбового шару	164 (мікрофрагменти)	«0»	<i>Penicillium sp.</i> -1к <i>Mycelia sterilia</i> -1к
Обличчя	165 (тампон)	«0»	<i>Aspergillus candidus</i> -2к <i>Cladosporium cladosporioides</i> -1к <i>Ulocladium chartarum</i> -1к <i>Mycelia sterilia</i> -1к
Середина	166 (тампон)	«0»	<i>Stachybotris chartarum</i> -1к
Нижня частина	167 (тампон)	«0»	<i>Penicillium camemberti</i> -1к <i>Mycelia sterilia</i> -1к
Нижня частина	168 (мікрофрагменти)	«0»	<i>Penicillium cyclopium</i> -1к <i>Penicillium cyclopium</i> – 1к <i>Cladosporium cladosporioides</i> -1к

Таблиця 4

Мікобіота «Кришки саркофага». Інв. № 838

Місце відбору	№ проби, спосіб відбору	Спосіб культивування, виділені мікроорганізми	
		Термостат	Волога камера
Чоло	169 (тампон)	«0»	<i>Penicillium sp.</i> – 1к <i>Mycelia sterilia</i> -1к Бактерії-1к
Середина	170 (тампон)	«0»	<i>Penicillium aurantiogriseum</i> -1к
Нижня частина	171	«0»	<i>Aspergillus flavus</i> -15к

	(тампон)		<i>Aspergillus versicolor</i> - 5 к
--	----------	--	-------------------------------------

Таблиця 5

Мікобіота «Мумії крокодила». Інв. № 826

Місце відбору	№ проби, спосіб відбору	Спосіб культивування, виділені мікроорганізми	
		Термостат	Волога камера
Втрати	172 (мікрофрагменти)	«0»	<i>Mycelia sterilia</i> -1к
Хвіст	173 (тампон)	«0»	«0»
Середина	174 (тампон)	«0»	<i>Chaetomidium fimeti</i> -1к
Біля голови	175 (мікрофрагменти)	«0»	<i>Mycelia sterilia</i> -1к

Як свідчать результати мікологічного дослідження (таблиця 2-5) активація спор мікроміцетів відбувається тільки після витримування зразків проб у вологій камері. Обстежені музейні предмети за зберігання при мікрокліматичних параметрах, що є пограничними з зоною метаболічної активності мікроорганізмів (t-18<sup>0</sup>С та ф-55%), потребують гігієнічного очищення без застосування біоцидів, оскільки розвиток мікроорганізмів пов'язаний з пиловим забрудненням, що підтверджується найменшою контамінованістю мумії крокодила, яка була очищена перед відбором проб.

Дві пам'ятки (Кришка саркофага. Інв. № 829 та № 838) за умови зберігання у фондосховищі з підвищеними показниками температури (більше 25<sup>0</sup>С) та відносної вологості повітря (більше 70%) чи їх значними коливаннями, слід продезінфікувати, оскільки на них виявлені мікроміцети (*Stachybotris chartarum*, *Aspergillus flavus*), що можуть проявляти патогенні властивості. Дезінфекцію зазначених пам'яток (дерево, живопис) проводять розчинами четвертинно-амонієвих сполук (ЧАС): катамін АБ, септодор, превентол-80. Олійний живопис: 3% розчин (емульсія) ЧАС в пінені; темперний живопис: 3% спиртовий чи водно-спиртовий (1:1) розчин ЧАС.

**Література:**

1. Коваль Е. З., Митківська Т. І. Мікологічне обстеження музейних пам'яток // Національний науково-дослідний реставраційний центр України. – К., 2014. – 240 с.
2. Лугаускас А. Ю., Микульскене А. И., Шляужене Д. Ю. Каталог микромицетов-биодеструкторов полимерных материалов. – М. : Наука, 1987. – 340 с.
3. Методы экспериментальной микологии. Справочник. – К. : Наук. думка, 1982. – С. 378-379.
4. Саттон Д., Фотергилл А., Ринальди Д. Определитель патогенных и условно-патогенных грибов / Пер. с англ. – М. : Мир, 2001. – 486 с.

Німенко Н. А.

**Становлення Роменського краєзнавчого музею у 20-х рр. ХХ ст.**

На початку 20-х рр. ХХ ст. в Україні відбувалися активні державотворчі процеси, які знайшли відображення і в системі охорони пам'яток. Саме у цей період у різних регіонах країни, подекуди стихійно, створювали

пам'яткоохоронні осередки – зародки майбутніх музейних установ. Спираючись на елементарні знання, ентузіазм і любов до рідного краю, представники різних верств населення збиралися навколо ідеї збереження надбань предків. Не була виключенням і Роменщина, яка входила у той час до Полтавської губернії, нині – територія Сумської обл.

На прикладі Роменського краєзнавчого музею ми окреслимо коло проблем, з якими зіткнулися музейні установи на початку свого існування; визначимо основні напрями роботи, які сформувалися й закріпилися за музеями на десятиліття; простежимо роль М. О. Макаренка у розбудові музейної установи.

У травні 1919 р. у Ромнах під керівництвом М. М. Семенчика було створено Товариство захисту пам'яток старовини і мистецтва, навколо якого згуртувалися місцеві художники, інженери, викладачі. Головним своїм завданням члени Товариства вважали обстеження, облік, накопичення та охорону усіх історико-художніх цінностей Ромен та округи. В перші дні свого існування Товариству вдалося вивезти з маєтку В. Ф. Беспальчева велику бібліотеку – кілька сотень екземплярів книг кінця XVIII – початку XIX ст., виданих російською та іноземними мовами, рукописи, а також археологічну колекцію, предмети церковної старовини та кілька сотень негативів (зйомки розкопок, архітектурних споруд, церковних тканин тощо). Також перевезли частину бібліотеки графа Головкина-Хвоцинського, що складалася виключно з іноземної літератури кінця XVIII – початку XIX ст. [3, арк. 1]. Така активна і цілеспрямована робота пам'яткоохоронців-аматорів була можливою завдяки всебічній допомозі їхнього земляка, відомого вченого-енциклопедиста Миколи Омеляновича Макаренка (1877–1938), який тоді працював у провідних пам'яткоохоронних інституціях країни, був директором Музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків, очолював музейний фонд ВУКОПМИСу, що давало змогу надавати не лише теоретичну, а й практичну допомогу.

Проте через складну соціально-економічну і політичну ситуацію Товариство змушене було тимчасово припинити свою роботу і відновило її лише у січні 1920 р. На засіданні комісії Роменського повітового відділу народної освіти 17 березня 1920 р. прийняли рішення про створення Роменського народного музею мистецтва, науки і промисловості [2, арк. 11] (згодом – Роменський окружний музей). 28 листопада 1920 р. музей прийняв перших відвідувачів. Директором призначили одного М. М. Семенчика.

У квітні 1920 р. на загальних зборах членів Роменського товариства охорони пам'яток старовини і мистецтва за участю М. О. Макаренка прийняли устав музею, згідно з яким створювалися етнографічний, художньо-історичний та археологічний відділи, а через кілька місяців таких відділів було п'ять: археологічний, природничо-науковий, мистецтва, промисловості, етнографічний, архітектури [3, арк. 1]. Так почалася цілеспрямована робота з формування фондів матеріалів, що спиралася на ентузіазм музейних працівників і професіоналізм М. О. Макаренка і вже на кінець 1921 р. більшість відділів налічували солідну кількість експонатів: «церковний відділ – 40; відділ мистецтв – 70; археологічний відділ – 120, не враховуючи 2 ящиків речей,



знайдених під час розкопок, які залишилися нерозібраними; відділ етнографії – 125; відділ природничо-науковий – 110; промисловий – 58» [3, арк. 2зв.].

Фактично з перших днів існування співробітники Роменського музею долучилися до проведення археологічних досліджень М. О. Макаренка, який з 1902 р. проводив розвідки й широкомасштабні обстеження пам'яток стародавніх культур на Роменщині. Вчений виявив рештки невідомої раніше роменської археологічної культури, дослідженню якої присвятив майже усе життя. Починаючи з 1920 р. набував досвіду польових робіт і М. М. Семенчик [1, арк. 55]. У 1920 р. М. О. Макаренко провів унікальну музеєфікацію поховання, вирізавши його разом із землею та супроводжуючими речами, і в неушкодженого вигляді dopravивши у музей. Цей експонат і нині є окрасою археологічної колекції Роменського музею. Фактично це перший випадок вирізки поховання.

Згодом М. М. Семенчик разом з колегами проводив і самостійні експедиції. Зокрема протягом 20-х рр. ХХ ст. співробітники музею провели обстеження археологічних об'єктів у Посуллі, басейнах річок Ромен, Псьол. У 1924 р. під керівництвом М. М. Семенчика провели розкопки на Підгородку (територія сучасного м. Ромни). Для вирішення надзвичайно складних питань фінансування, обґрунтування необхідності проведення цих робіт знову запросили М. О. Макаренка [5, с. 181]. Результатом копіткої праці стало обстеження низки городищ і могильників: складено детальні описи і плани пам'яток, визначено межі їхнього розташування тощо. У середині 20-х рр. з метою всебічного дослідження курганів та городищ за рекомендацією М. О. Макаренка при Роменському музеї була створена фотолабораторія. Тож фотодокументи стали ще одним доказом як наявності численних археологічних пам'яток на Роменщині, так і професійного підходу членів експедиції до вирішення надзвичайно складних питань вивчення, фіксації та збереження унікальних об'єктів минувшини.

Таким чином, протягом 1920–1929 рр. співробітникам музею за підтримки і безпосередньої участі М. О. Макаренка вдалося розробити план і обстежити низку археологічних пам'яток як у Ромнах, так і в окрузі, створити картотеку пам'яток з описами, кресленнями, планами і фотодокументами, зібрати велику археологічну колекцію, закласти основи подальших досліджень у регіоні.

Серед пріоритетних напрямків роботи музею було і збирання колекції старовинного і сучасного живопису. Цьому сприяла як особиста зацікавленість М. М. Семенчика – художника за освітою, так і наявність на Роменщині великої кількості поміщицьких маєтків, де зберігалися приватні колекції творів мистецтва. Значну наукову, методичну і практичну допомогу в цьому надав М. О. Макаренко. Вчений постійно привозив, передавав та надсилав різноманітні речі, що згодом ставали експонатами музею. Це переважно твори живопису, порцеляна, речі декоративно-прикладного мистецтва. Багато речей завдяки його посередництву надходило від «ліквідаційних» комісій, безпосередньо авторів та власників. Так до провінційного закладу надійшли твори з приватних колекцій як самого М. Макаренка, так і О. Гейне, М. Гронця, Б. Козлова, М. Козика, твори братів Кричевських та інші з дарчими написами.

Наступним напрямком діяльності музейних працівників стало обстеження старовинних маєтків і вилучення речей, що становлять історичну або мистецьку цінність. У 1927 р. на базі музею було створено окружну комісію охорони пам'яток у Ромнах і взято на облік 356 монументальних, архітектурних, меморіальних та археологічних пам'яток [6, с. 12].

Велику увагу співробітники музею приділяли й популяризації історичної та мистецької спадщини регіону. У Кодексі законів про народну освіту УСРР, затвердженому 22.11.1922 р., було закріплено ідею широкого використання історико-культурної спадщини у виховній роботі, що відкривало нові перспективи охорони пам'яток історії та культури, сприяло її популяризації серед населення. М. О. Макаренко також відводив музею роль не лише пам'яткоохоронної, а й освітньої та виховної установи. Цю ідею він доводив, зокрема, на сторінках місцевої преси [4].

Проте діяльність музейних установ потребувала значних асигнувань, яких не вистачало. Тож, 12.02.1924 р. РНК УСРР ухвалила постанову «Про спеціальні кошти для наукових і науково-мистецьких закладів УСРР» згідно з якою, окрім державного фінансування, передбачалися й інші джерела отримання коштів, зокрема за рахунок госпрозрахунку, добровільних пожертвувань державних установ, відомств, громадських організацій та окремих громадян. Тож, постало питання пошуку матеріальних ресурсів. 1924 р. М. О. Макаренко прочитав у Ромнах цикл лекцій, кошти від яких пішли на потреби музею [7, с. 155]. Запозичивши цей досвід, М. М. Семенчик організував численні виступи та лекції на підприємствах і в навчальних закладах Роменщини, а також проводив комерційні екскурсії. Як правило виступи супроводжував фотографіями, зробленими власноруч, а також документами з фондів музею. Це дало змогу частково вирішити фінансову проблему: невеликі, але регулярні надходження підтримували функціонування установи.

Серед інших, постало питання й упорядкування книжок, що потрапили до музею з поміщицьких маєтків. Було вирішено створити бібліотеку, збагативши її не лише художньою, а й науковою літературою. І знову допоміг М. О. Макаренко. Він надсилав примірники з власного зібрання, звертався до різних наукових інституцій з відповідним проханням. Спільними зусиллями Роменський окружний музей створив бібліотечний фонд, доступний широкому колу читачів. Деякі примірники з дарчими написами і нині є окрасою музею.

Таким чином, протягом 20-х рр. ХХ ст. Роменський музей пройшов шлях від провінційного закладу до одного з кращих у регіоні. Основними напрямками його діяльності стали: археологічні та мистецтвознавчі дослідження, пам'яткоохоронна та просвітницька діяльність, формування фондів і експозицій, створення бібліотеки наукової та популярної літератури, заснування і розвиток фотолабораторії, пошуки та використання додаткових джерел фінансування для всебічного розвитку музейної установи. І усе це було б вкрай важко зробити без допомоги професора М. О. Макаренка, чий професіоналізм і авторитет давали поштовх новим напрямкам досліджень.

### Література:

1. Держархів Сумської обл., ф. Р-6434, оп. 1, спр. 1, 107 л.
2. Там само, спр. 2, 28 л.
3. Там само, спр. 3, 5 л.
4. *Макаренко М.* Роменський окружний музей // Влада праці (Ромни). – 1924. – 20 серпня.
5. З історії археологічних досліджень у Посуллі в 20-х роках ХХ ст. / Передмова, упорядкування і коментарі Н. А. Німенко, В. Б. Звагельського // Сумська старовина. – 2006. – №№ XVIII–XIX. – С. 180-206.
6. *Нестуля А. А.* Роменский музей и охрана памятников края в довоенное время // Вивчення історичної та культурної спадщини Роменщини: проблеми і перспективи: тези доп. та повід. наук. практ. конф., присвяченої 70-річчю Роменського краєзнавчого музею. – Суми-Ромни, 1990. – С. 11-13.
7. *Німенко Н. А.* Матеріали до біографії М. О. Макаренка у фонді ВУАК Інституту археології НАН України // Сумська старовина. – 2005. – №№ XVI–XVII. – С. 149-166.

УДК 7.041.5+069.02: 93 (477)

*Орлик М. Ю., Андріанова О. Б.,  
Біскулова С. О., Форманюк Т. М.*

### **Ікона «Георгій Переможець» з колекції Національного музею історії України**

Протягом довгого періоду образ св. Георгія Переможця був одним з найшанованіших в іконографії України, особливо Києва. За грецьким та латинським житієм, св. Георгій (256/285–303) (в українській традиції зустрічаються і такі його імена, як Святий Юр, Георг, Юрій-Змієборець, Георгій Переможець, Єгорій Хоробрий) – святий, мученик і воїн, покровитель візантійських імператорів походив з Каппадокії (Римська імперія). Згадки про нього є також в апокрифічних текстах V ст. і наводяться в ісламських легендах, де Юрій (Георгій) є однією з головних фігур [1, с. 135].

Традиція шанування св. Георгія в Київській Русі була запозичена з Візантії та отримала поширення після Хрещення Київської Русі (988). З утвердженням вшанування Георгія стали поширюватися сказання про його чудеса, зокрема одним з найвідоміших було «Чудо про змія» [2, с. 48; 3, с. 58]. Вірогідно, що сцени з життя Георгія-мученика прикрашають стіни однієї з прибудов Софії Київської [1, с. 134]. Це дає можливість припущення, що «Житіє» св. Георгія вже при Ярославі було перекладене давньоруською мовою [4].

День загибелі св. вмч. Георгія – 23 квітня (6 травня за н.с.) – літургійно відзначається Церквами східного обряду і віднесений до числа церковних свят. Майже одночасно у Візантії, південнослов'янських країнах і Київській Русі сформувалися два головні іконографічні типи зображень св. Георгія як мученика (з хрестом у руці, в хітоні, поверх якого плащ) і воїна (пішого чи на коні зі зброєю: щит, меч, спис) [5, с. 209].

Розглянемо зображення ікони «Георгій Переможець» з колекції НМІУ. Образ невеликий за розміром, з простою, неускладненою різними деталями композицією, обличчя героїв мають скоріше етнічні риси, але не

промодельовані виразно, іконографія спрощена, акцентується тільки на головній ідеї. Такі риси підказують нам, що ікону використовували в хатньому інтер'єрі. Відомо, що на іконографію хатніх ікон впливали народні дереворити та графічна продукція [6, с. 102, 105]. Автор ікони використав зображення з гравюр – схожі аналоги зустрічаються в друкованих варіантах середини ХІХ ст. [3, с. 58] та у збірці образотворчого мистецтва НМІУ [8]. Особливі риси іконографії, характер композиції та колорит образу ставлять ікону «Георгій Переможець» в один ряд з творами народних майстрів Київщини [6; 7, с. 13], для яких характерне моделювання обличчя святих світлотінню та відтворенням об'єму [9, с. 588].

Ікона «Георгій Переможець» надійшла на реставрацію у травні 2017 р. Основа ікони – цільна дошка розміром 30×24×2 см, оброблена скобелем. Дошка була механічно ушкоджена цвяхами, забитими з торців під кутом у бік фарбового шару, що спричинило як деформації деревини (тріщини, розколи, збурювання), так і ушкодження поверхні живопису. Торці та частина зворотного боку основи вкриті темно-зеленою фарбою (на початку, ймовірно, було пофарбовано весь зворот, проте, у процесі побутування кути викривленої основи були обтесані по краях). Шпуги по конструкції врізні, зустрічного типу (нині відсутні). Вся основа вкрита щільними пило-брудовими нашаруваннями.

Ґрунт на іконі тонкий, білий. Ікону виконано у техніці олійного живопису, письмо тонке, гладеньке. Візуальні та мікроскопічні обстеження та аналіз методом FTIR вказують на застосування шару охристої імприматури, котра майстерно використана в оптичній побудові живопису. На променистому німбі Георгія та по периметру обрамлення ікони фарбовий шар містить позолоту. Площа втрат ґрунту та фарбового шару становила близько 5% від загальної площі живопису (втрати зосереджувалися по краях ікони та у місцях, пошкоджених цвяхами). По всій поверхні зображення існували потертості та подряпини. Залишки потемнілого та пожовклого лаку, а також щільні пило-брудові нашарування були сконцентровані у заглибленнях фактури живопису.

Живопис та зворот ікони були досліджені в інфрачервоному діапазоні (830 нм), що дозволило виявити підготовчий малюнок основних елементів ікони (авторські зміни композиції відсутні). Ікона має напис олівцем на звороті, котрий займає до 70% площі основи. Текст не прочитується у видимому світлі, він затертий та, ймовірно, покритий зверху фарбою; значна його частина по ліву та праву сторону ікони була зрізана. В ІЧ-діапазоні вдалося більш чітко виявити окремі слова, проте втрачені частини тексту, численні скорочення та характер почерку завадили повній ідентифікації напису. Приблизний зміст того, що вдалося прочитати наступний: «зъделать рисунок // ...наю вісу100 за 8... // ...дана Карб...».

Аналіз живопису ікони методом РФА (проби аналізували на приладі ElvaX-ART, Україна) дав можливість визначити елементний склад білила, пігментів та наповнювачів фарб. У результаті проведених досліджень встановлено, що під час написання ікони використано цинково-свинцеве білило. Цинкове білило промислово виробляється з 1849–1850 рр., однак значного поширення набуло для живопису останньої третини ХІХ – початку

XX ст. [10, с. 167]. Подібний склад білила типовий для живопису останньої третини XIX – початку XX ст. [11, с. 29; 12, с. 389]. Незначний розмір проби позолоти не дозволив однозначно встановити елементний склад металевого пігменту.

Встановлення типу в'язива фарб і левкасу, пігментів в зеленій і синій фарбах, наповнювачів фарбового шару та левкасу, а також визначення порівняльного віку деревини основи проводилися методом FTIR на спектрометрі Vertex 70 («Bruker», Німеччина). Проведені дослідження показали, що основою ікони є липова дошка (порівняльний вік деревини становить 100-150 років<sup>24</sup>). Дошка ікони вкрита емульсійним левкасом (знайдені олія та тваринний клей у складі в'язива) на основі крейди з додаванням вохри / умбри та цинкового білила як наповнювачів. Встановлено, що ікона написана олійними фарбами. Порівняльний вік олії у складі фарб становить 100-150 років [3]. Було підтверджено наявність вохри та кіноварі у фарбовому шарі та встановлено наявність берлінської лазурі в синій фарбі, наповнювачі фарб – крейда та домішки гіпсу в окремих пробах. Ікона вкрита смоляним лаком.

Аналіз пігментного складу, а також ступінь старіння в'язива (олії) та деревини основи свідчать про те, що ікона написана в останній третині XIX – на початку XX ст.

Таким чином, проведене дослідження дозволило встановити час створення ікони та визначити основні матеріали, використані під час її написання, для подальшого підбору оптимальних реставраційних методик.

На основі складеної програми, прийнятої реставраційною радою, був здійснений ряд консерваційно-реставраційних заходів. Спершу демонтовано старі цвяхи та виправлено деформації деревини шляхом пом'якшення ділянок водно-спиртовим розчином та затиснення струбцинами крізь шари фланелі. Доповнено втрати дерев'яної основи клейовою сумішшю з додаванням тирси. Далі підведено реставраційний ґрунт на основі кролячого клею у ділянках втрат фарбового шару та ґрунту. Твір очищено від поверхневих забруднень: водно-спиртовим розчином зі звороту та нейтральним миючим засобом видалено щільні забруднення з поверхні живопису. Потоншено потемнілу, нерівномірно нанесену лакову плівку. Роботу з лаком та поверхневими нашаруваннями вели під оптично-збільшувальним приладом, лампою-лупою 5D (збільшення у 2,5 рази), з ретельним підбором концентрації розчинника. Після нанесення ізолюючого лакового покриття проведено тонування втрат фарбового шару акварельними фарбами у техніці «пуантель». Ікону покрито захисним шаром лаку.

Отже, комплексне мистецтвознавче та техніко-технологічне дослідження допомогло уточнити атрибуцію та здійснити реставрацію ікони «Георгій

---

<sup>24</sup> Порівняльний вік деревини основи встановлювали відповідно до методики, наведеної в [5]. Зазначений метод заснований на аналізі зрушень положень та інтенсивностей характеристичних смуг лігніну і целюлози. На підставі порівняння ІЧ-спектрів досліджуваного зразка основи ікони (липа) і еталонних зразків XIX–XX ст. із власної бази БНТЕ «АРТ-ЛАБ» зроблено висновок про те, що вік деревини становить 100-150 р.

Переможець», яка може бути корисною у подальших дослідженнях іконопису Київської школи кінця ХІХ ст.

#### Література:

1. *Усікова Л. С.* Образ Георгія Переможця у Візантійській та Києворуській іконографії // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Науковий збірник. – К., 2015. – Вип. 4. – С. 134-139.
2. *Карпюк Л.* Ікони святого Юрія Змієборця ХVІ–ХVІІІ століть з колекції Волинського краєзнавчого музею // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Матеріали ХVІ міжнародної наукової конференції (м. Луцьк : Надстир'я, 4–5 листопада 2009 року). – Луцьк, 2009. – Вип. 16. – С. 48-53.
3. *Ровинский Д.* Подробный словарь русских граверов: в 3-х томах. – СПб. : Тип. Акад. наук, 1895. – Т. I. – С. 447.
4. *Перевезенцев С. В.* Почитание на Руси святого Великомученика Георгия Победоносца [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.portal-slovo.ru/history/35218.php>.
5. *Подобедова О. И.* Военная тема и её значение в системе росписей церкви Спаса на Ковеле в Новгороде // Древнерусское искусство. Монументальная живопись ХІ–ХVІІ вв. – М. : Наука, 1980. – 398 с.
6. *Тріска О.* Народна ікона на склі другої половини ХVІІІ – ХІХ століття: європейський контекст: дис. ... канд. мистецтвознавчих наук: 17.00.06. – Львів, 2009. – 178 с.
7. *Жолтовський П. М.* Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні [Текст] : альбом-каталог. – К. : Наукова думка, 1982. – 286 с. : іл.
8. НМІУ, фонди, гравюри зі збірки образотворчого мистецтва «Чудо Георгія о зміє» (ГРЛ-1219), «Святий Георгій Переможець» (ГРЛ-2625), «Georgius. Martyr» (ГРЛ-4542).
9. *Шевчук В., Іванченко Ю.* Київський атеней. Мистецький Київ ХVІІ–ХVІІІ століть. – К. : Вид-во «Родовід», 2015. – 672 с. : іл.
10. *Гренберг Ю., Писарева С.* Масляные краски ХХ века и экспертиза произведений живописи. Состав, открытие, коммерческое производство и исследование красок. – К. : ООО «Издательство «Зеркало мира», 2010. – 194 с.
11. *Бискулова С., Андрианова Е., Фесенко Е.* Возможность датировки масляной живописи по составу белил // Дослідження, консервація та реставрація музейних пам'яток: досягнення, тенденції розвитку. До 75-річчя заснування ННДРЦУ: Наукові доповіді ІХ Міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 27–31 травня 2013 року) / ННДРЦУ. – К., 2013. – С. 27-31.
12. *Їх же.* «Белила в масляной живописи и грунтах как датировочные признаки в работах художников конца ХІХ – начала ХХІ столетий» // Материалы ХVІІІ научной конференции «Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства», ГТГ, Объединение «Магнум Арс», 21–23 ноября 2012 г. – М., 2015. – С. 389-398.
13. *Popescu C. M. et al.* Degradation of lime wood painting supports: evaluation of changes in the structure of aged lime wood by different physico-chemical methods // Journal of analytical and applied pyrolysis. – 2007. – Vol. 79. – № 1. – P. 71-77.

*Остапчук А. М., Капоріков Д. Л., Марченко Г. А.*

### **Дослідження монументального живопису ХVІІІ ст. у барабані віттаря приділа Св. Миколая собору Святої Софії Київської у інфрачервоних променях**

У перелік планових робіт Національного заповідника «Софія Київська» по реставрації на 2018 р. було включено серед багатьох інших також проведення робіт по обстеженню та реставрації живопису віттарної частини приділа Св. Миколая другого ярусом Софії Київської.

Приміщення вівтаря Св. Миколая в плані прямокутне з півкруглою абсидою у східній частині з круглим куполом зверху. На стінах та у куполі вівтаря зберігся живопис різного часу – фрески XI ст., олійний живопис XVIII та XIX ст.

У куполі по центру розташована кругла розетка з восьмикінцевим хрестом, нижче – 4 круглі медальйони з півфігурами янголів. Центральна розетка та два зображення янголів на східній та південній частині – фрескові, два інших янгола на західній та північній частині – олійний живопис XIX ст. Нижче розташована горизонтальна смуга геометричного різнокольорового орнаменту, яка відділяє купол від барабана. У барабані на східній та північній частині є фрескові зображення трьох фігур апостолів (?) та, частково, четвертого – збереглася лише голова. Південна, західна та східна частини барабана та частина стіни, що нижче, вкрита нейтральним сіро-блакитним тоном.

На північній та східній стінах на склепінні під барабаном частково збереглися фрески XI ст. – два круглих медальйони з півфігурами святих та серафмом між ними, та на північній стіні ліворуч від фрескового медальйона – незначний фрагмент живопису XVIII ст. – голова янгола. Нижче на стінах у більшості присутній живопис XIX ст. – ростові зображення святих, у вівтарі – Христос-Вседержитель, всі об'єми відділені один від одного широкими орнаментальними фризами.

У план реставраційних робіт включені обстеження стану стінопису, обезпилення живопису, укріплення аварійних ділянок, видалення забруднень, коректування потемнілих тонувань та виконання у барабані купола пробних зондажних розчинок олійного живопису XVIII ст., що зараз зафарбований. Згідно з реставраційною документацією 1959 р. – у барабані живопис XVIII ст. був відкритий з-під записів XIX ст. Виявлені зображення апостолів у барабані крупніші за фрескові зображення та живопис XIX ст. Але наразі живопис XVIII ст. зафарбований та не візуалізується.

Під час вивчення старої документації виявили деякі фотографії процесу робіт, картограми та серед інших деякі фото, де задокументовано процес розкриття живопису XVIII ст. з під шару XIX ст. [1] Але з невідомих причин цей живопис після виконання розкриття пізніше знову був зафарбований нейтральним тоном. Це тонування виконано вочевидь різними видами фарб (а не тільки клейовими згідно з документацією) та дуже зміцніло з часом, і зараз видалення цього шару виявляється досить непростою процедурою.

Для з'ясування наявності та збереженості фарбового шару XVIII ст. у барабані вівтаря Св. Миколая та уточнення контуру іконопису, окрім звичайної фотофіксації поверхні живопису, ми провели дослідження у інфрачервоних променях (ІЧ-рефлектографія), що дало позитивні результати та дозволило чітко побачити контури та деталі зображень, які зараз зафарбовані. Дослідження виконали за допомогою додаткового джерела освітлення (лампа розжарювання 500 Вт) камерою «Sony» з інфрачервоним фільтром у режимі «Nightshot».

Ми змогли побачити зображення 6 апостолів, вказані у картограмі, і з'ясувати, де саме вони знаходяться. Постаті апостолів змальовані у різних живих рухах, у пишних одягах. Перший (починаючи з південної частини на захід та північ) апостол тримає розгорнуту книгу у руках. (іл. 1) У другого – права рука піднята вгору, у лівій – закрита книга. Третій апостол розгорнутий праворуч, тримає довгу пилу у руках. Четвертий молодий, безбородий тримає великий хрест правою рукою та закриту книгу у лівій. П'ятий апостол правою рукою притримує плащ, ліва – піднята вгору. Шостий апостол тримає вузький свиток з текстом у правій руці. Виявлені зображення мають різний стан збереження, багато втрат. Також було виявлено зображення янгола на західній стіні під барабаном купола. Ми припускаємо, що фото зображення саме цього янгола є у старому звіті, але воно не вказане у картограмі.

Проведені дослідження дають більш точне уявлення про розташування та попередню оцінку стану збереження живопису XVIII ст., який зараз є зафарбованим, дають змогу точніше виконати пробні зондажні розкриття іконопису XVIII ст. у барабані вітваря Св. Миколая собору Святої Софії Київської та визначити доцільність його подальшого розкриття.

#### **Література:**

1. НЗ «Софія Київська», науково-фондовий відділ, НАДР–283/1. «Научно-технический отчет. Материалы реставрации древней фресковой живописи в приделе Св. Николая и двух верхних клетках придела Петра и Павла Софийского собора в г. Киеве в 1958–1959 гг. Часть 3. Киев 1959 год». – 147 арк.

#### ***Ілюстрації***

*Іл. 1. Фрагмент стінопису барабана вітваря Св. Миколая собору Святої Софії Київської у інфрачервоних променях. Зображення фігур, видимі у інфрачервоних променях*





Павлів О. В.

### **Напередодні відкриття музею-садиби родини Бойдуників ім. Теодора Бойдуника**

*У статті розповідається про відкриття у 2020 р. (з нагоди 120-ї річниці від дня народження члена 1-го З'їзду Конгресу ОУН Інж. Осипа Бойдуника) Музею-садиби родини Бойдуників ім. Теодора Бойдуника, ідеологами створення якого є приватні заклади, засновані в Україні і Чехії. Також у статті йдеться про те, які саме експонати всеукраїнського та міжнародного значення (зокрема районного та обласного) з числа музейних фондів Музею-садиби родини Бойдуників ім. Теодора Бойдуника планується виставити для огляду в майбутньому Музеї-садибі родини Бойдуників ім. Теодора Бойдуника.*

*Ключові слова: музей-садиба, родина Бойдуників, приватні заклади, музейні експонати районного, обласного, всеукраїнського та міжнародного значення.*

Ідеологами створення Музею-садиби родини Бойдуників ім. Теодора Бойдуника виступили чотири приватні заклади: Товариство «Опір Західної України» в Празі (Чеська Республіка), засноване 2013 р., Сімейний архів родини Бойдуників ім. Дарії Попович (Бойдуник), заснований 2014 р., Приватна бібліотека Олега Павліва ім. Григорія Сковороди, заснована 2004 р. та Архів Мгр. Олега Павліва, заснований 2016 р. На основі фондів та колекцій цих закладів заплановано розподілити Музей-садибу родини Бойдуників ім. Теодора Бойдуника на відповідні музейні секції, кожна з яких представлятиме фонди та колекції того чи іншого приватного закладу, що спільно зможуть організувати створення повноцінного музею.

Передусім буде створена музейна секція «Історія родини Бойдуників», до якої увійдуть оригінали матеріалів та документів з фондів Сімейного архіву родини Бойдуників ім. Дарії Попович (Бойдуник) (зокрема матеріали та документи члена 1-го З'їзду Конгресу ОУН Інж. Осипа Бойдуника, матеріали та документи засновника Пластової оселі «Вовча тропа» в США Інж. Ярослава Бойдуника та його сім'ї і матеріали та документи директора Аматорського драматичного гуртка ім. І. Я. Франка в Долині Андрія Штеня та його сім'ї), а також репродукції матеріалів та документів про Інж. Осипа Бойдуника та Інж. Ярослава Бойдуника, віднайдені Олегом Павлівом у фондах Національного архіву Чеської Республіки та у фондах Національної бібліотеки Чеської Республіки – Слов'янської бібліотеки.

Також буде створена музейна секція «Історія міста Долина та околиць», до якої увійдуть, до прикладу, фотографії (єдині оригінали яких власнить Сімейний архів родини Бойдуників ім. Дарії Попович (Бойдуник)) педагогічного колективу та учнів «Рідної школи» ім. Маркіяна Шашкевича в Долині, поштова листівка (єдиний оригінал якої власнить Сімейний архів родини Бойдуників ім. Дарії Попович (Бойдуник) показу ноші та звичаїв в Долині у 1936 р., а також прапор України (який у власність Архіву Мгр. Олега Павліва, передав його попередній власник Інж. Олег Дудар), що вперше був вивішений 1991 р. на будівлі Долинської районної ради Івано-Франківської обл., та інші матеріали і документи голови Долинської районної ради Івано-Франківської обл. Інж. Олега Дудара.

Слід відзначити, що буде створена й музейна секція (в зв'язку з тривалим перебуванням ідеолога Музею-садиби родини Бойдуників ім. Теодора Бойдуника Олега Павліва (іл. 1) у еміграції в Чехії та його тривкими зв'язками з українською діаспорою не тільки в Чехії, але й також у Польщі, США та Канаді) «Історія української діаспори в Чехії, Польщі, США та Канаді», до якої увійдуть українські емігрантські періодичні видання, де публікувалися твори Олега Павліва («Пороги» (Чехія), «Наше Слово» (Польща), «Свобода» (США) та «Гомін України» (Канада)), документи з рішенням Адміністрації Президента РФ та Слідчого комітету РФ про визволення української військовополоненої

Надії Савченко, виданим на заяву Олега Павліва, та єдиний у світі сигнальний примірник празького «Кобзаря» Тараса Шевченка (1941) та оригінали документів 1920–30-х рр. Української Господарської Академії в Чехословацькій Республіці і багато чого іншого.

Ознайомитись ближче з фондами та колекціями, які представлятимуть музейні секції Музею-садиби родини Бойдуників ім. Теодора Бойдуника, можна у брошурі «Матеріали та документи із фондів і колекцій Архіву Мгр. Олега Павліва, Приватної бібліотеки Олега Павліва ім. Григорія Сковороди та Сімейного архіву родини Бойдуників ім. Дарії Попович (Бойдуник) Всеукраїнського та Міжнародного значення» (Прага, в-во «Мандрівник», 2018).

Насамкінець слід зазначити, що вказані матеріали та документи з фондів і колекцій Товариства «Опір Західної України» в Празі (Чеська Республіка), Приватної бібліотеки Олега Павліва ім. Григорія Сковороди, Сімейного архіву родини Бойдуників ім. Дарії Попович (Бойдуник) та Архіву Мгр. Олега Павліва уже були до цього часу неодноразово презентовані в рамках різноманітних виставок у Музеї української діаспори (м. Київ), Народному музеї Тараса Шевченка Львівського палацу мистецтв (м. Львів), Бережанському краєзнавчому музеї (м. Бережани, Тернопільська обл.) та Краєзнавчому музеї «Бойківщина» Тетяни і Омеляна Антоновичів (м. Долина, Івано-Франківська обл.), що дає нам самовпевнену думку про те, що музейні фонди в Музеї-садибі родини Бойдуників ім. Теодора Бойдуника належним та поважним чином зможуть заявити про себе у сфері музейної справи в Україні та у еміграції.

Окрім фондів та колекцій вищезазначених приватних закладів, що стануть основним джерелом наповнення музейних фондів у Музеї-садибі, для його створення збереглося побудоване 1861 р. помешкання (іл. 2), де народилися брати Микола Бойдуник (батько Теодора Бойдуника) та Михайло Бойдуник (батько члена історичного для України 1-го З'їзду Конгресу ОУН Інж. Осипа Бойдуника). У тому будинку, що сьогодні знаходиться у власності Олега Павліва по вул. Одиниця, 98 (с. Оболоння, Долинський р-н, Івано-Франківська обл.), й плануємо відкрити Музей-садибу родини Бойдуників ім. Теодора Бойдуника. На жаль, помешкання перебуває у вельми поганому стані (у 1960-х рр. частково вигоріло) й потребує подальшої реконструкції, що є основною причиною, яка гальмує відкриття Музею-садиби вже нині.

Та оскільки ідея Музею-садиби родини Бойдуників ім. Теодора Бойдуника на даний момент володіє потужними музейними фондами, опісля реконструкції згаданого помешкання, яке слугуватиме приміщенням для експозиційної діяльності фондів Музею-садиби, можна сміло стверджувати, що він уже незабаром неодмінно стане перспективним музейним закладом всеукраїнського та міжнародного значення.

#### Література:

1. Матеріали та документи із фондів і колекцій Архіву Мгр. Олега Павліва, Приватної бібліотеки Олега Павліва ім. Григорія Сковороди та Сімейного архіву родини Бойдуників ім. Дарії Попович (Бойдуник) Всеукраїнського та Міжнародного значення : 2018 / Упорядник Мгр. Олег Павлів. Архів Мгр. Олега Павліва ; Приватна бібліотека Олега Павліва ім. Григорія Сковороди ;

Сімейний архів родини Бойдуників ім. Дарії Попович (Бойдуник). -- Прага : Видавництво «Мандрівник», 2018. – 6 с.

2. ОП / Празький архів Бойдуників побачать у Києві // Культурно-політичний часопис для українців у Чеській Республіці «Пороги». – Рік XXV. – 2017. – № 4. – С. 3.

3. *Павлів Олег*. Старе і нове в історії празького «Кобзаря» 1941-го року // Всеукраїнський культурологічний тижневик «Слово Просвіти». – 2017. – № 20 (916). – С. 9.

4. *Павлів Олег* Мгр. Зродився він Великої години : нарис життя й діяльності Инж. Осипа Бойдуника у фотографіях : Сімейний архів родини Бойдуників ім. Дарії Попович (Бойдуник) ; Творчий колектив «Родина» ; Творий колектив «Джерело». – Прага ; Хмельницький : Видавництво книг «Лілія» : Видавець ФОП Стасюк Л. С., 2017. – 32 с.

5. *Павлів Олег*. З історії «Рідної школи» на теренах західної України в 1920–1930-х рр., international scientific-practical conference «Personality, family and society : issue of pedagogy, psychology, politology and sociology». – Shumen : Konstantin Preslavsky University of Shumen, 2017. – P. 79-83.

6. *Павлів Олег*. Празька спроба визволити Савченко // Культурно-освітній часопис для українців у Чеській Республіці. – Рік XXIII. – 2015. – № 3. – С. 15.

7. *Павлів Олег* Мгр. Виставка «Українська філателія 1918–1945 рр.» із приватної колекції Мгр. Олега Павліва // Громадсько-політичний тижневик «Добра Справа». – 2016. – № 33 (646). – С. 16.

8. Слово Просвіти // Українсько-чеська презентація стародруків, культурно-політичний місячник для українців у Чеській Республіці «Пороги». – Рік XXIV. – 2016. – № 8. – С. 15.

#### *Підписи до ілюстрацій*

1. *Старина родини Бойдуників, де після реконструкції буде відкрито Музей-садибу родини Бойдуників ім. Теодора Бойдуника. Фото Мгр. Олега Павліва*

2. *Ідеолог створення та майбутній директор Музею-садиби родини Бойдуників ім. Теодора Бойдуника Мгр. Олег Павлів. Фото Наталії Касанової*





*Педченко В. О., Борисенко М. О.*

### **Проблеми реставрації великоформатних графічних проектів урядового центру Києва**

Архітектурна графіка складає надзвичайно цінну та різноманітну групу експонатів з фондів Національного заповідника «Софія Київська». Більшість проектів – великоформатні, виконані в різноманітних техніках, що ускладнює реставраційні заходи.

Реставрація великоформатних графічних робіт складна у чисто технічному плані. Всі архітектурні пам'ятки потребують досліджень, розробки для них індивідуальних реставраційних методик. Зберігалися проекти зазвичай у складеному вигляді, по згинам папір перетирився, руйнувався, і тому на реставрацію робота потрапляє переважно в аварійному стані. Щоб зробити дослідження, визначити методику реставрації, затвердити її для подальшої роботи, необхідно обережно розгорнути і розпрямити проект. Залежно від стану збереженості та необхідності, графічна пам'ятка підлягає всім реставраційним процедурам: проводиться закріплення фарбового шару, видалення поверхневих забруднень і старих наклейок, промивка, хімічна обробка, підклейка розривів, доповнення втрат основи, дублювання, тонування втрат фарбового шару.

Важливими є реставраційні процеси, пов'язані з вологою обробкою паперу: промивка, обробка плям реактивами, дублювання творів тощо. Використання реставраційного вакуумного преса для вологих процедур є необхідною методикою, яка дозволяє зберегти об'єкт, якщо проект великоформатний та має складну техніку виконання. Вакуумний стіл для дублювання, промивки, видалення плям, укріплення, доповнення втрачених фрагментів основи графічних творів удосконалює роботу реставратора, дає можливість виконувати реставраційні процеси на великоформатних графічних роботах дуже делікатно.

Проблеми реставрації тісно пов'язані з відсутністю коштів, що приводить до недостатньої технічної оздобленості майстерні й неможливості обладнання усіма необхідними приладами для реставрації. Яскравими прикладами реставрації складних великоформатних графічних пам'яток є конкурсні проекти Урядового центру столиці.

У 1934 р. було прийняте рішення про перенесення столиці України до Києва, постало питання щодо переформатування міста і створення нової, радянської архітектури: «...былой город церковей и монастырей в архитектурный – законченный, подлинно социалистический центр советской Украины» [1, с. 11].

До реалізації ідеї кардинального оновлення столиці долучилися кращі архітектори того часу: Заболотний В., Фомін І., Штенберг Я., Чечулін Д., Риков В., Альошин П., Домашенко О., Олійник О. та ін. Зодчі стали учасниками оголошеного конкурсу проектів Урядового центру столиці. Під час усіх етапів конкурсу архітектори мали запропонувати свої варіанти проекту Урядового центру столиці, будівництва адміністративних споруд – РНК УСРР і ЦК КП(б)У [2, с. 283]. Перший етап конкурсу, в якому взяли участь шість архітектурних бригад, відбувся на початку 1935 р. Жодна з них не одержала перемоги. На другий тур запросили десять бригад. Проте і їхні проекти не перемогли.

У третьому турі конкурсу переміг архітектор Лангбард, але його ідеї не були повністю реалізовані. За проектом Лангбарда у 1936–1938 рр. звели будинок ЦК КП(б)У [3, с. 29]. Нині тут розміщується Міністерство закордонних справ України. Реалізація проекту, який переміг на конкурсі, почалася з руйнування святинь древнього міста – Михайлівського собору і Трьохсвятительської церкви. Саме партійне керівництво того часу наполягало на знищенні собору.

Конкурсні проекти архітекторів Альошина П., Домашенка О., Олійника О. та багатьох інших не сподобалися партійній верхівці: вони були недостатньо пишними та помпезними. Сталінський ампір, який домінував у СРСР, вирізнявся монументальністю, великою кількістю деталей і грандіозними масштабами. Цей стиль спрямований на нівеляцію окремої людини, яка почувалася незначущою («пісчинкою») серед величного антуражу.

На реставрацію в науково-реставраційну майстерню надійшов проект «Площа урядового центру в місті Києві» архітектора Альошина П. Великоформатний проект був у аварійному стані, уражений цвілью,

забруднений, з цупкими плямами, залишками ледерину та клею, механічними пошкодженнями, численними втратами основи, осипаннями фарбового шару. Техніка виконання: гуаш, акварель, туш, графітний олівець; розмір 161,0×97,5 см; інв. № КП 552 МА 245. На проекті Альошина П. «Урядова площа» перспектива показана з великої висоти, охоплює будинки ЦК та РНК, запроектовані симетрично на головній поздовжній осі, обабіч центрального монумента. Крім розміщення споруд, показано напрям руху колон демонстрантів під час офіційних церемоній. Плани, які зберігаються у фондах музею, свідчать, що Альошин П. у своєму проекті мав намір збереження ансамблю споруд Софійського собору.

Були виконані дезінфекція, видалення поверхневих забруднень, закріплення неводостійкого фарбового шару. Промивка дистильованою водою була проведена за допомогою вакуумного преса. Процес промивки проводився разом з іншим реставраційним процесом – видаленням водорозчинних плям різноманітного характеру, видаленням залишків ледерину. Локально видалили неводорозчинні плями спеціально підібраними реактивами. Місця обробок промили водою на вакуумному столі. Були зведені і закріплені розриви. Доповнили втрати зазделегідь підібраними реставраційними паперами за товщиною, фактурою та іншими якостями, аналогічними авторській основі. Враховуючи ветхий стан паперу, для його стабілізації робота була дубльована методом розтяжки на планшеті. Всі реставраційні заходи проведені для консервації та збереження пам'ятки. (реставратор Педченко В. О.) (іл. 1; 2).

Не існує методів реставрації, придатних для всіх випадків. Кожна робота потребує індивідуального ставлення. Принципи реставрації універсальні, проте фізичний стан і пошкодження пам'ятки завжди конкретні. Прикладом складної, кропіткої реставрації можуть бути архітектурні проекти «Урядового центру» «ЦК КП(б)У. Зал засідань» архітектори Альошин П., Смик О., інв. № МААГ244 (іл. 3; 4).

Також «Проект ЦК КП(б)У» інв. № МА1801; 55,0×145,2 см, архітектори Альошин П., Благодатний Г. (іл. 5; 6) Обидва проекти виконані у змішаних техніках – акварель, гуаш, туш, графітний олівець. Роботи мали дуже незадовільний стан, різноманітні забруднення, механічні пошкодження. Фарбовий шар уесь був у цупких плямах клею. Художник-реставратор Борисенко Марія Олександрівна здійснила необхідні реставраційні заходи, використавши реверсивні матеріали, що давали змогу за необхідності швидко зняти реставраційне втручання, не пошкоджуючи об'єкт. У результаті проект набув експозиційного вигляду і зберігається у фондах музею. Колекція проектів архітектурної графіки пережила війну та інші буремні події. Відреставровані пам'ятки експонуються на щорічних виставках у залах НЗ «Софія Київська». Попри вік, графічні проекти видатних архітекторів не виглядають як пережиток або атавізм архітектурної думки. Це високохудожні роботи, виконані з майстерністю у змішаних різноманітних техніках, – творчий спадок відомих архітекторів.

#### Література:

1. Молокин А. Г. Проектирование Правительственного Центра УССР в Киеве // Архитектура СССР. – 1935. – № 9.
2. Ерофалов-Пилипчак Б. Л. Архитектура советского Киева. – К., 2011.
3. Воинов А. А., Лангбард И. Г. – Минск : Вышэйшая школа, 1976.

### **Ілюстрації**

Іл. 1. Архітектор Альошин П. Проект «Площа урядового центру в місті Києві». Інв. № КП 552 МА 245. Гуаш, акварель, туш, графітний олівець. 161,0×97,5 см (до реставрації)

Іл. 2. Архітектор Альошин П. Проект «Площа урядового центру в місті Києві». Інв. № КП 552 МА 245. Гуаш, акварель, туш, графітний олівець. 161,0×97,5 см (після реставрації)

Іл. 3. Архітектори Альошин П., Смик О. Проекти «Урядового центру» «ЦК КП(б)У. Зал засідань». Інв. № МААГ244 (до реставрації)

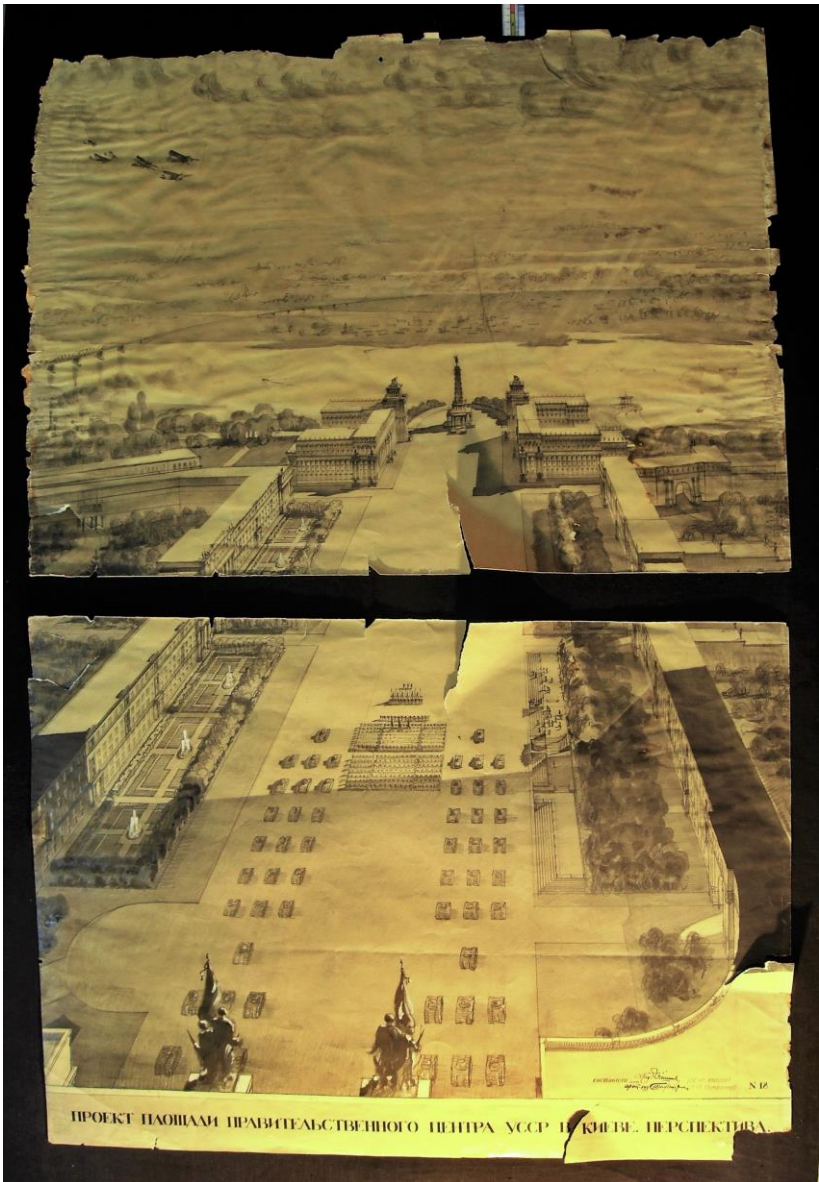
Іл. 4. Архітектори Альошин П., Смик О. Проекти «Урядового центру» «ЦК КП(б)У. Зал засідань». Інв. № МААГ244 (після реставрації)

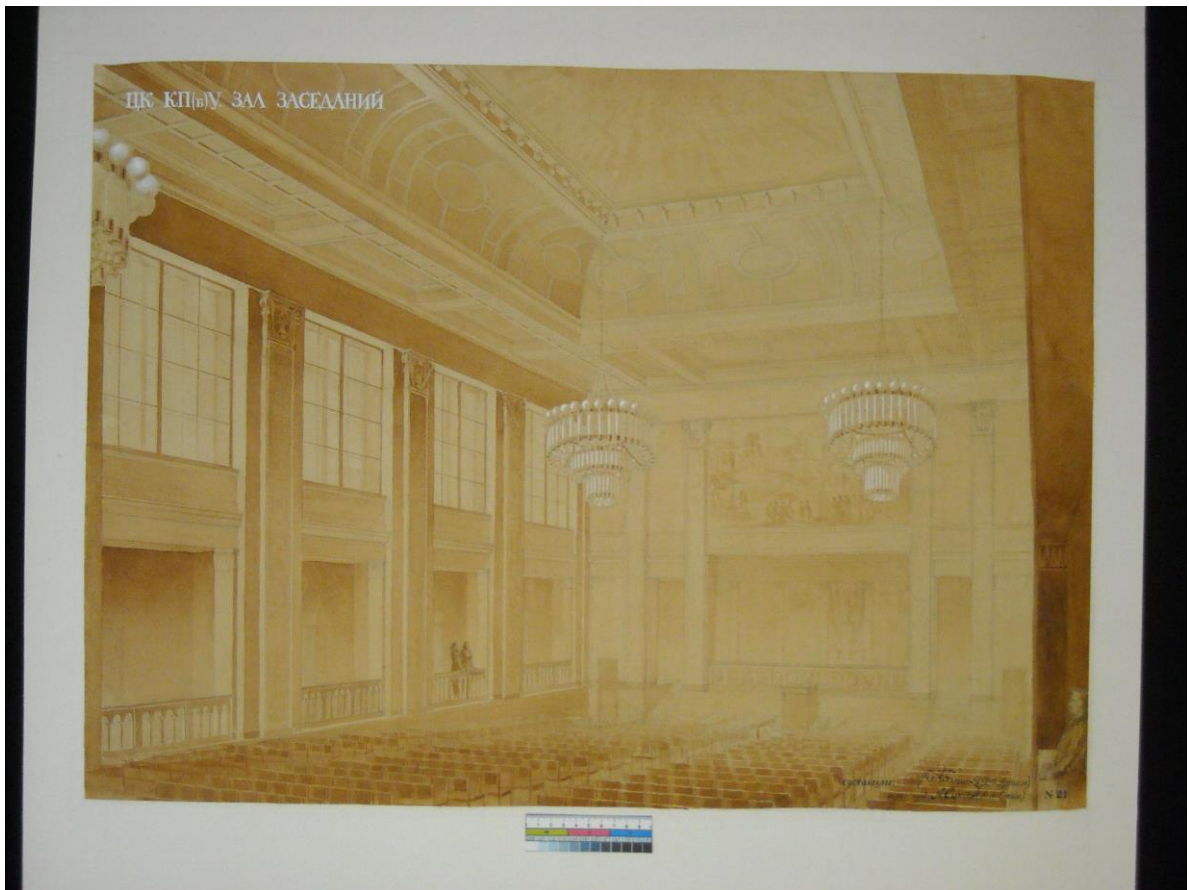
Іл. 5 Архітектори Альошин П., Благодатний Г. «Проект ЦК КП(б)У». Інв. № МА1801. 55,0×145,2 см (до реставрації)

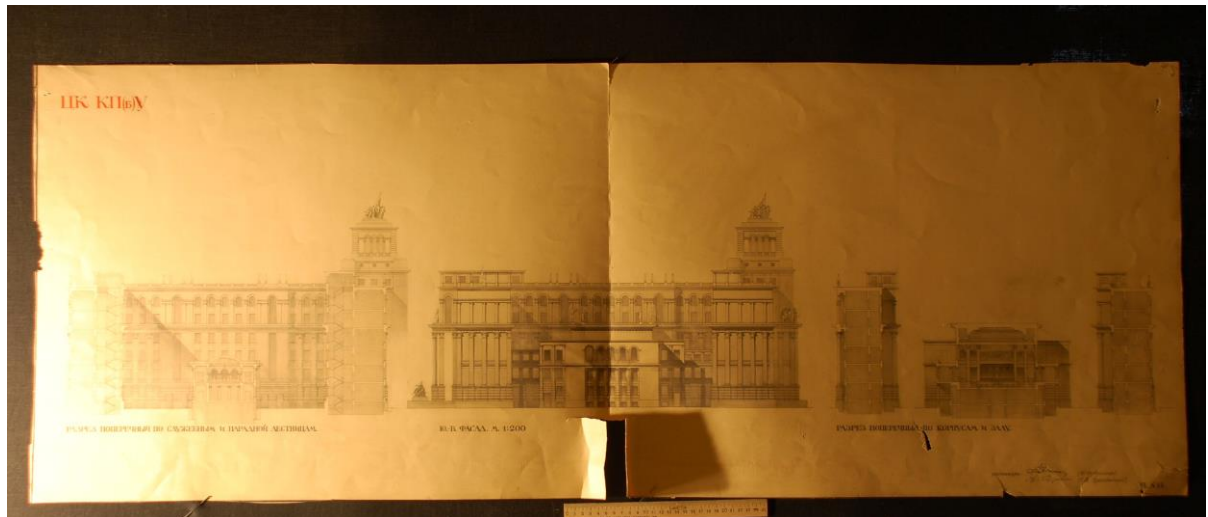
Іл. 6 Архітектори Альошин П., Благодатний Г. «Проект ЦК КП(б)У». Інв. № МА1801. 55,0×145,2 см (після реставрації)











*Инга Петкутите, Юрга Багдзявичене, Бируте Бражинскене,  
Рута Янонене, Бируте Мишкинене, Томас Ручис, Вильма Шилейкене,  
Альгимантас Вайнейкис*

**Картина неизвестного художника XVII в.  
«Непорочное зачатие Девы Марии». Исследования и реставрация**

Картина неизвестного художника «Непорочное зачатие Девы Марии» (лат. *Immaculata conceptio*), написанная маслом на холсте, является типичным художественным примером иконографии XVII в. о таинстве Непорочного зачатия. Мария, окруженная ангелами, стоит на земном шаре. Один из ангелов держит зеркало, которое напоминает нам, что Мария приравнивается чистейшему зеркалу, в совершенстве отражающему божественный свет. Другой ангел держит ветку пальмы – знак окончательной победы добра в мире благодаря Марии. На облаке стоящий Младенец Иисус, длинным копьём-

крестом пронизывает голову змею, обвившему земной шар, символизирует победу над злом [1, с. 85-87; 2, с. 18].

В 1954 г. из закрытого для посещения костёла Святого Франциска Ассизского (Бернардинцев) картину передали на хранение в Художественный музей Литвы. В 70-х гг. живописный слой картины укрепили профилактически: лицевая сторона заклеена папиросной бумагой и марлей; картина была завернута на вал. В 2012 г. стараниями братьев францисканцев картину привезли в Реставрационный центр для реставрации.

До и во время реставрации зафиксировали множество повреждений и многочисленные признаки ранних реставраций. Состояние картины было аварийное – тыльная сторона холста покрыта толстым, неровным слоем реставрационной массы, от чего холст стал твердым, деформировался, в нескольких местах образовались изломы. По краям картины той же реставрационной массой были приклеены и пришиты сквозь авторский холст полосы полотна шириной в 26 см. После удаления этих полос выяснилось, что ранее была изменена форма верхней части картины: к обрезанному полукругу с обеих сторон были пришиты куски льняного полотна и картина приобрела прямоугольный формат. В нижней части картины не сохранилась полоса холста с живописью шириной примерно в 24 см, что привело к потере части композиции. Очевидно, что вся картина переписана. Слой лака довольно толстый, неровный, побелевший.

Технологические исследования показали, что пигменты и связующее авторской живописи являются типичными материалами XVII в. Исследуя поперечные срезы проб живописи установлено присутствие четырёх разных грунтов. Стратиграфический и рентгенографический анализ показал, что вся картина переписана не менее двух раз, существенно не изменяя иконографию и авторскую композицию. В слоях записей найден пигмент Берлинской лазури, который начали использовать в начале XVIII в. Реставрационная масса на тыльной стороне картины состоит из материалов, типичных для XVIII–XIX в. Вполне вероятно, что надпись «1858 г.», обнаруженная на земном шаре, указывает дату одной из предыдущих реставраций.

В начале реставрации холст сперва смягчили, потом удалили старую профилактику. Заново укрепили живопись, затем с тыльной стороны картины удалили заплаты и толстый слой реставрационной массы. Восстановили утраты авторского холста, реконструировали авторский формат картины. Укрепили грунт и красочный слой, устранили деформации холста. Картину дублировали на новый холст водным раствором карбоксиметилцеллюлозы натрия *Tylose 300 C* (*Kremer Pigmente GmbH & Co. KG*, Германия). Дублирование проведено нетрадиционным методом: проклеенный холст для дублирования намотали на вал; постепенно его разматывая клеили на тыльную сторону картины [3, с. 159].

Картина натянута на новый подрамник. Восстановлены утраты авторского грунта. Старый лак регенерирован. Постепенно, слой за слоем, удалили записи; открылась авторская живопись XVII в. Места утрат живописи ретушировали акварелью.

На местах самых больших утрат – на восстановленной полосе холста в нижней части картины и на верхнем полукруге – произведена реконструкция рисунка не имитируя авторской живописи. Как ретушь, так и реконструкция рисунка заметны, но не доминируют над авторской живописью; они воспринимаются как еще один этап истории произведения.

Реставрированная картина «Непорочное зачатие Девы Марии» возвращена в ныне действующий костёл Святого Франциска Ассизского (Бернардинцев) в Вильнюсе.

#### Литература:

1. R. Janonienė. Prieš visus amžius sutvertoji: Švč. Mergelės Marijos Nekaltojo Prasidėjimo paveikslų ikonografija XVII a. LDK dailėje. *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 80–81 (Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2016).

2. R. Janonienė. *Bernardinų bažnyčia ir konventas Vilniuje* (Vilnius: Aidai, 2010).

3. R. Butkevičiūtė, J. Lukšėnienė, J. Senvaitienė, A. Vaineikis, G. Žičkuvienė. Application of Cellulose Ethers for Structure Consolidation. In: *Konsolidieren und Kommunizieren: Materialien und Methoden zur Konsolidierung von Kunst- und Kulturgut im interdisziplinären Dialog* (Petersberg: M. Imhof Verlag GmbH&Co. KG, 2018) 156–161.



1.



2.



3.

1. «Непорочное зачатие Девы Марии» (лат. *Immaculata conceptio*). Картина неизвестного художника XVII в. (до реставрации). Художественный музей Литвы. Реставрационный центр им. П. Гудинаса.

2. «Непорочное зачатие Девы Марии» (лат. *Immaculata conceptio*). Картина неизвестного художника XVII в. (во время реставрации). Художественный музей Литвы. Реставрационный центр им. П. Гудинаса.

2. «Непорочное зачатие Девы Марии» (лат. *Immaculata conceptio*). Картина неизвестного художника XVII в. (после реставрации). Художественный музей Литвы. Реставрационный центр им. П. Гудинаса.

Петліна Д. Д.

### **Особливості реставраційної практики Державних науково-дослідних реставраційних майстерень у 1950-ті рр.**

Період 1938 по 1945 рр. становить перший етап у діяльності Державних науково-дослідних реставраційних майстерень. З 1938 по 1941 рр. за невеликим обсягом реставраційної документації можливо прослідкувати застосування більш помірних методів реставрації, а за публікаціями наукових працівників – В.Ю. Лоханько, М.М. Черногубова та Л.П. Калениченка – наукову діяльність майстерень. Довоєнна робота спиралася на методологічні і наукові пошуки та розробки, що практикувалися на той час у Державній Третьяковській Галереї. З іншого боку, можна припустити значний вплив на працю ДНДРМ напрацьовань та методологічних розробок української музейної реставрації 20–30-х років.

З 1944 р., з поновленням роботи ДНДРМ, в один рік з Центральною державною реставраційною майстернею, провідною реставраційною організацією ССРР стає ЦДРМ, аж до створення у 1957 р. Всесоюзної центральної науково-дослідної лабораторії консервації та реставрації (нині ДержНДІ реставрації).

Кількість та особовий склад працівників ДНДРМ у повоєнний період. У період з 1945 по 1953 роки в ДНДРМ працювали 1 головний реставратор (Ф.І. Демидчук-Демчук), 4 старших реставратори (З.В. Наголкіна, Д.Н. Невкритий, П.А. Войтко, В.Г. Козаков), а також 4 реставратори (Д.А. Селезньов, М.Д. Снитко, Г.Р. Вдовиченко, А.В. Холопцева) [1, арк. 2; 2.].

Як відомо, тримісячне стажування у 1939 році проходив у реставраційних майстернях ДТГ лише головний реставратор ДНДРМ Ф.І. Демидчук-Демчук [3, с. 136]. У зв'язку з нестачею кадрів і досвідченості, реставраційні заходи поділялися на «технічну» та «художню» (що було традиційним у ХІХ ст., приміром в Ермітажній майстерні). Технічну реставрацію виконували більш досвідчені майстри, художню могли виконувати ті, хто ще навчався: реставратори-асистенти.

Особливості функціонування ДНДРМ. У зв'язку з потребою відкриття музеїв після реєвакації вивезених у тил творів мистецтв, перед реставраторами ДНДРМ дуже гостро постало завдання щодо надання творам експозиційного вигляду за короткий проміжок часу.

У післявоєнні роки діяльність ДНДРМ була пов'язана з суто виробничими цілями та обсягами робіт. Станом на 1955 р. силами семи реставраторів було відреставровано для художніх музеїв більше 2500 картин. В ці роки кількість музеїв, яким надавали послуги майстерні, значно збільшилась. До двадцяти художніх музеїв додалося більше восьмидесяти історичних, краєзнавчих та меморіальних [1, арк. 4]. При цьому належних умов для роботи реставраторів керуючими органами надано не було.

Особливості реставраційної практики ДНДРМ. Матеріали для роботи поділяли на «основні» та «не основні». З основних були: тканини (байка), бортовка, мішковина, полотно льняне, грубе, широке, тканина шторна, гринзбон, мадепалам, цвяхи, скоби, желатин, клей, калька, олійні фарби, лак копаловий, льняна олія, спирт, фанера, цинквейс (сухий пігмент цинкового білила), соснові дошки. Не основні матеріали: аленгин, алюмінієвий порошок, альбоми, бальзам, бронза (порошок), папір афішний, папір цигарковий, папір для обгортання, папір рисовий, папір для письма, пляшки, вата, голки штрикальні, каніфоль, пензлі різні – суркові, т.з. «ручніки»; риб'ячий клей, акварель, дитяче мило, марля, нафталін, папір наждачний, пластилін, лейкопластир, копаловий та дамарний лак, розчинник №1, 2, 3, скипидар, сода, фотопапір, фотоплівка, шпагат, щітки, папір для копіювання, кнопки, канцтовари, олівці, халат, суташ, нитки, мило господарське. (з документу 1953 р.). Для процесів *консервації та живописного відтворення втрат* використовували тканини, папір, розчинники, фарби, клеї, пластилін та бронзовий порошок (імовірно для відтворення втрат ліпнини багетів рам). Ось що пише директор майстерень П. Кодьєв відносно матеріалів, які використовували на той час у майстернях: «Полотно для дублювання береться тільки подібне до авторського, як за розміром/ не зшите/ так і за товщиною і по якості/льняне, паперова тканина та ін./ – тому майстерні мають запас різних полотен до ста двадцяти метрів. Дошки повинні бути сухі та витримані. З сирого лісу не можна готувати підрамки та паркети для картин. Фарби олійні

повинні бути в належному асортименті/ до сорока назв в наборі/ і витримані – при роботі свіжими фарбами спостерігається швидке потемніння живописних заправок. Майстерні мають в запасі до двадцяти п'яти наборів фарб/ біля дев'ятисот тюбиків/» [6, арк. 6–8 ].

Співробітники ДНДРМ намагались проводити експериментальну роботу з розробки більш вдалих методик. Приміром, реставратор Д.Н. Невкритий, використовував метод підведення в місцях втрат авторського ґрунту воско-каніфольний ґрунт на картині художника К. Маковського «Ромео та Джульєтта», який описує Є.В. Кудрявцев, в підручнику 1948 року: «Цікаві досліди заповнення втрат ділянок живопису кольоровою пластичною масою, проведені в останні роки в реставраційних майстернях ДТГ. Він складається з воску, смоли та сплавлених з нею сухих пігментів. Таким чином, у розпорядженні реставратора є набір пластичних мас основних кольорів, які можливо при розігріві поєднувати. Отримана маса має такі переваги перед іншими ґрунтами, що утримується, не розтріскуючись, в дрібних заглибленнях, до прикладу, при випадіннях лише фарбового шару і навіть в тонких його місцях. Оскільки маса дуже пластична, їй легко надати фактуру, близьку до фактури живопису, що її оточує» [4, с. 185].

З протоколу реставраційної наради дізнаємося, що З.В. Наголкіна планувала зводити прориви, склеюючи «окремі волокна полотна всередині розривів картин волокнами вати, які я почала використовувати в роботі з минулого року. До цього часу не деформувалось само, і не дало деформації полотню, як зазвичай дають заплати» [5, арк. 12]. Як відомо, в той час йшли пошуки зведення проривів без накладання заплат (що довгий час застосовувались у реставрації): приміром, Є.В.Кудрявцев у підручнику 1948 р. описує способи зведення дрібних проривів без заплат на осетровий клей та воско-смоляну мастику. Автор зазначає, що інколи в якості речовини, що клеїть, використовують дамарну мастику або каніфоль. Саме каніфоль є в списку матеріалів для роботи реставраторів ДНДРМ, яку, на нашу думку, вони використовували у складі «мастиковок» для зведення проривів, яка, як описує Є.В. Кудрявцев «одночасно слугує і ґрунтом для подальшої заправки фарбою» [4, с. 58 – 59].

Стосовно процесів *розкриття*, які проводили співробітники ДНДРМ, постає наступна картина. Реставратори використовували у своїй практиці заборонені на сьогодні речовини, які є дуже агресивними по відношенню до творів мистецтва й здоров'я людей, такі як аміак, ацетон, дихлоретан, формалін. Оскільки українські реставратори спиралися на досвід російських колег, постійно проходячи стажування у Москві та Ленінграді, не дивно, що цей досвід було залучено і у практичну роботу ДНДРМ. На той час використання у реставрації сильно діючих речовин та неререверсивних методів, а подекуди й варварських втручань, було повсюдним явищем всесоюзного масштабу.

Суттєвим недоліком була відсутність будь-яких умов роботи з отруйними речовинами. У 1954 році в робочому приміщенні, за обстеженнями, головний санітарний лікар м. Києва Ф.І. Ювженко констатує, що концентрація пилу



перевищувала максимально дозволена від 5 до 11 разів. Газова забрудненість повітряного середовища аміаком складала у 3-3<sup>1/2</sup> разів вище максимальної, скипидаром – також вище максимально дозволеної. Окрім цього, у роботі застосовували ацетон, оцтову кислоту, дихлоретан, формалін. Жодного вентиляційного обладнання на місцях виділення пилу та газу не було. Головний лікар отримував скарги робітників на розбитість, головний біль, швидку зорovu та загальну втому. [1, арк. 14]

Окрім реставраційної практики, співробітники ДНДРМ виконували обстеження та консультивання музеїв, експертизу творів живопису; велася науково-дослідна робота у галузі перевірки традиційних та пошуків нових реставраційних матеріалів, а також з дослідження творів мистецтва (грунти, пігментний склад, покриття шари) [7].

Таким чином, за архівними даними маємо можливість реконструювати ряд методик, якими користувалися реставратори ДНДРМ, що, окрім історичного інтересу, є надзвичайно цінним для розуміння стану збереженості музейних експонатів України й може допомогти у розробці їх наступних реставрацій.

#### Література:

1. ЦДАМЛМ (Центральний державний архів-музей літератури та мистецтва), ф. 1099 оп. 2, спр. 81.
2. Архів ННДРЦУ (особові справи).
3. Тимченко Т.Р. Музейний напрям реставрації в Україні. Київська школа 1920-1940 рр.: Дис. канд. Мистецтвознавства: 17.00.08 «Музеєзнавство, зберігання художніх цінностей та пам'яток архітектури». – К., 1998. – 242 с. (на правах рукопису).
4. Кудрявцев Е.В. Техника реставрации картин. – М.: ООО «Издательство В.Шевчук», 2002. – 249 с. (перевидання 1948 р.).
5. ЦДАМЛМ, ф. 1099, оп 1, спр, 1.
6. ЦДАВО (Центральний Державний архів Вищих органів влади та управління України), ф. 5116, оп. 13, спр. 19.
7. Петліна Д.Д. Експертна діяльність Державних науково-дослідних реставраційних майстерень у 1930-1970-тих роках. Виступ на Другій всеукраїнській науковій конференції: «Історія музейництва України першої половини ХХ ст.: Втрати та здобутки» (до 100-річчя заснування Української академії наук) 5-6 лютого, Київ. 2018 р. Подано до друку.

*Петруня А. П.*

### **Становлення та розвиток музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини (кінець 50-х – 70-ті рр. ХХ ст.): постановка проблеми**

Проблеми становлення і розвитку визначних етнографічних музеїв України належать до важливих завдань сучасної історичної та етнографічної науки й викликають постійний інтерес у дослідників. Особливу увагу в цьому плані привертає історія створення та раннього періоду діяльності першого вітчизняного скансену – Музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав», який є значним осередком збереження пам'яток народної

архітектури, знарядь праці, предметів домашнього вжитку, виробів народних майстрів та інших речових й документальних джерел з історії культури й побуту населення Середньої Наддніпрянщини XIX – початку XX ст. У справі збереження вітчизняного культурного надбання Музей народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини посідає почесне місце, тому вивчення історії його становлення, формування напрямків діяльності дає можливість розширити уявлення про вітчизняну музейну справу. Значимість досліджуваної проблеми визначається насамперед відсутністю комплексного дослідження історії створення та розвитку переяславського скансену в контексті розвитку етнографічного музейництва в Україні. Актуальність вивчення задекларованої проблеми зумовлена необхідністю переосмислення історії зародження і становлення музею й того значного досвіду, який він накопичив за час свого існування. Актуальності обрана тема набуває також у зв'язку з наближенням 100-річного ювілею розвитку музейної справи на Переяславщині, що починається від створення в Переяславі 1918 р. краєзнавчого музею.

Певні кроки у напрямку історіографічного вивчення проблеми вже зроблені М. Сікорським, Л. Согою, Л. Маньковською, О. Жам, О. Горбовим, В. Ткаченко, Н. Ткаченко, Г. Ткаченко, Г. Козій, Р. Бондаренко, М. Махінчуком, О. Якименком, О. Крук та ін. [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 13; 14; 15; 16; 17; 18; 19; 20; 21; 22; 23; 24; 25; 26]. Достатньо докладно розроблені такі проблеми, як виділення земельної ділянки для музею, історія пошуку, перевезення та реставрації окремих пам'яток, внесок М. І. Сікорського у створення музею. Водночас чимало аспектів проблеми залишилися поза увагою науковців. Зокрема актуальним залишається визначення особистого внеску окремих музейних працівників у становлення Музею. Потребують додаткового вивчення авторські концепції, які висувалися проєктантами музею, зокрема М. Жамом та Є. Іщенком. Малодослідженою залишається проблема формування музейних колекцій етнографічного профілю. Недостатньо висвітлена експозиційна діяльність музею. Прискіпливої уваги вимагає науковий доробок з досліджуваної проблематики, який швидко нагромаджується упродовж останніх десятиліть. Зазначене коло наукових проблем визначає актуальність даного дослідження. Не дивлячись на попередні спроби дослідження окресленої проблеми, на сьогодні відсутні дослідження, де здійснено комплексний історичний та історіографічний аналіз проблеми. Історіографія проблеми хоч і нараховує значну кількість праць, коло й тематика яких постійно розширюється, та дослідники не здійснили цілісного аналізу становлення Музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини, відсутні узагальнюючі праці з характеристикою основних етапів створення музею, не розкриті закономірності та тенденції розвитку музею, не повною мірою висвітлені концептуальні засади створення музею, недостатньо розкриті особливості етнографічних експозицій музею, не охоплено увагою практичний доробок значної кількості музейників. З огляду на це, становлення першого вітчизняного скансену, його досвід у збереженні важливих пам'яток матеріальної культури, реконструкції етнічного середовища, ідентифікації

українців можна визнати одним з найбільш цікавих об'єктів історичного та історіографічного вивчення. В сучасній Україні окреслена проблематика стає особливо актуальною у зв'язку з необхідністю популяризації України та її культурного надбання в сучасному євроатлантичному просторі. Тому інтерес до комплексного вивчення історії виникнення та функціонування Музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини є цілком виправданим.

Метою дослідження є джерелознавчі та історіографічні аспекти зазначеної проблеми. Аналіз архівних матеріалів, газетної публіцистики, опублікованих наукових праць дозволить здійснити комплексний аналіз теоретичних, історичних, практичних аспектів становлення й розвитку Музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини, сприятиме створенню цілісної, комплексної, системної та науково обґрунтованої картини історичного розвитку переяславського скансену. Для реалізації поставленої мети необхідно проаналізувати стан дослідження та джерельну базу проблеми, розширити, систематизувати і класифікувати джерела з означеної теми, ввести в науковий обіг нові архівні документи та матеріали музейних фондів НІЕЗ «Переяслав»; простежити основні етапи розвитку етнографічного музейництва в Переяславі впродовж 1958–1970-х рр. ХХ ст.; проаналізувати основні концептуальні підходи переяславських музейників та громадських діячів до теоретичних засад організації музею; розкрити роль окремих діячів музейної справи у розвитку теоретичних та практичних питань створення переяславського скансену; розглянути основні напрями діяльності музею та визначити їх головні здобутки; з'ясувати значення переяславського скансена для становлення та розвитку музейної справи в Україні в 1950–70-х рр.; окреслити на основі наявних праць недостатньо вивчені аспекти проблеми, які потребують подальшого дослідження.

Історія становлення й розвитку Музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини в історичному розрізі кінця 50-х – 70-х рр. ХХ ст. має стати об'єктом самостійного дослідження. Його предметом мають стати основні напрямки музейної діяльності, а саме: пошукова, експозиційна, фондова, реставраційна, науково-дослідницька. Наукова новизна роботи полягає у проведенні комплексного аналізу становлення й розвитку Музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини в кінці 50–70-х рр. ХХ ст. й зумовлене відсутністю у вітчизняній історіографії спеціальних узагальнюючих праць з означеної тематики у вказаних хронологічних межах. Дослідження належить до перших спроб викладу історії створення Музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини через призму аналізу основних напрямків його діяльності. До цього часу відповідні історичні дослідження проводили тільки за вузькими темами.

Науково-теоретичне та практичне значення дослідження полягає у розширенні історіографічної та джерельної бази музеєзнавчих досліджень, узагальненні історичного досвіду діяльності Музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини впродовж 1958–70-х рр. ХХ ст., можливості застосування оприлюднених матеріалів для узагальнюючих та спеціальних

наукових праць, підручників, посібників, підготовки лекційних курсів з історії України, культури, музеєзнавства, краєзнавства, пам'яткознавства. Отримані результати дослідження дають можливість здійснити критичний аналіз значного масиву літератури з окресленої проблеми, виявити малодосліджені аспекти проблеми, узагальнити та систематизувати відомості про становлення і розвиток Музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини разом з визначенням перспектив для подальших наукових пошуків у цьому напрямі. Результати дослідження можуть бути взяті до уваги державними структурами для розробки концепції реформування музейної галузі з урахуванням як позитивного, так і негативного досвіду діяльності музею. Викладений матеріал можна використовувати в практичній діяльності сучасних музеїв, підготовці музейних проєктів.

#### Література:

1. *Бондаренко Р.* Подвиг корифея творців національного музею старожитностей України у Переяславі: [до 75-річчя лауреата нац. премії ім. Т. Г. Шевченка Михайла Сікорського] // Народна творчість та етнографія. – 2000. – № 2-3. – С. 81-86.
2. *Горбовий О.* М. І. Сікорський як рятівник історико-культурної спадщини затопленого Придніпров'я (1950-ті – І-е десятиліття 2000-х рр.) // Краєзнавство: наук. ж-л. – 2013. – № 4. – С. 111-117.
3. *Жам О., Ткаченко Н.* М. І. Сікорський – творець скансену на Татарській горі // Михайло Іванович Сікорський: творець історії й хранитель часу: [колект. монографія, присвяч. 90-річчю з дня народження М. І. Сікорського] / НІЕЗ «Переяслав»; упоряд. О. М. Жам; збір матеріал. Н. Г. Ткаченко. – Переяслав-Хм., 2013. – С. 73-124.
4. *Їх же.* До історії створення Музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини: напрацювання Вченої ради Переяслав-Хмельницького державного історичного музею по створенню переяславського скансену (1960-ті рр. ХХ ст.) // Науковий збірник Закарпатського музею народної архітектури та побуту. Вип. 3: матеріали міжнар. наук.-практ. конф. «Дослідження, збереження, відтворення та популяризація культурної спадщини» (Ужгород, 26–27 черв. 2015 р.) [Текст] / Упоряд.: Г. В. Андял, В. В. Коцан. – Ужгород : Видавництво Олександри Гаркуші, 2016. – 580 с. : іл. – С. 42-52.
5. *Їх же.* Внесок П. Т. Тронька у створення Переяслав-Хмельницького музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини // Поборник душевного миру: Матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Искать и удивляться значит то же», присвяченої 100-річчю від дня народження Тронька Петра Тимофійовича (с. Сквородинівка, 16 травня 2015 року); Есеї переможців конкурсу «Поборник душевного миру» (2014). – Харків : Майдан, 2015. – 180 с. – С. 13-17.
6. *Їх же.* Парк на честь 150-річчя Т. Г. Шевченка у Переяславі: 50-років від заснування // Наукові записки Рівненського обласного краєзнавчого музею. – Вип. 12. – Ч. 1. – Рівне, 2014 – 148 с. – С. 77-79.
7. *Їх же.* Комплекс пам'яток Михайлівської церкви – основа для створення етнографічного відділу Переяслав-Хмельницького державного історичного музею // Православ'я в Україні: Збірник матеріалів IV Міжнародної наукової конференції / [під ред. митроп. Переяслав-Хмельницького і Білоцерківського Єпіфанія (Думенка) та прот. Віталія Клоса]. – К. : [Київська православна богословська академія], 2014. – 939, [5]с. – С. 906-924
8. *Їх же.* Перший етап виділення землі для створення Музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини // Переяславіка: Наукові записки Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав»: Збірник наукових статей. – Вип. 9(11). – 2015. – С. 348-359.
9. *Жам О., Бова І.* До історії створення зелених насаджень Музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини // Качанівські читання. Формоутворення культурно-побутового середовища палацово-паркових комплексів другої половини ХVIII – початку ХХ століття. – Чернігів : Видавець Лозовий В. М., 2012. – 336 с. – С. 294-308.
10. *Жам О., Козій Г.* До історії створення Музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини (за матеріалами епістолярної спадщини краєзнавця Є. Ф. Іщенка) // Переяславіка,

№ 6(8) за матеріалами II-ї науково-практичної етнографічної конференції «Середня Наддніпрянина: матеріальна і духовна культура». – Переяслав-Хмельницький, 2012. – С. 92-98.

11. *Жам О., Ткаченко Н.* Створення та діяльність етнографічного відділу у складі Переяслав-Хмельницького державного історичного музею на території Михайлівської церкви (1958–1963 рр.) // ПЕРЕЯСЛАВІКА: Наукові записки Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» / IV Єфремівські читання «Релігійне життя Переяславської землі (IX–XXI ст.)», присвячені 1025-літтю хрещення Русі: збірник наукових статей. – Вип. 10(12). – Переяслав-Хмельницький, 2016. – С. 113-122.

12. *Козій Г.* Першому в Україні музею просто неба – 45 // Краєзнавство: наук. ж-л. – 2009. – № 1-2. – С. 128-134.

13. *Козій Г.* Краєзнавець Федот [Єфрем] Іщенко: його концепція Музею народної архітектури та побуту у Переяславі // Народна культура України: традиції і сучасність: матеріали Міжнар. наук. конф., присвяч. 40-річчю заснування Нац. музею нар. архіт. та побуту України, Київ, 8-10 жовт. 2009 р. / Нац. музей нар. архіт. та побуту України; уклад. і наук. ред. П. М. Федака. – К. : Задруга, 2010. – 552 с. : іл. – С. 112-119.

14. *Крук О.* Створення етнографічних комплексів та експозицій як один з напрямів розвитку українського музейництва 1960-х – 1980-х років // Краєзнавство: наук. ж-л. – 2009. – № 1-2. – С. 120-127.

15. *Маньковська Р. В.* Музейна справа в Україні: теоретичні, практичні та антропологічні виміри історичного досвіду (1920-і рр. – початок XXI ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. іст. наук : 07.00.01 / Державний вищий навчальний заклад «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди» – Переяслав-Хмельницький, 2017. – 40 с.

16. *Махінчук М.* Він вартий пам'яті і шани: [про Єфрема Федотовича Іщенка] // Урядовий кур'єр. – 14 квіт. (№ 71).

17. *Сікорський М., Жам М.* Етнографічний відділ Переяслав-Хмельницького історичного музею // «Народна творчість та етнографія». – 1965. – № 1. – С. 106-109.

18. *Сікорський М.* Музей народної архітектури та побуту // «Пам'ять століть». – 2008. – № 1-2. – С. 101-104.

19. *Сога Л.* М. І. Сікорський: інтелектуальний портрет краєзнавця, організатора музейної справи в Україні (1950-і рр. – поч. XXI ст.): дис. ...канд. іст. наук: 07.00.01. – Переяслав-Хмельницький, 2014. – 228 с.

20. *Ткаченко В.* НІЕЗ «Переяслав»: від історичного музею до національного заповідника // Могилянські читання 2006 року: Зб. наук. пр. : Доля музейних зібрань / Нац. Києво-Печер. іст.-культ. заповідник. – К. : Фенікс, 2007. – Ч. 2. – 380 с. – С. 308-319.

21. *Ткаченко Г.* Фундатор Музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянини // Краєзнавство: наук. ж-л. – 2013. – № 4. – С. 105-110.

22. *Якименко О.* «Неначе писанка село...»: витоки: [до 100-річчя від дня народження Є. Ф. Іщенка] // Вісник Переяславщини. – 1999. – 9 лют. – С. 3.

23. *Його ж.* «Неначе писанка село...»: мрія втілюється в життя: [до 100-річчя від дня народження Є. Ф. Іщенка] // Вісник Переяславщини. – 1999. – 11 лют. – С. 3.

24. *Його ж.* «Неначе писанка село...»: В статтях і книгах про музей його не згадують...: [до 100-річчя від дня народження Є. Ф. Іщенка] // Вісник Переяславщини. – 1999. – 16 лют. – С. 3.

25. *Його ж.* Хто є першоавтором музею просто неба?: [до 100-річчя від дня народження Є. Ф. Іщенка] // Папірус. – 1999. – 11 лют. (№ 07).

26. *Sikorskiy M.* The open-air Ethnographic Museum of Pereyaslav-Khmelnytsky // MUSEUM. – Vol. XIX. – № 3. – 1966. – P. 187-188.

## **Підготовка художників-монументалістів у майстерні монументального живопису і храмової культури Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури**

Утворена 1994 р. навчально-творча майстерня монументального живопису і храмової культури готує висококваліфікованих художників, здатних реалізувати себе як церковних живописців у оздобленні іконостасів та інтер'єрів новозбудованих і реставрованих храмів, а також спроможних створити релігійно-історичні станкові полотна. Навчання в майстерні має свої особливості, зумовлені специфікою монументального мистецтва. Програма підготовки має декілька складових: академічно-наукову (рисунок, живопис, композиція), копіювально-релігійну (аналітичне копіювання творів релігійного малярства), теоретичну (заняття з техніки і технології матеріалів, історії мистецтва з поглибленим вивченням мистецтва Візантії, Київської Русі, українського бароко) та практичну роботу студентів. Учні вивчають техніки фрескового стінопису, мозаїки, вітража, яєчної темпері, олійного живопису.

Фахова спеціалізація студентів відбувається на третьому курсі і завершується виконанням дипломної роботи. Фахові дисципліни, що викладають у навчально-творчій майстерні живопису і храмової культури, дозволяють студентам набути певних умінь і навичок для практичного втілення проблеми синтезу різних видів храмового мистецтва, створення гармонійного цілісного ансамблю. Виконання освітньої програми передбачає вирішення визначених практичних завдань: а) створення архітектурного проекту (чинна ієрархія); б) рішення купольної системи, напівсфер (конх); в) здійснення стінопису (тематична ієрархія); г) вирішення орнаментальної системи храму; д) створення проектною моделі іконостасу; е) іконописання (створення ікон).

Підготовка сучасних художників майстерні монументального живопису і храмової культури має гармонійно поєднувати загальнокультурну освіту, теоретичне і практичне професійне навчання та духовне виховання особистості. Набутий рівень мистецької професійної освіти, досвід спільної праці у поєднанні з отриманими ґрунтовними знаннями релігійних канонів, християнської іконографії, біблійних та євангельських сюжетів дозволяють учням майстерні виконувати у матеріалі реальні мистецькі колективні проекти на стінах споруд.

## **Атрибуция несохранившихся росписей художника Георгия Попова на основе лаврских довоенных фотоматериалов и уцелевших живописных композиций**

Георгий Иванович Попов известен в Киево-Печерской лавре как один из ведущих художников Трапезной палаты и церкви, расписанных в первые годы XX в. Между тем, несколькими годами ранее этот живописец, получивший образование в Императорской Академии художеств и попавший в 1894 г. из Петербурга в Киев, участвует в росписях лаврского Успенского собора. Увы: то, что, спустя сто лет сбереглось от масштабных стенных композиций Г.И. Попова (а также других авторов росписей) в прославленном храме Лавры – всего лишь несколько десятков старых фотографий посредственного качества, которые хранятся в фондах Заповедника. Не имея возможности по черно-белым снимкам оценивать колористическую составляющую росписей, так же, как и их фактуру и красочный мазок, попытаемся, однако, выбрать из сюжетов, запечатленных на фотографиях, те, которые, на наш взгляд, могли бы принадлежать кисти Г. И. Попова. Основанием для такой атрибуции станет метод, который в знаточеской практике искусствоведения получил название «художественного распознавания». Для осуществления задачи нами будут привлекаться и другие фотографии из фондов Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника, а именно: изображения икон из церковного иконостаса Трапезной 1906 г. Доподлинно известно, что автором этих икон являлся именно Г. И. Попов [1].

Факторами, способными оказать специалистам помощь в распознавании авторства Г.И. Попова на основе довоенных фотографий, должны стать изобразительные приемы жестикуляции его персонажей, специфика написания рук, структурно-пластические особенности построения композиций, идейно-эмоциональные характеристики образов и ряд других качеств.

Жесты персонажей в изобразительном творчестве Г. И. Попова, вероятно, заслуживают отдельного рассмотрения. Несомненно, пристальное внимание жестикуляции Г. И. Попов уделял еще в период своей деятельности в Успенском соборе. Как художник-академист, он вырабатывает для жестов некие формулы или шаблоны, которые, не мудрствуя лукаво, переносит из одной композиции в другую. Для мастера, много работающего в церковных интерьерах, такой подход наверняка можно считать оправданным. Однако жесты персонажей Г. И. Попова узнаваемы, по нашему мнению, не своей однотипностью, а другим – лучшим, что в них есть: изяществом рук, трепетностью пальцев, благородством и сдержанностью взмахов, гармонией линий, соподчиненностью ритмики. С уверенностью можно сказать, что в живописи второго по счету в творчестве Г. И. Попова лаврского интерьера – Трапезной – за этим стоит стремление живописца найти особую духовную и душевную тональность сюжета, которая настроила бы зрителя, как говорил главный декоратор Трапезной А. В. Щусев, «на идею» [2].

Рассмотрим вначале несколько икон Г. И. Попова из иконостаса Трапезной. В «Сретении» замедленные и плавные движения персонажей, направленные навстречу друг другу, замирают и гаснут, словно растворяясь в торжественной тишине свершившегося действия. Жесты в иконе представлены как отдельное тематическое звено – это своеобразные следы присутствия божественного начала в человеческой личности.

В иконе «Успение» шкала жизненно-реалистических жестов расширена. Руки персонажей отражают гамму всевозможных оттенков печали, индивидуальных для каждого из участников сцены. Зритель отмечает жест рук апостола, скорбно склонившегося над гробом: его вложенные одна в одну, прижатые к щеке ладони – воплощение глубокой нежности к Богородице, давшей миру Спасителя.

Икона «Благовещение» отчетливо свидетельствует о том, какую трактовку рук персонажей предпочитает Попов в эти годы. У Марии безымянный и средний пальцы сближены, между остальными видны свободные воздушные просветы. Такой изобразительный прием придает рукам святых благородство и утонченность, а самим образам – особую одухотворенность.

В композициях предыдущего десятилетия из Успенского собора Г. И. Попов, как представляется, еще только начинал осваивать те приемы жестикуляции, которые были способны зримо передать возвышенную эмоциональность чувств персонажей. Это сюжеты «Три иерарха», «Крещение», «Омовение ног», «Сошествие Св. Духа на апостолов». Остановимся на последней композиции отдельно. Типы лиц в этой сцене (речь, в частности, идет о форме скул и чрезмерной сближенности глаз) не присущи, на наш взгляд, тому Георгию Попову, который хорошо знаком нам по работам в Трапезной в 1900-е гг. Поэтому, невзирая на описанную выше тенденцию к свободе жестикуляции и изяществу пальцев, которая, несомненно, должна была проявиться у живописца уже на первом этапе его творчества, сюжет «Сошествие», как произведение кисти Г. И. Попова, мы поначалу не рассматривали. Между тем, скрупулезное сравнение с более поздними работами художника способно внести коррективы. Так, голову апостола, изображенного с левого края этой композиции из Успенского собора, через несколько лет зеркально повторит голова Петра в сцене «Чудо на Тивериадском озере» из Трапезной палаты. И важен в данном случае не только идентичный поворот или ракурс голов: одинаковыми в работах разных временных периодов оказываются форма носа и выступающая вперед губа. Жест рук апостола, помещенного у правого среза соборной композиции «Сошествие», будет использован Г. И. Поповым в подписном «Сошествии», созданном им гораздо позднее – в 1914 г.

Вспоминая это последнее из известных нам произведений мастера, обратим внимание на изображение кувшина и умывального таза с полотенцем, которые художник любил располагать на переднем плане композиций на евангельскую тему и раньше (к примеру, «Тайная вечеря» в Трапезной церкви и «Чудо в Эммаусе» в Трапезной палате). Таз и кувшин присутствуют и в раннем стенописном сюжете «Рождество Богородицы» из Успенского собора,



запечатленном на старой фотографии. Является ли это поводом атрибутировать данную композицию Г. И. Попову? Или кувшин и таз (те аксессуары, которые использовал передвижник Н. Н. Ге в знаменитой картине «Тайная вечеря» 1860-х гг., а до него, в 1840-е гг. – академист В. К. Шебуев) есть эклектическое проявление «умного выбора» художественных средств из богатой копилки прошлого? Все же мы склоняемся в пользу принадлежности композиции кисти Попова. Между тем, некий налет прозаичности в трактовке женских образов, который сквозит в сцене «Рождество Богородицы», пожалуй, все же, более свойствен не Г. И. Попову, а В. П. Верещагину.

Поскольку речь зашла о профессоре живописи Петербургской академии художеств В. П. Верещагине, назовем ряд композиций из Успенского собора, которые, на наш взгляд, он мог написать лично сам. В первую очередь, это сцены «Моление о чаше», «Несение креста», «Снятие с креста». Хорошо известны одноименные холсты, исполненные В. П. Верещагиным для храма Христа Спасителя в Москве. Несомненно, что композиции для лаврского Успенского собора 1890-х гг. создавалось на основе московских полотен конца 1870-х гг. Между тем, страстная сцена «Несение креста», обретя в стенописи киевского храма другой формат – она вытянута по горизонтали, должна была стать (и стала) значительно многолюднее.

«Поклонение волхвов», «Жертвоприношение Авраама», «Бегство в Египет» и, возможно, «Чудо во Влахернах» – те живописные сюжеты, которые также могли быть написаны рукой маститого В. П. Верещагина (или учеником из его мастерской). Для верещагинского стиля характерными в этих работах представляются принципы компоновки фигур. К примеру, поза согбенного седобородого волхва в анонимном «Поклонении волхвов» очень сходна с позой Фомы в авторской картине В. П. Верещагина «Уверение Фомы». Общий тип внешности мужских персонажей перекликается с типажам тех многочисленных религиозных и исторических произведений, которые создавались академическим профессором на исходе XIX в.

Одному и тому же мастеру в Успенском соборе принадлежали, по нашему мнению, композиции «Благословение учеников перед Вознесением» и «Преображение». Близость их художественной трактовки наглядно отображают светящийся закатным светом горизонт, облака, напоминающие тонкие ломкие льдины, ангельские крылья с характерными взмахами и фигуры апостолов, склонивших колени перед Христом. Показывая фигуры со спины, художник невольно заостряет внимание зрителя на босых ступнях, которые смотрятся нарочито неизящно. Такая черта, на наш взгляд, вряд ли соответствует утонченному и гармоничному стилю Г. И. Попова.

Как представляется, Г. И. Попову можно смело атрибутировать композиции «Воздвижение креста апостолом Андреем на горах Киевских» и «Отшествие пр. Антония с Афонской горы на подвиги в Киев». В обеих работах группа персонажей изображена на каменистой площадке переднего плана. Дальний план являет собой (в первой композиции) величественную панораму днепровских далей или уходящие круто ввысь склоны горы Афон (во второй сцене). Главные действующие лица художник дает в центре, а справа в нижнем

углу располагает фигуру второстепенного персонажа. Любопытно, однако, что в общей сюжетной канве эти «неключевые» фигуры несут важную смысловую нагрузку. Так, в «Воздвижении» человек в малахае, вооруженный луком и стрелами, олицетворяет племена, которые встретил в славянских землях апостол Андрей; в «Отшествии» же юноша с веслом – гребец, с которым по морю в родные края отправится преп. Антоний. Истаивающий в дымке горизонт, пирамидальные тополя и кипарисы вдали кажутся хорошо знакомыми по композиции «Чудо в Эммаусе» из Трапезной палаты. Архитектурные детали на стене афонской обители напоминают специфический элемент кладки, выступающий над въездной аркой иерусалимских Львиных ворот. Он будет изображен художником в иконостасной иконе Трапезной церкви «Въезд в Иерусалим».

Таким образом, подводя итоги исследования по атрибуции стенописи лаврского Успенского собора, которая была безвозвратно утеряна в результате взрыва здания в 1941 г., можно сделать определенные выводы на основании довоенных фотографий. Часть рассмотренных композиций принадлежала, вероятнее всего, Г. И. Попову. Данный вывод базируется на методе художественного распознавания. В свою очередь, фундаментом этого метода является скрупулезный сравнительный художественный анализ сцен, которые зафиксированы на уцелевших снимках, и тех доступных для визуального наблюдения композиций, которые писались Г. И. Поповым в лаврской Трапезной в начале 1900-х гг. При отсутствии в данном случае иных источников атрибуции наиболее значимую роль играет пристальное изучение стилистики интересующего нас живописца, его манеры и характерных приемов письма.

#### Література:

1. *Пітателева О. В.* Монументальний живопис та іконопис Г. І. Попова в лаврській Трапезній палаті та церкві // Лаврські мистецтвознавчі студії. Зб. наук. пр. – К. : НКПШЗ, 2015. – С. 51-96.
2. *Пітателева О. В., Литвиненко Я. В.* Лаврський модерн. Орнаменти Трапезної палати і церкви: Альбом. – К. : Софія, 2014. – 144 с. – Укр., рос. та англ. мовами.

*Пушонкова О. А.*

### **До питання формування культури історичної пам'яті в Україні у музейних проектах**

Сучасні пошуки національної ідентичності завжди супроводжуються гострим інтересом до минулого, до історії, адже ідентичність, це перш за все належність до спільноти, аналогія, приналежність і автентичність.

Національна ідентичність пов'язана як зі свідомою ідентифікацією, так і з несвідомим прийняттям архетипів національної культури. Людині притаманна «туга за пізнанням минулого» (польський вчений В. Вжосек), але наскільки є достовірним наше пізнання в умовах кризи сучасної історіографії?

З 70-х рр. ХХ ст. набуває широкого розповсюдження психобіографія (прагнення зрозуміти індивідуума в історії та з'ясувати мотиви його дій); до вивчення групової психоісторії (а саме – мотивів діяльності великих груп в історії, оскільки вони розвиваються під впливом емоцій і фантазій). Мова йде не про конкретні історичні події, а про те, як вони заломлені у свідомості. Відбувається своєрідна міфологізація історії, на яку звернули увагу ще К. Ясперс і М. Бердяєв. Історія «обрастає» міфологією, оскільки «де міф є образ, модель, інтерпретація тих або інших реальностей», коли міф більш значущий для людини, ніж сама реальність.

Вивчення історії України, зокрема трагічних подій її минулого, потребує осмислення фальшування, замовчування та колективних травм, подолання заангажованості та впровадження національно-екзистенційної методології в її дослідження. Для українців характерним є перервний обсяг історичної пам'яті, невизначена ідентичність й відповідно ментальна потреба у пізнанні себе через минуле. Методологічно цінними, на думку В. Личковаха, є «філософські й етнокультурні концепції людського світовідношення, етноментальності, національного образу світу, переживання хронотопів, світоглядних екзистенціалів, „естезису“ взагалі» [1, с. 13]. Проте розрив континуальності пам'яті сучасної людини, зафіксований П. Нора, має наслідком розрив у свідомості соціального суб'єкта, кризи ідентичності [2].

17 березня 2018 р. у рамках інтерактивної просвітницької платформи у Черкаському обласному художньому музеї на виставці робіт представника харківської школи живопису і графіки Іллі Єфроїмсона (1913–1992) відбулись авторська екскурсія і подіумна дискусія. Виставку графічних робіт Єфроїмсона представлено з нагоди 105-річчя з дня народження митця. Експресивні твори з серій «Спогади про сталінщину», «Україна. 1932–1933» розкривають історичний контекст історії України 20–30-х рр. ХХ ст.

До обговорення було запропоновано авторську екскурсію Марини Бугері «Візуалізація історії України 1920–1930-х років у творах Іллі Єфроїмсона», а Оксана Пушонкова окреслила проблему формування культури історичної пам'яті в Україні та розкрила художні засоби візуалізації колективних та індивідуальних травм. Екскурсія емоційно і змістовно занурила учасників заходу в ту страшну епоху, коли розкуркулення, Голодомор та репресії були «зоною замовчування», коли радянська людина, живучи в умовах «подвійної біографії», не мала можливості не просто вплинути на ці події, а й навіть висловити ставлення до них. Художник Ілля Єфроїмсон, який належить до того покоління, зміг лише у 80-х рр. ХХ ст. відобразити сторінки історії України.

Було наведено дані про локалізацію і масштаби Голодомору та репресій в Україні, крізь призму робіт художника показано долі діячів «Розстріляного відродження». Запропонований формат дозволив учасникам заходу стати не просто реципієнтами, а співавторами творчості художника.

До обговорення було запропоновано дослідження культурної пам'яті М. Хальббаксом, Я. Ассманом, П. Нора та концепцію французького дослідника Франсуа Артога («Час і історія»), який історію розглядає з точки зору «режимів історичності» минулого, теперішнього і майбутнього. Пасеїзм – як надмірна

увага до минулого та його драматизація, презентизм – як вибіркоче використання образів минулого для конструювання теперішнього, футуризм – як проекція у майбутнє окремих визначальних подій та персоналій історії, образів-архетипів. Спробували побачити крізь «пастки» цих режимів радянський період історії України та вектори її інтерпретації, адже йдеться про «новий маршрут...між досвідом часу й історіями та відчуттям часу, що розвивається в момент кризи історії» [2]. Вивчення «режимів історичності» дозволяє принаймні поставити питання достовірності історії.

Кілька паралельних біографій – звичне явище для людей, що жили у тоталітарній системі (приховування істинної біографії від швидких змін доктрини). Зсув після руйнування системи актуалізує стратегію створення захисного шару («я такий як вам потрібно»), або – конструювання смислу того, що відбулося, як самоінтерпретація. Формується новий тип «гнучкої» ідентичності (яка легко піддається маніпуляціям, полярно протилежним стимулам), що включає різні варіанти реагування.

Колективна травма як правило замовчується, але якщо вона не вербалізується, то – візуалізується. Це – фрагменти образів, уривки фраз, які можуть бути зображені графічно. Травма репрезентується у затримці пам'яті (асоціацій), соматичних реакціях (слідах, залишених у тілі), і символізаціях, образах (пеньок, поламані дерева, відсічені кінцівки, вирване коріння, стан пустоти, чорної дірки, ями, калюж крові, хрестів тощо). Ці «відщеплені» комплекси образів, інтуїцій та асоціацій перешкоджають бачити ситуацію реалістично і адекватно, брати відповідальність за свій вибір.

На зустрічі спробували розглянути художні засоби візуалізації колективних травм, які використані у графічних роботах Іллі Єфроймсона. Ці образи, з одного боку, контрастують з візуальним рядом соцреалістичного оптимізму, а з іншого – є авторським переосмисленням світу усталених координат радянської епохи, яка власне і сформувала ці «лакуни забуття». Вони є контрастними, зламними, в катів немає облич, у жертв – деформовані тіла, порушена перспектива, як зображення перевернутого світу, позбавленого координат. Взагалі травмована тілесність презентована найбільш яскраво. Через візуальне мислення учасники заходу «зчитували» смисли минулого, у якому не було місця надії на порятунк.

У процесі подіумної дискусії було обговорено причини сучасної кризи історичного мислення, пов'язані як з процесами глобалізації, так і з фальшуванням, замовчуванням, заангажованістю, що характерні, передусім, для радянського періоду історії України. Ці фактори, а також зміна в цілому моделі історичної пам'яті, пояснюють звернення до персонального виміру історії, спогадів очевидців, рефлексії тогочасних подій. Як зауважила одна з учасниць дискусії, такі спогади у своїй повторюваності підтверджують достовірність тих або інших фактів та самі стають фактами історії.

Отже, природа історичної репрезентації розкривається передусім через метафору (Франклін Анкерсміт). З цієї точки зору мистецтво – це спосіб контакту історика з минулим. Для сучасного відвідувача така можливість

побачити історію в образах є надзвичайно важливою, адже дозволяє не лише зрозуміти, а й емоційно пережити важливі для українців події.

#### **Література:**

1. *Личковах В. А.* Концептуальні засади дослідження історії української естетичної думки // Історія української естетичної думки [текст] монографія / За ред. проф. В. А. Личковаха. – К: : Центр учбової літератури, 2013. – С. 9-14.

2. *Нора П.* Проблематика мест памяти // Франция-память. – СПб. : СПбГУ, 1999. – 328 с.

3. *Артрог Франсуа.* Порядок времени. Режимы историчности [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/nz/2008/3/ar3-pr.html>.

УДК 7.025.4

*Ревенок Н. М.*

### **Східноазійська ваза з інкрустацією перламутром (дослідження та реставрація)**

У 2017 р. на кафедрі техніки та реставрації творів мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури надійшла керамічна ваза, вкрита чорним лаком по глиняному черепку та інкрустована тонкими перламутровими пластинами у вигляді рослинного орнаменту. Зовнішня поверхня вази була у незадовільному стані: спостерігалися чисельні локальні втрати та відлущення лакового покриття та перламутру. У процесі візуальних досліджень твору виникли питання його атрибуції, визначення стилістики оздоблення, технології виготовлення, складу основи, лакового покриття, перламутру. Для з'ясування питань техніко-технологічного характеру ваза була досліджена у лабораторії «Артлаб» к.х.н. Андріановою О. Б., для чого були відібрані проби фрагмента лакового покриття вази, перламутру, глазури та основи керамічного виробу.

За результатами досліджень було з'ясовано, що поверхня вази вкрита декількома шарами лаку уруши, нижній шар складається з цього ж полімеризованого лаку, напівпрозорого темно-коричневого кольору, нанесеного тонким шаром із вмістом волокон тканини білого кольору, який виявився нерозчинним спиртом, водою, лугами та кислотами. Верхній шар лаку уруши виявився товщим, ніж нижні шари, на ньому спостерігається сітчастий кракелюр майже по всій поверхні. Дослідження проб перламутру показало його природне походження. Керамічна основа, з якої виготовлена ваза, та її склад характерний для фаянсових мас. Глазурне покриття вази з внутрішньої сторони блідо-сірувато-зеленуватого відтінку представляє собою особливий специфічний тип глазури, який називають селадомом. Подібний тип керамічних виробів був винайдений у стародавньому Китаї, зокрема, у провінції Чжецзян. Селаденова глазур була досить популярна в Китаї, Японії та Кореї, і вироби вкриті нею теж називали «селадомом».

## РЕЗУЛЬТАТИ ЛАБОРАТОРНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ СХІДНОАЗІЙСЬКОЇ ВАЗИ

Таблиця 1.

Т дослідження	Предме	Результати дослідження	Методи дослідження
	Покриття вази	Вохра -78%, домішки кальцію (крейда, гіпс), домішки сполучень калію, титану, цинку, цирконію, рубідію (1-6%), що входять у склад натуральних вохр, клей тваринного походження, домішки олії, клей декстрин з оборотної сторони.	Оптична мікроскопія. Цифрова мікроскопія. Рентгено-флуоресцентний аналіз. Інфрачервона спектроскопія з Фур'є-перетворювачем (FTIR).
	Перламу тр	Сполучення кальцію (97%), домішки сполучень стронцію (1%), незначні домішки заліза (до 2 %), що вказує на його природне походження.	Оптична мікроскопія. Цифрова мікроскопія. Рентгено-флуоресцентний аналіз. Інфрачервона спектроскопія з Фур'є-перетворювачем (FTIR).
	Глазур	Сполучення кальцію (62%), заліза (24%), калію (7%), домішки сполучень рубідію та стронцію (1-2%), цинку та ітрію (біля 1%).	Оптична мікроскопія. Цифрова мікроскопія. Рентгено-флуоресцентний аналіз. Інфрачервона спектроскопія з Фур'є-перетворювачем (FTIR).
	Керамік а	Сполучення заліза (54%), калію (15%), кальцію (13%), домішки сполучень титану, рубідію, цирконію, марганцю та стронцію (2-5%), домішки сполучень цинку та ітрію (біля 1%), ніобію (0,3%), що є типовим складом фаянсових мас.	Оптична мікроскопія. Цифрова мікроскопія. Рентгено-флуоресцентний аналіз. Інфрачервона спектроскопія з Фур'є-перетворювачем (FTIR).

Аналіз методики реставраційних заходів східноазійських лакових виробів дозволив виділити два напрямки їх реставрації: перший – з використанням аутентичних матеріалів, другий – з використанням методик доповнення лакового шару зворотними матеріалами. Проаналізувавши публікації реставраторів, було зроблено висновок, що використання ідентичного лаку уруши у реставрації є незворотним, він не вступає у реакції з кислотами і лугами, з часом змінює свій колір (від червоного до брунастого).

Слід також зазначити, що східноазійські лаки піддаються деструкції під час дії на них агресивного навколишнього середовища – ультрафіолету, різких перепадів температури, відсутності потрібної вологості повітря тощо. Лак також не витримує сухого клімату і починає розтріскуватися, розшаровуватися та осипатися.

Лак уруши – це східноазійський лак, який отримують від соку дерева (*Rhus vernicifera*), який після полімеризації створює покриття високої міцності [7]. Цей сік при висиханні утворює міцне, пластичне і водонепроникне покриття. Для отримання соку на дереві роблять невеликі горизонтальні надрізи, з яких потім починає виділятися сірувато-жовтувата рідина, зазвичай його збирали у літні місяці з дерев десятилітнього віку.

Під час контакту з повітрям сік окислюється і одразу ж полімеризується – перетворюється у тягучу смолу. Для виготовлення лаку цю смолу піддають

спеціальній обробці, розчинюють у спирті або інших органічних розчинниках, фільтрують та обробляють до отримання однорідної консистенції та зберігають у щільно закритому посуді. Максимального затвердіння лак досягає в умовах вологості, тому його висушували у вологому середовищі за температури вище 16°C. Затвердіння очищеного рідкого лаку відбувається під час бродіння білкових елементів, що містяться у ньому. Сирий сік, з якого отримують лак, є токсичним (залишає опіки на шкірі). Після висихання лак втрачає токсичність та його можна застосовувати для виготовлення посуду [6].

За необхідності змінити колір, до лаку додають органічні фарбники. Нефарбований натуральний лак – темно-коричневий, чорний колір йому надає порошок заліза, а червоний – порошок оксиду заліза. Слід зазначити, що технологія видобування соку лакового дерева однаково популярна у всіх азійських державах і схожі лаковані предмети можна побачити як у Кореї, так і в Китаї та Японії.

Після того, як лак підготовлений до роботи, майстер починав безпосередньо працювати з предметом. Основу виробу піддавали численним обробкам. Його верхню вкривали основою-лаком, висушували, полірували і ще раз вкривали шаром лаку декілька разів. На певних етапах усі нерівності змазували спеціальною лаковою пастою, яка складалася з суміші лаку уруши, глини, іноді тканини. Основу поверхні предмета ще декілька разів полірували, вкривали лаком та висушували. Кожний шар лаку просушували від 12 до 24 год. у спеціальній камері з високою вологістю й температурою +30°C. Саме у вологому середовищі лаковий шар добре полімеризується, стає прозорим і досить твердим.

Для виготовлення інкрустації майстри використовували пластини перламутру, т.зв. *mother-of-pearl*, зняті зі стінок раковин молюсків, який мав бути переливчастим та райдужним. Для роботи відбирали перламутр двостулкових молюсків (устриць і мідій) та равликів. У корейській лаковій інкрустації зазвичай використовували перламутр з устриць. Він вважався найгарнішим і привабливим. Перламутр обережно знімали з поверхні раковини та ретельно шліфували.

Техніку інкрустації виробів перламутром застосовували як у Китаї, так і в Кореї та Японії. Слід зазначити, що лаковані вироби були відомі в Китаї вже з VIII–V ст. до н.е. Спочатку лаки фактично були будівельним матеріалом. Ними покривали днища човнів, стіни і дахи будинків, а лакові вироби стали виготовляти з VII–XII ст. Згодом технологія з використанням лаку поширилася в Японії і країнах Південно-Східної Азії [3].

За основу для лакових виробів найчастіше використовували дерево. Лаковий декор на основі уруши наносили також і на вироби з інших матеріалів: металу; порцеляни; тканини; каменю; пап'є-маше; шкіри та ін.

Виготовлення виробів, інкрустованих перламутром було притаманно також і майстрам Кореї, які займалися цим ремеслом упродовж століть – виготовляли шкатулки та інші предмети, вкриті тонким узором з перламутрових пластинок. Відомо, що лакова інкрустація з'явилась у період держави Об'єднаного Силла (668–935), а у часи імператора Чосона (1392–1910)

стали розвиватися кращі декоративні традиції лакової інкрустації. У наш час лакову інкрустацію у Кореї підтримує держава як частину культури.

У корейському лаковому мистецтві існує два типи техніки інкрустації перламутром: Юремджиль (jureumjil, «заповнення») та Кенемджиль (kkeuneumjil, «різьблення»). Перший метод застосовували для орнаментації сюжетів з птахами й квітами. Узор у цьому випадку робиться на перламутрових заготовках, які знімаються за допомогою ножиць. На початку ХХ ст., з появою стрічкової пилки, цей процес значно спростився і майстри стали виготовляти декоративні пластини меншої товщини.

Другий вид техніки – Кенемджиль – набагато старіший, був винайдений у часи династії Корё (918–936). У цей період майстри використовували інструменти з гострим металевим кінцем – для вирізування тонких маленьких стрічок «сангса» (фігурна нитка). Коли від перламутрових заготовок було відрізано достатню кількість стрічок, майстер з інкрустації накладав їх одну за другою на поверхню основи, щоб сформувати орнамент, фігуру або пейзаж. Кожна деталь вирізувалася лобзиком точно по контуру. Це дуже кропітка робота, тому що деталі дуже дрібні і один необережний рух може зіпсувати всю дорогоцінну перламутрову пластину. Майстер ретельно підбирав кожен перламутр, потім на кальку переносив деталі на заздалегідь підготовлений рисунок та приклеював їх. Потім калька з вирізаними деталями знімалася і фрагменти перламутру приклеювали на аркуш паперу з намальованим візерунком. Для приклеювання на всіх етапах використовували спеціальний клей, виготовлений з риб'ячих пузирів.

Коли всі деталі були закріплені на папері, поверхню виробу змазували клеєм і аркуш паперу обережно прикладали до поверхні виробу перламутровими деталями вниз. Далі «утискали» перламутрові фрагменти у поверхню виробу, для цього використовували нагріті на вугіллі металеві праски. Температура цих прасок повинна бути такою, щоб не пошкодити поверхню виробу і деталі візерунка. Зазвичай майстер регулював температуру холодною водою. Потім робоча поверхня праски змащувалася милом (щоб папір не прилипав до металу). Під дією праски клей розм'якшувався, і можна було зняти аркуш паперу, при цьому перламутрові деталі залишалися на поверхні виробу рівно на своєму місці. Поверхня потім промащувалася клеєм і просушувалася. Надлишки клею після сушки прибиралися теплою водою з поверхні пластин, коригувалися і додавалися дрібні, тендітні деталі. Поверхню згодом покривали розведеним лаком і виріб поміщували у сушильну камеру з потрібною температурою і вологістю.

Після сушіння поверхню протирали водою і шматком деревного вугілля. Таким чином стирался лак з поверхні перламутрових деталей, але залишався між ними. Процедура «покриття лаком-сушка-чистка поверхні» повторювалася кілька разів, поки рівень перламутрових деталей і лаку між ними не вирівнювався.

Методика реставрації вази була розроблена на основі аналізу сучасних зарубіжних аналогів ведення подібних робіт та на основі лабораторних досліджень. Для проведення реставрації даної вази прикладом стали методики



спеціалістів майстерень Реставраційного центру ім. І. Е. Грабаря [1; 6]. Так, відшарований лак на поверхні вази був підклеєний за допомогою підведення слабкого (4%) розчину осетрового клею з послідуєчим пресуванням нагрітою маленькою праскою через прокладки. Деталі інкрустації з перламутру, що відходили від основи були приклеєні на суміш 40% осетрового клею. У якості ґрунту використовувалась акрилова шпаклівка на водній основі «Місґо» (сополімерний латекс) шведського виробництва. Оздоблювальний шар, що імітує лак, було відтворено чорною акриловою фарбою.

Висновки. Таким чином, проведенне дослідження та реставрація пам'ятки східноазійського мистецтва, дозволило визначити його типологію, технологію виготовлення та художнє оздоблення під час якого було встановлено, що ваза виконана корейськими майстрами і датується кінцем ХІХ – початком ХХ ст.

#### Література:

1. *Варфоломеев А. И.* Восточноазиатские лаки и проблемы реставрации лаковых изделий // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 2014. – Вып. 2. – С. 178-187.
2. *Виноградова Е. Н.* Декоративно-прикладное искусство Японии. – М. : Искусство, 1998. – 154 с.
3. Искусство Восточной Азии (энциклопедия). – М. : Искусство, 1998. – 214 с.
4. *Лин Б.* Маки-э – искусство для души. – Италия ; Англия : Изд-во Dantrio, 2003. – 143 с.
5. *ИтоНобуо, Миягава Торао, Маэда Тайдзи, Ёсидава Тю.* История японского искусства / Пер. с японского В. С. Тривнис. – М. : Прогресс, 1965. – 291 с.
6. *Нефедьева А. А., Зандраев А. Ч.* Технологические приемы японской росписи по лаку маки-э // Вестник ИрГТУ. – 2015. – Вып. № 11(106). – С. 367-373.
7. Восточноазиатские лаки. Методика реставрации, исследования: сб. ст. / сост. В. Г. Симонов по ред. М. В. Капустиной и В. Г. Симонова. – М. : Изд-во ВХНРЦ, 2000. – 136 с., илл.
8. Корейская лаковая миниатюра [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.livemaster.ru/topic/2510157-korejskaya-lakovaya-miniatiyura-najeon-chilgi-kak-eto-delaetsya>.

*Рыжова О. О., Ивакина И. Ю., Батенко Н. М., Распопина В. А.*

### **Особенности стиля, техники и технологии лаврских икон (на примере памятников из коллекции Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника)**

В рамках совместной работы отдела научной консервации и реставрации и отдела фондовой научной работы НКПИКЗ проведены комплексные исследования трех икон из коллекции Заповедника: «Собор святых семи архангелов» (КПЛ-Ж-447); «Христос с апостолами» (КПЛ-Ж-2083), «Преподобный Антоний Печерский» (КПЛ-Ж-922).

Цель данной статьи – публикация результатов исследования.

#### *Происхождение*

Все три иконы связаны достоверным лаврским происхождением:

- икона «Собор святых семи архангелов», КПЛ-Ж-447, согласно данным из инвентарной книги поступила в Фонды в 1974 г. из Ближних пещер;

- иконы «Христос с апостолами», КПЛ-Ж-2083, [Фонды НКПКЗ, КПЛ-А-НДФ-133, запис № 38939, арк. 226] и «Преподобный Антоний Печерский», КПЛ-Ж-922, [Фонды НКПКЗ, КПЛ-А-НДФ-133, запис від 24.09.1932 р., № 32632, арк. 2зв.] поступили из Успенского собора.

#### *Датировка*

Все три иконы датируются одним временем:

- икона «Собор святых семи архангелов» (1852), дата нанесена в правом нижнем углу иконы;

- икона «Христос с апостолами» (1852), дата нанесена на левом торце иконы); на левом и правом торцах иконы нанесена дарственная надпись: левый торец: «1852 года месяца июня 30 написал сию икону иеромонах Деседерий...»; правый торец: «послушнику Трифону Морозову»;

- икона «Преподобный Антоний Печерский» (1849–1874), где нижняя граница – это дата на иконе, когда была взята иконная дощечка с Эсфигмена, а верхняя – дата упокоения А. Муравьева в Киеве. Авторская надпись на обороте иконы в УФ-излучении: «Образ Прп Антония писан на доске взятой из [той] пещеры где он спасался на Св Горе Афонской в обители Есфигменской 21 августа 1849 г Андрей Муравьев».

*Результаты физико-химических исследований проб грунта и красочного слоя* подтвердили датировку и принадлежность икон к одному художественному центру. В иконах «Собор святых семи архангелов» и «Христос с апостолами» обнаружены идентичные два типа белил – свинцовые белила с микропримесями серебра (до середины XIX в.) и свинцовые белила без серебра (после 1850 г.), синий пигмент – берлинская лазурь, зеленый – медный пигмент по типу ярь-медянки («Собор святых семи архангелов»), зеленый составной – берлинская лазурь со свинцовым кроном («Христос с апостолами»), желтый – свинцовый крон, красный – киноварь, традиционные охры. Сравнение пигментного состава иконы «Преподобный Антоний Печерский» с данными физико-химических исследований двух вышеозначенных икон позволило сузить временной диапазон с четверти века (1849–1874) до середины XIX в., то есть 1850 г. Так как пигменты красочного слоя – свинцовые белила, содержащие микропримеси серебра, синий – берлинская лазурь, зеленый – составной (охра желтая, берлинская лазурь), желтый – неаполитанская желтая, позволяют, с большей долей вероятности, предположить написание иконы материалами, относящимися более к первой половине – середине XIX в.

Интересные данные были получены в результате *анализа техники* (как совокупности средств и приемов) *и стилистики* (как творческого результата). Икона, существующая почти два тысячелетия, своей долговечностью во многом обязана консерватизму живописной техники, бережно сохраняемой иконописцами вплоть до настоящего времени. Для понимания специфики иконописной техники важно понимать, что именно метод послойной живописи является показателем классической иконописной системы.

В иконах «Собор святых семи архангелов» и «Христос с апостолами» классическая иконописная система сочетается с разнообразием приемов

индивидуальных почерков художников. Красочные слои, нанесенные один поверх другого, за счет их незаметных переходов сливаются, рождая иллюзию смешения. В промежутках между мазками верхних слоев просвечивают нижние, тем самым создается эффект их слитности. Икона «Преподобный Антоний Печерский» написана в эскизной, совершенно не характерной для классической иконописи, манере. Фактура открыта, мазки наносятся на поверхность дробно, небольшой круглой мягкой кистью. Общая форма предметов и мелкие детали формируются множеством коротких разнообразных и легких мазочков-ударов. Форма некоторых мелких деталей подчеркнута/прочерчена острым черенком кисти, отчего приобретает еще большую подвижность; краска имеет текучую консистенцию.

Приемы нанесения предварительного рисунка в исследуемых иконах соответствуют индивидуальным особенностям творчества того или иного мастера. Например, в иконе «Собор святых семи архангелов» иконописец в качестве разметки формы выбирает лаконичную графью. Графьей намечены основные крупные формы изображения – контуры фигур и складки одежд, некоторые части ликов (масса волос, овал лика). Линии графьи подвижные, вероятно, прочерчены по влажному левкасу и, как правило, четко совпадающие с окончательным вариантом изображения.

В иконе «Христос с апостолами» иконописец делает «очерк изображения», нанося кистью жидкой черной краской предварительный рисунок. Рисунок выполнен тонкой и гибкой кистью; линии рисунка отличаются точностью и разработанностью (подробностью), контуры его органично включены в абрис последующего изображения.

Ближайшими аналогами рассматриваемым иконам по композиционным схемам можно назвать иконы «Собор святых архангелов», начало XIX в. (КПЛ-Ж-449) [за довоенною книгою вступу предметів музейного містечка: Фонди НКПІКЗ, КПЛ-А-НДФ-133, Запис № 39111, ікона надійшла з Володимирської філії (культурно-освітня діяльність на терені Києво-Печерської лаври розгорталася паралельно з існуванням тут чернечої громади. Але на початку 1930 р. монастир був закритий, ченців виселили, релігійне життя припинилося. Того ж року було закрито Володимирський та Софійський собори, які стали філіями Заповідника); поруч зроблено помітку олівцем, що за актом від 20.03.34 р. ікону було розподілено до відділу станкового малярства с.м. 2743.], «Собор Святых Апостолов», вторая половина XVIII в., [Фонди НКПІКЗ, КПЛ-А-НДФ-1778, поступила в 1974 г. с Аннозачатьевской церкви], «Прп. Афанасий Афонский», середина XIX в., аналойная икона, КПЛ.

Ведущим научным сотрудником отдела научной реставрации и консервации НКПІКЗ, кандидатом искусствоведения, реставратором станковой масляной живописи первой категории Рыжовой О. О. выполнен комплексный сравнительный стилистический и технико-технологический анализ живописи, а также проведены оптические и визуальные микроскопические исследования, реставрация.

Фондово-библиографические, архивные и документальные изыскания проведены Ивакиной И., заведующей научно-исследовательским сектором

сохранения памятников изобразительного искусства, книг и документальных материалов отдела фондово-научной работы НКПИКЗ и Батенко Н., хранителем первой категории научно-исследовательского сектора сохранения памятников изобразительного искусства, книг и документальных материалов отдела фондово-научной работы НКПИКЗ.

Физико-химические исследования проб красочного слоя и грунта живописи – изготовление шлифов поперечных срезов живописи; изучение структуры живописи в поляризованном белом свете и в свете видимой люминесценции, возбуждаемой УФ-лучами, определение состава грунта методом инфракрасной спектроскопии; определение состава пигментов методами микрохимического, термохимического, люминесцентного и эмиссионного спектрального анализ – проведены заведующим отделом физико-химических исследований Национального научно-исследовательского реставрационного центра Украины Распопиной В. А.

*Руденко С. Б.*

### **Маркетинг культурних цінностей в контексті ринкової теорії соціально-культурної сутності музею**

Можна виділити п'ять теорій соціально-культурної сутності музею: кунсткамерну, політичну, інженерну, науково-просвітницьку та ринкову. Сутність найбільш архаїчної (кунсткамерної) полягає у тому, що соціальним призначенням музею є виявлення, накопичення, збереження, дослідження та демонстрація пам'яток. Інакше кажучи, музей існує не для того, щоб вирішувати певні соціальні проблеми, а заради підтримання описаного циклу оперування пам'ятками. Ця теорія є резонною з огляду на те, що, справді, без автентичних об'єктів музей функціонувати не може. Проте кунсткамерна теорія не розкриває проблеми навіщо потрібний музей та, зокрема, для чого він збирає пам'ятки. Політична теорія розглядає музей як засіб пропаганди панівних політичних ідей. Але політика входить у суперечність з науковими дослідженнями, догматизує уявлення про минуле, збіднює арсенал соціально-культурного використання пам'яток. Інженерна теорія розглядає музей з позиції найбільшої суспільної утилітарності, яка, втім, є мінливою. Досить часто ця теорія редукується до політичної або ринкової теорії музею. В той час, як науковий пошук в її межах має базуватися на більш фундаментальних речах, ніж самокупність музею або політична кон'юнктура. Науково-просвітницька теорія базується доволі думки, що музей є чимось середнім між навчальним закладом та науково-дослідною інституцією. Проте ця теорія не враховує специфіки музею, що полягає у особливих формах репрезентації минулого. А отже, науково-просвітницька теорія не дає необхідного інструментарію для адекватної оцінки як наукової, так і дидактичної діяльності музею. Ринкова теорія набула великої популярності, з одного боку, через небажання як капіталу, так і держави дотувати музеї, а з іншого, – в зв'язку з тим, що суспільство ринкових відносин врешті-решт приходять до капіталізації сфери

культури. А значить, музеї мають адаптуватися до ринкових умов. Інакше немає сенсу їх підтримувати, оскільки вони демонструють низьку «продуктивність», під якою в умовах капіталізму розуміється отримання доданої вартості. Отже, скільки б не говорилося про те, що музей має ігнорувати капіталістичні правила гри, що він вищий за гонитву за прибутками, реальність невблаганна, й наука має враховувати її.

Р. Сііл, дослідник креативних індустрій, вважає, що музеї є важливим підґрунтям для капіталізації креативних індустрій, та самі по собі ці заклади не здатні бути прибутковими організаціями. Проте з огляду на їхню соціальну та економічну важливість, музеї заслуговують на субсидування [11].

Д. Хезмондалш, котрий присвятив свою дослідницьку увагу [12] культурним індустріям зазначає, що культура творить тексти (в широкому розумінні цього слова), символи та досвід. Поняття «культурні індустрії», залежно від контексту, означає комодифікацію культурного продукту, масову дистрибуцію культурного продукту, капіталізацію виробництва культурного продукту, й подекуди, поєднання цих аспектів. Хезмондалш не виділяє окремо музейну індустрію, хоча вона й виробляє «тексти».

Поширювати тексти можна масово за допомогою віртуальних виставок, друкованої продукції, сувенірів, нових та старих медіа. Дослідник відмовляє музеям у статусі індустрії через те, що «відтворення» відбувається тут напівпромисловими або непромисловими методами. Він зазначає, що: «виготовлення, демонстрація та продаж творів мистецтва (живопису, інсталяцій, скульптур) кожен рік приваблює величезну кількість грошей ... проте відтворення тут обмежене, якщо, взагалі існує» [12, с. 29].

Зауважимо, що, наприклад, монтування експозиції може відбуватися промисловими засобами. Інформаційні продукти, до яких належать і твори мистецтва, можна створювати на замовлення. Якщо ж вони створені із застосуванням мультимедійних засобів або й промисловим способом (що характерне для концептуального мистецтва, мінімалізму) то їх можна тиражувати в будь-якій кількості. Можна зауважити, що кількість пам'яток, на відміну від творів мистецтва, обмежена. Проте те саме можна говорити й про корисні копалини (оскільки вони коли-небудь вичерпаються), але ж ніхто не наважиться говорити про відсутність індустрій, наприклад, у сфері нафти й газу. До того ж, на відміну від корисних копалин, одну й ту ж пам'ятку можна продавати необмежену кількість разів, а надходження нових пам'яток забезпечується плинністю часу. Хезмондалш відносить до культурних індустрій маркетинг та рекламу, але залишається незрозумілим, в чому полягає промисловий характер роботи рекламіста.

Зазначимо, що у жодній з творчих сфер, які зазнають капіталізації, насправді, немає індустріалізації у прямому сенсі слова, бо поняття «культурна індустрія» є метафорою (тому взагалі погано підходить для використання у науковому обігу). Будь яка сфера, де працівники не є взаємозамінними, та їхню продуктивність неможливо виміряти кількістю одиниць продукції за відрізок часу. Отже, основним мірилом капіталізації культурної сфери є здатність підприємств, що використовують найману працю, отримувати додану вартість.

У той же час, думка Хезмондалша про те, що культурним продуктом є «смысл», а не річ, у контексті музейної справи є важливою.

Автор праці про «споживання історії» [2] Ж. Де Грут розглядає музейну комерцію в контексті надання невластивих цій інституції послуг – організації торгівлі через музейні магазини, в т.ч. сувенірні, влаштування різноманітних заходів, виставок поза музеєм. Науковець вважає, що відвідувач, з одного боку, може купити собі частину спадщини у вигляді сувеніру, а з іншого – отримує певний стандартизований досвід, перебуваючи у музеї. Судячи з усього, Де Грут все ж схиляється до думки, що комерціалізація збіднює досвід відвідувача, хоча й визнає багатократне покращення доступу до музейних пам'яток. Треба зауважити, що нічого не заважає створенню альтернативних, більш складних смислів для музейних продуктів.

З різкою критикою комерціалізації музеїв ще в середині ХХ ст. виступав Ж. Базен [1], котрий вважав, що ринковий підхід, хоч і «відбере» найбільш життєздатні музеї (на його думку, таких більше за все – у США), проте навряд чи це піде на користь музейній справі. К. Шуберт звертає увагу на те, що музей «перетворившись на чергову галузь культурної індустрії ... не лише відмовився від своїх керівних принципів – він ... перевернув їх з ніг на голову. ... Змістив увагу з освіти на розвагу ... » [13, с. 185]. Ще перед тим, Р. Краусс була впевнена у тому, що новий музей буде мати більше спільного з Діснейлендом, аніж з доіндустріальним музеєм [13, с. 17].

Отже, ринкова теорія музею має багато переконливих критиків, інші дослідники не вважають ідею капіталізації музею чимось поганим, проте не впевнені, що ця інституція взагалі може існувати в гармонії з ринковими відносинами. Виникає парадоксальна ситуація, де існує волонтаристська думка, що музей може бути, принаймні, самоокупним. Більше того, існують заклади, наприклад музей Гуггенхайма в Більбао, що досягають успіхів на шляху до капіталізації (здебільшого вимушено, через обмеженість фінансових джерел). Але ринкова теорія, фактично, є такою, що спростовує можливість музею бути комерційно успішним без втрати свого соціального призначення, що полягає у просвітництві (Шуберт слушно зауважує стосовно цього, що музеї не можуть вимагати якихось соціальних преференцій, якщо вони ігнорують свої соціальні функції й перетворюються на повноцінних ринкових гравців; тоді музеям слід прийняти правила вільної та рівноправної конкуренції [0]). Лише К. Волш не розглядає просвітницьку функцію музею як безумовну цінність, вважаючи, що це призвело до відчуження минулого досвіду від його «споживачів», а ринок усього лише поглибив цей процес [4]. Отже, *мета дослідження* полягає у тому, щоб виявити можливі позитивні аспекти ринкової теорії музею.

Можна говорити про декілька можливих напрямів капіталізації музейного продукту. Передусім це, власне, культурні цінності. Проте музей має на меті збереження спільного культурного надбання, а отже, продаж пам'яток є принаймні нелогічним (а в Україні – й незаконним). При тому, що на Заході є випадки продажу колекцій, а також їхньої застави. Другий напрям капіталізації музейного продукту – збільшення кількості відвідувачів. Це досягається

переважно шляхом демонстрації музейних атракцій. Ж. Базен, Р. Краусс, Де Грут, К. Шуберт фактично говорили про те саме – збіднення досвіду відвідувача музею, котрий просто переглядає візуальний ряд, «гортає картинки», глибоко не вникаючи у зміст музейної репрезентації. Для цього деякі музейні заклади, що турбуються про свою просвітницьку роль, влаштовують «дні неспішного мистецтва». Проте нарощення кількості відвідувачів входить у суперечність з неспішним оглядом, саме тому побіжний огляд вважається виправданим з економічної точки зору, що викликає обурення у поборників класичної (науково-просвітницької) ролі музею.

Третій рівень капіталізації музейного продукту – тексти, смисли, символи, які він пропонує відвідувачам, є найменш розробленим. Проте ще 1928 р. Е. Бернейз (засновник PR як окремої професійної галузі) звернув увагу на те, що поза увагою музейників залишається потенційно найбільш вигідна (як з позиції посилення інституційної впливовості, так і з фінансової точки зору) сторона їхньої діяльності. У своїй книзі «Пропаганда» він зазначає, що: «Нью-Йоркський музей «Метрополітен» справедливо гордиться тим, що у 1926 р. в ньому побували 1,25 млн. відвідувачів; ... вважає своєю перевагою проведення спеціальних лекцій, ... пишається тим, що комерційні фірми використовують експонати для роботи у сфері прикладних мистецтв, ... Але цим проблема не вичерпується... Не можна оцінювати музей за кількістю відвідувачів. Мета музею – не лише приймати відвідувачів, але й представити ... свою тему перед спільнотою, якій служить ... Чи не буде краще, коли музей ... розповість про значення [пам'яток], щоб ця оповідь дійшла до публіки» [5]. Бернейз вважає, що досягти цієї мети музей може двома шляхами. Перший – розвивати в суспільства візуальний досвід так, щоб пам'ятки стали частиною повсякденного життя. Для цього він пропонує наповнити ринок предметами, які б точно або у загальних рисах відтворювали пам'ятки з фондів зібрань (дещо ширше за сувенірні магазини в дослідженні Де Грута). Другий – дати людям смислові орієнтири (наприклад, у мистецтві), цілеспрямовано формувати їхні смаки. У такому разі Бернейз розглядає музей як пропагандистський інститут (проте це мало стосуватися не лише політичної пропаганди). У подібному ключі на практиці діє сучасний куратор М. Гельман, котрий позиціонує себе як «гуманітарний інженер» [6].

У обох випадках Бернейз говорить не про виготовлення, а про дистрибуцію смислів, текстів. Справді, цей вид діяльності завжди приносить більше вигоди, зокрема й економічної. Наприклад у розвинених країнах ті, хто використовує в своїй діяльності виготовлену кимось інформацію, отримує вищі прибутки. Наприклад адвокати заробляють більше за тих, хто створював закони. До того ж закон приймають один раз, а застосовують часто, що також збільшує прибутки. Подібні тенденції спостерігаються й у матеріальному виробництві. Наприклад це стосується вироблення сировини або дистрибуції сільськогосподарської продукції.

Проте позиція Бернейза цікава тим, що він, аналізуючи музейну діяльність, акцентує свою увагу не на предметах самих по собі, а на їхній інформаційній обробці. Як відомо, пам'ятка – це специфічне, автентичне джерело соціально

значимої інформації, котра добувається в процесі науково-обґрунтованої інтерпретації. У результаті цієї обробки пам'ятка стає символом, котрий можна об'єднувати з іншими пам'ятками-символами, тим самим створюючи оригінальні тексти. Ці тексти, своєю чергою, можуть бути факторами змін у суспільній свідомості. Таким чином, основним наслідком музейної діяльності є створення смислів. Ці тексти й символи, своєю чергою, можуть бути капіталізовані.

У 2017 р. в постанову Кабінету Міністрів України від 12.12.2011 № 1271 «Про затвердження переліку платних послуг, які можуть надаватися державними і комунальними закладами культури» [9] були внесені зміни, що оновлюють перелік платних послуг у музеях. Серед значної кількості непрофільних фінансових послуг, які може надавати музей, йдеться про проведення наукової та мистецтвознавчої експертизи. Процес експертизи має два рівні. Перший – визначення автентичності. Другий – з'ясування значущості соціально-культурної інформації, яку «містить» пам'ятка, й зокрема, місце цієї пам'ятки в інформаційній системі, утвореній пам'ятками-символами. Технології виникнення цих смислів лежать в основі музейницького мистецтва.

Під час визначення грошової вартості звичайно до уваги беруться докази автентичності пам'ятки (котрі, як показує практика, досить часто можуть бути спростовані). Коли пам'ятку розглядають як автентичну, розпочинається процес її оцінки. Тут можна застосувати різноманітні математичні формули (найгірший варіант, котрий не враховує об'єктивної ситуації на ринку), аукціон та з'ясування ринкової кон'юнктури. Ті, хто пропагує застосування математичних формул, слушно говорять про те, що пам'ятка – це джерело інформації. Проте будь-які математичні моделі наявної у пам'ятки інформації завжди будуть неповними й виглядатимуть довільно (чому, наприклад, коефіцієнт за давнину – 50 років – налічує 2, а не 3 або, скажімо, 1000 чи 10 024 бали?).

Отже, оплачується не стільки сама пам'ятка, а її науково обґрунтована інтерпретація. Треба звернути увагу на те, що ціна може бути різко збільшена завдяки поглибленню наукового дослідження «інформаційного поля» пам'ятки й висунення на тій основі нових інтерпретацій. У зв'язку з цим, стає зрозумілим, чому «Спаситель світу», котрий приписується авторству Леонардо да Вінчі й щодо автентичності якого у фахівців є сумніви, був придбаний за 400 млн доларів. Постать Леонардо та його творчість надзвичайно глибоко досліджена. Це дозволяє створювати розгорнуті інтерпретації створених ним робіт, що зумовлює їхню високу соціокультурну значущість. У той же час пам'ятки, про які є обмаль інформації в грошовому еквіваленті, оцінюють скромніше.

Таким чином, музей може бути творцем і дистриб'ютором смислів, які можуть збільшувати ціну антикваріату. Це сприятиме зацікавленню власників колекцій, які придбали свої пам'ятки за низьку ціну й бажають збільшити її вартість. Проблема полягає у тому, чи є музеї єдиним суб'єктом експертизи? В. Карпов висловлює думку [7], що державна експертиза культурних цінностей має бути покладена на спеціально утворені державні органи. Проблема полягає



у фінансуванні експертної діяльності. Оскільки музеям на цей вид діяльності не виділяються кошти з держбюджету, зацікавлені сторони мають оплачувати проведення експертиз. Відповідно до постанови Кабінету Міністрів України від 26.08.2003 № 1343 «Про затвердження Порядку проведення державної експертизи культурних цінностей та розмірів плати за її проведення» [10] експертиза однієї пам'ятки не може перевищувати 27 грн. Беручи до уваги високу відповідальність, пов'язану з визначенням автентичності предмета експертизи та низьку оплату складної інтелектуальної праці, музеї часто бувають незацікавлені у проведенні державних експертиз культурних цінностей. Крім того, це створює небезпеку «тінізації» експертизи [7]. Таким чином, дійсно, думка про диверсифікацію шляхів експертизи має раціональне зерно.

Якщо розглядати музеї як суб'єкти ринкових відносин, необхідно створити їм (та й іншим суб'єктам експертизи) ринкові умови існування й скасувати встановлені норми оплати праці експерта. Музеї мають вільно конкурувати з іншими суб'єктами експертизи – можливо, спеціально утвореними державними органами та незалежними експертами. Особливо у контексті обігу культурних цінностей [8]. Для цього варто максимально дерегулювати цю сферу. Послуги з експертизи можуть бути більш спеціалізованими – розмежувати діяльність із визначення автентичності об'єкта (яке часто потребує застосування фізичного й хімічного аналізу носія) та роботою з інтерпретації пам'ятки. Музеї можуть на законних підставах брати кошти за консультування незалежних та державних експертів, надання порівняльних матеріалів тощо. Участь у цій конкуренції не може зашкодити музею: якщо до нього не звертатимуться, він все одно буде забезпечувати музейницький цикл (виявлення, придбання, збереження, дослідження пам'яток та побудова на їхній основі репрезентації), шукаючи шляхи оптимального задоволення суспільних потреб, й, можливо, капіталізації створених ним смислів.

*Висновок.* Маркетинг культурних цінностей доцільно будувати навколо поглиблення наукових досліджень пам'яток. Це дозволяє створювати нові обґрунтовані інтерпретації, які можуть збільшувати ринкову ціну пам'яток, що не належать до музейного зібрання. Але це твердження потребує перевірки на практиці. Нині спостерігається скептичне ставлення до капіталізації музею, в зв'язку з нав'язуванням йому невластивих функцій, які, щоправда, можуть приносити прибуток. Ринкову теорію соціокультурної сутності музею, крім праць критиків, складають різноманітні технологічні роботи, де викладено шляхи збільшення прибутковості музею (маркетинг, менеджмент тощо). У зв'язку з цим, перспективними є дослідження, що дозволяють з'ясувати чи призводить застосування цих технологій до фактичного розкладання музейної інституції, або ж, навпаки, сприяє її розвитку. Також подальшого дослідження потребує проблема капіталізації музейних репрезентацій минулого – тобто, безпосереднього продукту його діяльності, а не побічних форм зі здачею приміщень, ресторанною справою та продажем сувенірів.

#### Література:

1. *Bazin G.* The museum age. – New York, 1967. – 304 p.
2. *Groot De J.* Consuming History [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [jerome.degroot@manchester.ac.uk](mailto:jerome.degroot@manchester.ac.uk).
3. *Krauss R. E.* The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum. October. – Vol. 54 (Autumn, 1990). – P. 3-17.
4. *Walsh K. J.* The Representation of the Past: Museums and Heritage in the Post-Modern World. – London, 1992. – 204 p.
5. *Бернейз Э.* Пропаганда // История пропаганды [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://propagandahistory.ru/books/Edvard-Berneys\\_Propaganda/](http://propagandahistory.ru/books/Edvard-Berneys_Propaganda/).
6. *Гельман М. Я* – гуманитарный инженер: интервью // Platforma [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://platfor.ma/magazine/text-sq/re-invent/gelman-marat/>.
7. *Карпов В.* Державна політика у сфері надання послуг з експертизи культурних цінностей // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал. – К.: Міленіум, 2017. – № 2. – С.19 – 26.
8. *Карпов В.* Імпортно-експортні операції на ринку культурних цінностей // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал. – К.: Міленіум, 2017. – № 3. – С. 12 – 16.
9. Про затвердження переліку платних послуг, які можуть надаватися державними і комунальними закладами культури: Постанова Кабінету Міністрів України від 12.12.2011 № 1271 станом на 12.07.2017 // Верховна рада України: офіційний веб-портал [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/1271-2011-%D0%BF/print1509706664835996>.
10. Про затвердження Порядку проведення державної експертизи культурних цінностей та розмірів плати за її проведення: постанови Кабінету Міністрів України від 26.08.2003 № 1343 станом на 08.04.2013 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/1343-2003-%D0%BF/print1509547241667524>.
11. *Сиул Р.* Минкульту была нужна стратегия министерства, а не культуры и творчества: интервью // Platforma [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://reinvent.platfor.ma/ragnar-siul/>.
12. *Хезмондал Д.* Культурные индустрии. – М., 2014. – 455 с.
13. *Шуберт К.* Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней. – М., 2016. – 224 с.

*Сердюк О. С., Крутенко А.М., Кондрашов А.О.*

### **Приклади редакційно-фібульних викривлень авторських текстових та ілюстрованих матеріалів з музейних колекцій**

**Постановка проблеми.** Нами висвітлювалось по фактам, пов'язаним з поданнями авторів і перекручуваннями візуальних фактів редакторами.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Нами ще не проводився аналіз останніх досліджень і публікацій. Ми сподівалися провести його після публікації цього матеріалу та видалити матеріали та резонанси, які доповнять картину аналізів цих досліджень про дану тему.

**Мета статті (постановка завдання).** Метою статті є продемонструвати дійсну колекцію ізографічної групової пластики колекцію із зберігань Дмитра Івановича Яворницького.

#### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Нещодавно в інтернеті наша група К15-1 ознайомилася зі збіркою Митної Академії «Історія торгівлі, податків та мита. № 1-2 (13-14)» і детально вивчили

одну з статей – «Стендові уявлення про історію авторської перфомансно-фуршетної пластики », автори якої А. С. Сердюк (Університет митної справи та фінансів, м Дніпро), А. А. Кондрашов (ПриватБанк, м Дніпро). Але були вкрай здивовані відсутністю однієї фігурки з хлібної м'якушки колекції Д.І. Яворницького, оскільки ми були ознайомлені з різними стендовими доповідями на цю та паралельні теми у навчальній лабораторії митної ідентифікації культурних цінностей, що існує при кафедрі гуманітарної підготовки та митної ідентифікації культурних цінностей УМСФ. Так як мова йде про фігурках з хлібної м'якушки академіка Д.І. Яворницького, що з'явилися в Катеринославі до 1908 року, (які народилися як ізографічні пластичні фігурки на світ одночасно з написанням картини «Запорожці пишучи пишуть листа турецькому султану»\* і які були створені І. Е. Репіним спільно зі своїми учнями і товаришами такими, як Н. І. Струнников, Д. І. Яворницький та ін.). Згідно цього повідомлення в стендових і публікаційних доповідях та інформаціях А. С. Сердюк та А. А. Кондрашов епістолярно підтвердили появу каменерізних фігурок від Фаберже, а після появи ізографії хлібної кольорової пластики з майстерні Репіна. А що ж собою представляли каменерізні фігурки К. Г. Фаберже? (Про це можна дізнатися в Інтернеті з різних публікацій В. В. Скурлова почесного академіка Академії Мистецтв Російської Федерації) А чи беруть «вони» каменерізні (?) фігурки свій початок з Московської, Санкт-Петербурзької і Пенатської майстерні І. Ю. Репіна? Звичайно ж так. Неодноразово оповідав і пояснював про фуршетні фігурки князя Потьомкіна і Катерини II, які готувалися з бурякової меляси, борошна і крохмалю, формувалися формами сербського заводу Фальконе і Анн Колло, наближених до двору Катерини II, які своїми скульптурними доробками і наблизили пасторальні фігурки сербського заводу, які виконувалися з патоки і хлібної м'якушки для Її Величності, підмальованих під слух Її Величності. Ці то історик Яворницький подарував як Репіну (ще до Пенатів), так і Фаберже (в Пенатах в 1904-1908 роках).

Особливих повідомлень про те, що з 1904 року К. Г. Фаберже гостював у Пенатах у Репіна не збереглося (...). Але зате є зображення з фотографією в Пенатах в двотомнику «Спадщина», де навіть зі спини, але трохи в профіль впізнаються всі бородаті чоловіки, включаючи Карла Густавовича Фаберже, Стасова .., і інших.

Репін володів технологіями розчищення забруднень старовинних ікон від напилювань і кіптяви, в рецептуру яких входить хлібний м'якуш, тобто тісто. Цей старовинний ізографічний прийом для розчищення ікон йому передав Яворницький. Тісто дифузно-копіювально викочувало бруд, приймаючи в себе пил і таке накопичення. Брудне тісто віддавали в їжу тваринам. А невитрачених тісто застосовувалося для виготовлення пам'ятних фуршетних фігурок гостей, героїв театру в Пенатах в майстерні Репіна. Серед них – фігурок – можна зустріти Катерину II, яка торгує хустками, гетьмана війська Запорізького – Калнишевського і переодягненого українського бандуриста в скуфії в формі перцю, А. М. Горького, Стасова, який тримає чорнильницю і підставив свою спину Яворницькому, в даному випадку – сучасному по тим дням «козаковому писарю », та й самого Репіна, переодягненого в рабина, що нюхає тютюн.

В хронології переплетення пропонованого матеріалу хотілося б зробити заяву, що ми – дослідники-шукачі – звертаємо увагу читачів, що нами був випущений ряд стендових доповідей і сигнальних публікацій спільно з А. С. Сердюком і А. А. Кондрашовим всередині лабораторії університету УМСФ, кафедр УМСФ, провідних бібліотек Києва і Москви. Також нам відомо, що багато фігурки з колекції Д. І. Яворницького та І.І. Репіна не збереглися. Так наприклад ізографічно-пластичне зображення Гонга, як атрибуту Пенатів театру Репіна, на жаль, не збереглося.



Ця назва одне з перших. P.S. Зараз цю картину багато хто знає під назвою "Запорожці пишуть листа турецькому султану»

P.S. Правовий аналіз.

До питання скасованих частин ілюстративного матеріалу авторів в науковій статті А.С. Сердюка та А.А. Кондрашова «Стендовые представления об истории авторской перформансно-фуршетной пластики», наданій авторами для публікації в редакцію наукового збірника «Історія торгівлі, податків та мита. № 1–2 (13–14)» стор. 165-180

Згідно ч.1 ст. 420 Цивільного кодексу України (Редакція від 19.07.2017) (далі – ЦКУ), до об'єктів права інтелектуальної власності, зокрема, належать літературні та художні твори. Ч.1 ст. 421 ЦКУ визначено, що суб'єктами права інтелектуальної власності є: творець (творці) об'єкта права інтелектуальної власності (автор, виконавець, винахідник тощо).

Згідно ч.1 ст. 437 ЦКУ, авторське право виникає з моменту створення твору.

Згідно ч.1 ст. 439 ЦКУ, автор має право протидіяти будь-якому перекрученню, спотворенню або іншій зміні твору чи будь-якому іншому посяганню на твір, що може зашкодити честі та репутації автора, а також супроводженню твору без його згоди ілюстраціями, передмовами, післямовами, коментарями тощо.

За аналогією, використання якої дозволено цивільним законодавством, а також, враховуючи те, що на думку співавторів твору «Стендовые представления об истории авторской перформансно-фуршетной пластики», супроводжуваного ілюстраціями, позбавлення такого твору частини ілюстрацій може зашкодити честі та діловій репутації співавторів, а отже вони мають

право протидіяти таким змінам та звернутись за захистом до компетентних органів.

Ст. 432 ЦКУ передбачено, що кожна особа має право звернутися до суду за захистом свого права інтелектуальної власності відповідно до статті 16 цього Кодексу.

Суд у випадках та в порядку, встановлених законом, може постановити рішення, зокрема, про:

1) застосування негайних заходів щодо запобігання порушенню права інтелектуальної власності та збереження відповідних доказів;

2) зупинення пропуску через митний кордон України товарів, імпорт чи експорт яких здійснюється з порушенням права інтелектуальної власності;

3) вилучення з цивільного обороту товарів, виготовлених або введених у цивільний оборот з порушенням права інтелектуальної власності та знищення таких товарів;

4) вилучення з цивільного обороту матеріалів та знарядь, які використовувалися переважно для виготовлення товарів з порушенням права інтелектуальної власності або вилучення та знищення таких матеріалів та знарядь;

5) застосування разового грошового стягнення замість відшкодування збитків за неправомірне використання об'єкта права інтелектуальної власності. Розмір стягнення визначається відповідно до закону з урахуванням вини особи та інших обставин, що мають істотне значення;

6) опублікування в засобах масової інформації відомостей про порушення права інтелектуальної власності та зміст судового рішення щодо такого порушення.

Висновки. Співавтори твору «Стендові уявлення про історію авторської перфомансно-фуршетної пластики» мають право звернути до суду за захист порушеного права.

Висновок з даного дослідження і перспективи подальших розробок. У даній статті ми продемонстрували цілісність авторської ізографічної пластики із зберігань Дмитра Івановича Яворницького, яку не можна копіїувати в інші редакції. У перспективах подальших розробок є мета реконструювати ще одну фігурку Гонгу із творчої майстерні в Пінатах Іллі Репіна і скляного футляру, який зберігав колекцію ще до 1908 року .

*Сидорчук І., Кофанова О., Згурська О.*

## **Соціокультурний потенціал музеїв України**

Музей являється не тільки інструментом культуротворення, який зберігає, відтворює, охороняє культурні предмети та культуру загалом, але й є соціальним інститутом, який, в першу чергу, направлений на взаємодію з

суспільством. Починаючи з кінця XIX ст. цими питанням займається така наука як соціологія музеїв. Діяльність соціології музеїв направлена на вивчення музейної аудиторії з метою реалізації місії музею в соціумі, використовуючи в залежності від цілей і завдань різноманітні і багаторівневі методики досліджень, серед яких найбільш поширені: пілотажне дослідження, моніторинг, спостереження, опитування (анкетування, інтерв'ювання) [2]. Таке визначення основної мети музейної соціології дає «Російська музейна енциклопедія». Хоча, на нашу думку, соціологія музеїв має виконувати набагато ширші функції, а саме: вивчення соціокультурних потреб суспільства у збереженні культурної спадщини, встановлення функціональної взаємодії між соціумом і музеями, вироблення інноваційних підходів до управління музейною справою. Отже, це наука, яка розглядає музеї як суспільне явище, а не просто сукупність музеїв.

Закордонні музеї виконують обширну роботу по пошуку своєї ланки в культурному середовищі, шукаючи нові форми діяльності, способи подачі інформації про музейний предмет та можливості доступу до матеріальної та нематеріальної спадщини. Важливість цих завдань продиктована самими можливостями музеїв надати предметну, інтелектуальну та ідейну основи для розвитку суспільства за рахунок глибшого пізнання своєї культурної спадщини. У музейній сфері розвинених країн активно проводяться музеологічні дослідження задля визначення необхідних напрямків музейної справи в сучасному середовищі, акцентування вагомості інтерактивності як засобу розвитку музейного закладу, окреслення різних шляхів взаємодії музеїв для створення мережі [3]. Для визначення суспільної значущості українських музеїв та їх ролі в просторі культури магістрами кафедри арт-менеджменту та івент-технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв під керівництвом доктора історичних наук, завідувача кафедри мистецтвознавчої експертизи Карпова В.В. було проведено соціологічне дослідження на тему «Музеї в просторі культури».

Респондентами даного опитування являлися мешканці України у віці від 19 до 76 років різних сфер діяльності. Аналіз результатів дає підстави зробити висновок, що музеї мають великий потенціал, нажаль досить часто не розкритий, на нашу думку, для того, щоб бути успішними інституціями. Про це свідчить переважно позитивне ставлення до музеїв (87,8 % опитуваних) та перевага у відвідуванні порівняно з іншими закладами та формами дозвілля (найбільшим «конкурентом» стали кінотеатри). При чому, в ході дослідження було виявлено, що інтерес до музеїв в основному викликаний захопленнями людей (47 %), а не роботою (26, 3 %) та навчанням (14, 1 %), саме щоб задовільнити свою особисті потреби у нових емоціях та враженнях (25,6 %) і в отриманні задоволення (16,3 %), щоб дізнатися щось нове (25,9 %) та провести вільний час з користю (15,6 %) або прагнення досягти комплексного поєднання всіх перелічених потреб в одному місці (40,7 %). Варто зауважити, що музеї залишаються цікавими для відвідувача в не залежності від того турист він чи мешканець цього самого міста. Підтвердженням цього є майже рівна кількість відповідей на питання для респондентів де частіше вони відвідують музеї: під

час подорожей чи у рідному місті. Все це дає вказує на стремління людей в отриманні культурного музейного продукту та на необхідність розвитку потенційно сильних сторін музеїв.

Звичайно, кожен музей має розробити стратегію свого розвитку виходячи зі своїх особливостей та потреб, але є питання, які мають загальний характер та потребують вирішення для уможливлення реалізації існуючого попиту в соціокультурному продукті. Такими питаннями є забезпечення більш широкого та якісного інформування про самі музеї та події, що проходять в них, оскільки, за даними дослідження, більше ніж 50 % опитаних отримують таку інформацію рідше одного разу на місяць або не отримують взагалі. В доповнення до найбільш використовуваних джерел як інтернет та соціальні мережі потенційними є реклама, особисте оповіщення бажаючих та удосконалення персональних сайтів музеїв. Також існує проблема фемінізації музеїв – переважну кількість музейного персоналу становлять саме жінки (в Київській області це 69,5 % працюючих у цій галузі) [1]. В результаті це призводить до того, що виникає розділення у задоволенні інтересів жіночої та чоловічої аудиторії. Це можна вирішити за допомогою створення експозицій, спрямованих на чоловіків. Важливим питанням є розширення можливостей у формах діяльності музеїв – створення змінних експозицій (36,3 % зацікавлені в цьому), впровадження інтерактивних форм (30,4 %), проведення майстер-класів (27, 4 %) та творчих зустрічей (27, 4 %). Застосування сучасних технологій при наданні інформації про музейний предмет також може сприяти популяризації музеїв та залучення нових аудиторій. Використання аудіо супроводу (є зручним для 32,2 %), відео панелей (30,7 %), інфотерміналів (27,8 %) та QR-кодів (12,2 %) дозволить не лише вдосконалити методи подачі інформації та зробити їх більш зручними, а й привабити молоде покоління відвідувачів. Звичайно, це не відмінняє потребу людей у живому спілкуванні зі знавцями та професіоналами своєї справи (гід є переважним для 56,3 % опитаних).

На даний момент музеї найчастіше відвідують раз на три місяці (26,7 %) або раз на півроку (19,6 %), що дає підставу стверджувати, ґрунтуючись на результатах проведеного дослідження, що музеї мають високий потенціал відвідуваності та, що найголовніше, мають великі можливості до його розвинення. Визначення стратегії та створення концепції розвитку надає перспективи до вдосконалення діяльності музеїв та відкриття перед ними нових горизонтів існування в соціокультурному середовищі.

#### Література:

1. Карпов В. Соціологія музею. Музеї у культурному просторі // Історико-культурна спадщина: Європейський вимір: Тези Всеукраїнської науково-практичної конференції / упор. Ю.Курдина – Львів: Інтерпрінт, 2018. – с.46-49.
2. Словарь музейных терминов [Електронний ресурс] // Российская музейная энциклопедия. – Режим доступу: <http://www.museum.ru/rme/dictionary.asp?141>
3. Соціологія музею: презентація на тлі простору і часу / [Агеєва О., Ануфрієв О., Бабенко Н. та ін.]; під ред. В. В. Карпова. – К. : НАКККиМ. – 2015. – 218 с.

## **Віртуальний музей Києво-Могилянської академії: концепція, шляхи створення, перспективи міжмузейної інтернет-комунікації**

Офіційне відкриття відродженої Києво-Могилянської академії та посвята перших вступників у студенти відбулися 24 серпня 1992 р. відповідно до Розпорядження Голови Верховної Ради України «Про відродження Києво-Могилянської академії на її історичній території як незалежного вищого навчального закладу України – Університету «Києво-Могилянська академія» від 19 вересня 1991 р. Унаслідок ліквідації Академії 1919 р. радянською владою її історична територія та історико-культурна спадщина зазнали руйнування та занедбання. Рідкісні та цінні книжкові, архівні, археологічні, історичні, мистецькі та меморіальні колекції Академії були розформовані та передані до різних закладів Києва, де зберігаються до сьогодні. Крім того, до музейних закладів передали ікони та церковне начиння із зруйнованого у 1934 р. Богоявленського собору та закритих Благовіщенської і Святодухівської церков Київського Братського монастиря, котрий від часу заснування разом з Академією діяв до їх ліквідації 1919 р. [1, 2-13; 2, 24-31; 3, 40-53; 4, 58-67]. Значний масив історичних джерел, архівних документів, рукописів, друкованих видань, мистецьких об'єктів, що відображають літопис Академії та діяльність могилянців, зберігається також у багатьох бібліотеках, архівах та музеях Росії, Польщі, Німеччини, Швеції, Туреччини.

Всебічно відтворити історію Києво-Могилянської академії та подвижницьку працю її творців і вихованців у контексті історії та культури України можливо на основі пошуку, дослідження, оцифрування матеріалів Академії у вітчизняних і зарубіжних закладах та створення широкого доступу до цих матеріалів через сучасні технології на одній платформі – інтернет-порталі «Віртуального музею Києво-Могилянської академії». Попри різноманітність трактування поняття «віртуальний музей» в музейному та науковому середовищі [5, 120-126; 6, 127-131; 7, 185-200; 8, 961-968], останніми десятиліттями більшість музеїв світу активно використовують сучасні ІТ-технології для популяризації та збереження своїх колекцій.

З огляду на значення Києво-Могилянської академії для історії та культури України і Східної Європи упродовж трьох віків, в НаУКМА започатковано проект зі створення Віртуального музею Києво-Могилянської академії. Основна мета проекту полягає у реконструкції історико-культурної спадщини Києво-Могилянської академії протягом всієї історії діяльності (Братська школа – Києво-Могилянська академія – Київська духовна академія – Національний університет «Києво-Могилянська академія» (далі: НаУКМА)) та поширенні у світі знання про історичне минуле та сьогодення найстарішого навчального закладу України засобами ІТ-технологій.

Актуальність проекту полягає в популяризації ролі і значення Києво-Могилянської академії в громадсько-культурному та духовно-інтелектуальному



житті України та Східної Європи. На всіх етапах існування від XVII до XXI ст. Києво-Могилянська академія була і є провідною просвітницькою інституцією, засновники, творці та вихованці якої посідали ключові позиції у всіх сферах суспільно-політичного, церковно-релігійного, наукового, культурного, освітнього та громадського життя України, а також у країнах Східної Європи, Закавказзя, Близького Сходу.

Для ефективного виконання проекту визначені наступні завдання:

- створити інтернет-портал «Віртуальний музей Києво-Могилянської академії в контексті історії та культури України» у двох версіях: україномовній та англійській;

- здійснити пошук та виготовити цифрові копії матеріалів з історії Києво-Могилянської академії та діяльності її фундаторів, викладачів та вихованців, що зберігаються у фондах вітчизняних і зарубіжних архівів, бібліотек і музеїв;

- вивчити та виготовити цифрові копії матеріалів з історії Подолу та Києва XVII–XIX ст., що зберігаються в Інституті археології НАН України, Національній бібліотеці НАН України ім. В. Вернадського, Національному історичному музеї України, Музеї історії міста Києва, Державному музеї книги та друкарства України та ін.;

- вивчити та виготовити цифрові копії рукописних та рідкісних матеріалів з історії Києво-Могилянської академії, що зберігаються в науковому архіві та науковій бібліотеці сучасної Києво-Могилянської академії;

- вивчити та виготовити цифрові копії рідкісних та цінних рукописних, книжкових та мистецьких колекцій, що були передані до Києво-Могилянської академії від часу її відродження та котрі відображають її сучасну діяльність і значення;

- провести дослідження та здійснити фото- і відеозйомки 11 збережених історико-архітектурних пам'яток Братського монастиря та Києво-Могилянської академії, а також всієї території та приміщень сучасної Києво-Могилянської академії;

- створити репозитарій цифрових копій історико-культурних об'єктів, що відображають понад 400-літню історію Києво-Могилянської академії та м. Києва як одного з провідних культурно-освітніх центрів Європи у XVII – початку XX ст.;

Очікувані результати від реалізації проекту наступні:

- популяризація внеску Києво-Могилянської академії та Києва у вітчизняну та світову науку, освіту та культуру засобами сучасних технологій;

- всебічне розкриття ролі Києво-Могилянської академії та Києва протягом XVII – початку XX ст. як провідних наукових та освітніх європейських осередків, де формувалися покоління інтелектуально-духовних сил не лише України, а й Білорусії, Росії, Румунії, Польщі, Македонії, Сербії, Болгарії, Грузії, Сирії тощо;

- створення широкого доступу різних груп громадськості України та світу до історико-культурного надбання Києво-Могилянської академії, котре зберігається у фондосховищах провідних вітчизняних та зарубіжних науково-просвітницьких інституцій;

– популяризація рідкісних та унікальних матеріалів з історії м. Києва та Києво-Могилянської академії, що зберігаються у вітчизняних і зарубіжних науково-просвітницьких інституціях, та активізація використання цих матеріалів у навчальному процесі учбових закладів;

– сприяння розвитку академічних досліджень, присвячених історії Києво-Могилянської академії, життєпису та діяльності видатних особистостей, які творили і розвивали академію та навчалися в ній;

– налагодження та розвиток співробітництва НаУКМА та вітчизняних бібліотечних, архівних і музейних інституцій у дослідженні спадщини Києво-Могилянської академії та її збереженні й популяризації;

– активізація міжнародного інституційного та індивідуального співробітництва між українською стороною та зарубіжними фахівцями в галузі гуманітарних дисциплін;

– популяризація історико-культурних пам'яток архітектурного ансамблю Братського монастиря та Києво-Могилянської академії як складової частини Державного історико-культурного заповідника «Стародавній Київ» та сприяння їх подальшому вивченню і збереженню;

– сприяння зросту інтелектуально-освітнього інтересу вітчизняних та зарубіжних громадян до історії Києва та Києво-Могилянської академії та включення їх до екскурсійних маршрутів у рамках навчальних, оглядових, тематичних екскурсій туристичних агенцій України та світу.

За 27 років від часу відродження в НаУКМА створені такі структурні підрозділи, як наукова бібліотека, музей, науково-дослідницькі центри, котрі збирають, систематизують та опрацьовують у т.ч. й матеріали з історії Академії, її діячів та вихованців. На сьогодні частина цих матеріалів представлена не лише в музейній експозиції та на тимчасових виставках, але й в оцифрованому форматі на електронних ресурсах, зокрема у власній електронній бібліотеці, а також з 2010 р. – у Світовій Цифровій Бібліотеці (World Digital Library) [9] Викладачі та наукові співробітники НаУКМА, працюючи над індивідуальними та колективними науковими темами, вже здійснили вагомі дослідження окремих історичних періодів Києво-Могилянської академії у низці вітчизняних архівів та бібліотек [10; 11; 12; 13]. Створення Віртуального музею Києво-Могилянської академії сприятиме подальшому дослідженню її матеріалів у бібліотеках, архівах і музеях України, зокрема м. Києва, міжінституційній співпраці між НаУКМА та бібліотечно-музейно-архівних закладів, зокрема з метою введення до наукового обігу, збереження через оцифрування та популяризації їхніх колекцій.

#### Література:

1. Гончарова К. Богоявленський собор // Пам'ятки України. Києво-Братський Богоявленський монастир. – 2013. – № 1. – С. 2-13.
2. Оляніна С., Світлична Н. Іконостас Богоявленського собору // Пам'ятки України. Києво-Братський Богоявленський монастир. – 2013. – № 1. – С. 24-31.
3. Белікова Г. Пам'ятки Братського монастиря в колекції НХМУ. // Пам'ятки України. Києво-Братський Богоявленський монастир. – 2013. – № 1. – С. 40-53.

4. *Крайній К.* Церковно-археологічне товариство та музей при Київській духовній академії. // Пам'ятки України. Спецвипуск «Києво-Могилянська академія напередодні 400-річчя». – 2014. – С. 58-67.
5. *Горська Н. Д.* Інтернет-ресурс та просування вітчизняного музейного продукту на світовий ринок послуг // Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури. – 2013. – Т. 140. – С. 120-126.
6. *Куценко С. Ю.* Історичні етапи створення та формування сайтів музеїв України як самостійної одиниці в структурі музейних установ // Гілея: науковий вісник. – 2015. – Вип. 102. – С. 127-131.
7. *Schweibenz, Werner.* The «Virtual Museum»: New Perspectives For Museums to Present Objects and Information Using the Internet as a Knowledge Base and Communication System. In: Knowledge Management und Kommunikationssysteme, Workflow Management, Multimedia, Knowledge Transfer. Proceedings des 6. Internationalen Symposiums für Informationswissenschaft, Prag, 3–7. November 1998 /Zimmermann, Harald H.; Schramm, Volker (Hg.). – Konstanz : UVK Verlagsgesellschaft mbH, 1998. – S. 185-200.
8. *Skamantzari, Margarita & Georgopoulos, Andreas.* 3D visualization for virtual museum development // International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences. – Prague, 2016. – Vol. XLI-B5. – P. 961-968.
9. World Digital Library [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.wdl.org/en>.
10. *Яременко М. В.* Студенти Києво-Могилянської академії XVIII ст.: характеристика складу та стимули до навчання: дис. ... докт. іст. наук : 07.00.01 / НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича, Ін-т народознавства. – Львів, 2015. – 320 с.
11. *Його ж.* «Академіки» та Академія. Соціальна історія освіти й освіченості в Україні XVIII ст. – Харків : Акта, 2014. – 534 с.
12. Київська духовна академія (1819–1924) в іменах: енциклопедія: У 2 т. / Упоряд. і наук. ред. М. Л. Ткачук; відп. ред. В. С. Брюховецький. – Т. 1. – А-К.. – К.: Вид. дім «КМ Академія», 2015. – 740 с. : іл.
13. Там само.– Т. 2. – Л-Я. – К. : Вид. дім «КМ Академія», 2016. – 1004 с. : іл.

*Сиротинська Н. І.*

### **Історичний контекст формування соціогуманітарного простору в Україні (на прикладі рукописних нотолінійних ірмологіонів XVII ст.)**

У процесі суспільних дискусій сьогодення часто порушується проблема формування єдиного соціогуманітарного простору сучасної України. Зокрема серед численних позицій розглядаються умови максимального сприяння рівного доступу до якісної освіти, розвитку мистецтва, поширення об'єктивної інформації, задоволення культурних потреб, зміцнення атмосфери толерантності та міжнаціональної злагоди [1, с. 3]. Зазначені фактори трактуються як важливий чинник провадження подуктивних державотворчих процесів, а також як засіб сприяння інтересам людини в її спрямуванні до соціально гармонійного суспільства. Дієвим чинником такого процесу є історичний досвід України барокової доби, відзначеної потужним націєтворчим поступом, що гуртувало суспільство, а також формувало цілісний соціогуманітарний простір навіть за тогочасних умов територіально розмежованого українського етносу. А надійною опорою в цьому була Українська Церква, оскільки творила особливе середовище не лише для

християнського служіння, але й для формування єдиного гуманітарного простору, що динамізувало і консолідувало суспільство.

Одним з дієвих засобів об'єднання українського етносу барокової доби стало активне поширення у літургійній практиці новаторських збірників – українських нотолінійних ірмологіонів, які містили вибраний богослужбовий репертуар на цілий рік. Значення цього збірника для українського суспільства в XVII ст. важко переоцінити. По-перше, нотолінійний запис дозволив за короткий час зафіксувати численний пісенний репертуар, що суттєво пришвидшило навчання і покращило якість літургійного співу. По-друге, за короткий час ірмологіони набули значення підручників, за якими дяки навчали нотної грамоти всіх без винятку українських дітей. Тож із цією літургійною книгою пов'язана унікальна особливість української барокової культури – повсюдна освіта й організація початкових шкіл при церквах. Цей факт з подивом відзначали архідиякон Павло Алеппський та пастор Гербіній, які подорожували Україною в середині XVII ст. [2]. По-третє, окремі ірмологіони відображали також вибраний літургійний репертуар латинського обряду, зокрема, у каталозі Юрія Ясіновського перелічується 40 ірмологіонів, де знаходиться латинський гімн *Te Deum laudamus* (Тебе, Бога, хвалим) [3]. Цей гімн по праву можна вважати унікальним, адже його використовують у богослуженнях протестанти, англікани та православні. Зокрема на цю тему писали твори відомі українські композитори Максим Березовський, Артем Ведель і Дмитро Бортнянський. Ще одним відомим латинським гімном барокової доби був *Dies irae* (День гніву), текст якого також міститься в українських ірмологіонах [4]. По-четверте, нотолінійні ірмологіони були мистецькими творами з ошатною оздобою і майстерним ілюстративним матеріалом, а також з глибокою за змістом літургійною поезією, тобто гімнографією. Завдяки зазначеним богослужбовим поетичним текстам, які запам'ятовували у процесі навчання, суспільство опанувало кращими зразками візантійської словесності, водночас літургійна лексика проникала у літературну творчість відомих представників барокової доби. Слід відзначити, що творці сакральних текстів мали досконалу освіту, в межах якої поєднувалися християнське богослов'я, знання класичних мов, античної літератури і риторичного мистецтва. Всі ці якості застосовували в процесі творення літургійних текстів, а відтак у церковнослов'янських перекладах їх засвоювали найширші верстви населення. А поруч літургійний спів складав основу навчальних програм братських шкіл і академій, в цитатах проникав у зміст полемічних творів і шкільних драм, що виокремлювало гуманітарну складову української культури барокової доби.

У певний спосіб святкові літургійні символи консолідували суспільство, демонструючи надійний симбіоз небесного щита і земного воїнства. Таким є свято Покрови Пресвятої Богородиці (14 жовтня). Образ Богородиці-захисниці, уславленої «возбранної воєводи побідительної» особливо шанувався козацтвом, і на цій основі виник новий тип барокової ікони «Козацька Покрова». У цей день відзначається також пам'ять знаменитого співця Романа Сладкопівця (V),

що сукупно відобразило два визначальні вектори незалежної держави – морального пріоритету християнства і величі українського воїнства.

Відтак зміст і функціональність рукописних ірмологіонів XVII ст. відчутно впливали на формування суспільного світогляду, а також сприяли розбудові гуманітарного контексту українського соціуму барокової доби. Зазначені якості вповні відповідають сучасним визначенням, переліченим на початку, оскільки саме рукописні літургійні пам'ятки, повторимо, максимально сприяли рівному доступу до якісної освіти та розвитку мистецтва, задовольняли культурні потреби і зміцнювали атмосферу толерантності та міжнаціональної злагоди. Зазначене переконливо доводить вагомість історичних свідчень у процесі визначення шляхів формування соціогуманітарного простору сучасної України.

#### Література:

1. Москаленко С. Завдання держави щодо формування єдиного соціогуманітарного простору України в сучасних умовах // Філософія, методологія, теорія та історія державного управління. Зб. наук. пр. Національної академії державного управління при Президентові України. – К., 2013. – Вип. 2. – С. 3-15.
2. Халебський П. Україна – земля козаків: Подорожній щоденник / Упоряд. М. О. Рябий; післям. В. О. Яворівський. – К., 2009. – 293 с.
3. Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження. – Львів, 1996. – 644 с.
4. Zagnitko K. Zur Geshichter der Erforschung der Gregorianischen Gesangsquellen in der Handschriftensammlung in Lemberg // Theorie und Geschichte der Monodie. – Brno, 2016. – Band 8. – S. 669-683.

*Скоромна А. К.*

### **Методи та способи застосування різних матеріалів при відтворенні втрачених фрагментів на археологічних та етнографічних керамічних виробках**

Кераміка (грец. *keramike* – гончарне мистецтво, від *kéramos* – глина) – вироби та матеріали з природних глин з додаванням мінеральних та органічних домішок, отримані за допомогою високотемпературного спікання. Вироби з кераміки вважають одними з найпоширеніших видів декоративно-ужиткового мистецтва – це й гончарний товар, майоліка, фаянс, кам'яні маси, фарфор тощо. Основні відмінності між різновидами кераміки обумовлені специфікою їх внутрішньої структури. Класифікують кераміку за призначенням, способом формування, структурою черепка, яку своєю чергою можна поділити на дві групи: щільну й пористу. До щільних виробів належить, наприклад, фарфор, до пористих – гончарний товар, майоліка, фаянс, кам'яні маси – це вироби з водопоглинанням більше 5% за масою.

Але, яку б не мали високу щільність і твердість, керамічні матеріали залишаються крихкими за відсутності макропластичності та мають в декілька разів меншу міцність, ніж металеві, що призводить до швидкого розбивання і

втрати фрагментів (тулуба, вінчика, ніжки, ручки, носика, пальців на скульптурах, верхів'я накривок, ліпного декору тощо), а також незначних втрат у вигляді відколів, відшарування полив'яного покриття. Такі пошкоджені вироби потребують втручання реставраторів.

На початковому етапі реставраційних дій пам'ятки ретельно досліджують, передусім визначають міру реставраційного втручання; способи і матеріали для відтворення втрачених елементів (методом нарощування або зняття форми за аналогом); проводять пошук аналогів потрібного виробу. Реставрація, виконана некоректно та непрофесійно може не тільки спотворити зовнішній вигляд кераміки, а й вплинути на внутрішній стан черепка. Для уникнення помилок керамічні вироби мають пройти всі етапи проведення консерваційно-реставраційних заходів з метою їх збереження.

До консерваційно-реставраційних заходів керамічних виробів слід віднести: демонтаж раніше склеєних фрагментів, ретельне очищення від нестійких та стійких забруднень, видалення іонів хлору (в разі потреби), дезінфекція, укріплення черепка, монтаж керамічних виробів, відтворення втрачених фрагментів та тонування доповнень.

Під час проведення реставрації археологічної та етнографічної кераміки слід звернути увагу на відтворення втрачених фрагментів. На сьогоднішній день існує багато варіантів для їх поновлення. Виходячи з власного досвіду, реставратор обирає доцільний та перевірений спосіб для подальшого формування та нарощування втрачених частин, що враховує стан керамічного виробу, склад та властивості матеріалів. Спершу відтворювальні маси для відновлення втрат повинні бути оборотними, світлостійкими, вологостійкими, хімічно інертними, стабільними в часі до агресивного середовища, рівномірними між матеріалом черепка та матеріалом відтворення, не проникати в пори черепка, мати гарну адгезію та незначну або зовсім відсутню усадку після їх висихання.

Залежно від пошкоджень на кераміці, виготовлення доповнень втрачених частин та елементів керамічних виробів передбачає наступні етапи: «формування» та «нарощування» маси на втрачені ділянки кераміки.

Процес формування передбачає виготовлення форми втрачених елементів, зняття відтиснутої форми з цілого профілю або відливку відповідною мастикувальною масою.

Процес прямого нарощування – це моделювання втраченої частини кераміки безпосередньо на самому експонаті в один або декілька прийомів вибраною відтворювальною масою або гіпсополімером.

Для зняття форм-відбитків з моделі або оригіналу використовують такі формувальні матеріали як гіпс, скульптурний пластилін, воскові пластини (віск базисний), синтетичні полімери, силіконові каучуки.

Перед доповненням втрат черепка експоната, першочергово забезпечується захист від потрапляння води, гіпсу і бруду. Для захисту використовують монтажну клейку стрічку, плівку та ін. Шов черепків просочують розчином полімеру Paraloid B72 (3-5%). Після повного висихання розчину полімеру ( $\approx 24$  год) можна проводити нарощування.

Основним матеріалом для відновлення втрачених ділянок на археологічній та етнографічній кераміці є гіпсополімерний розчин.

Гіпсополімер – двокомпонентний композит: розчин гіпсу з додаванням ПВА-д (15-20%). Полівінілацетатна дисперсія додається для покращення таких властивостей гіпсу як водостійкість, міцність, пластичність, морозостійкість, тріщиностійкість, оборотність, незначна усадка та гарна адгезія.

Поновлення втрат гіпсополімерним розчином проводиться в такій послідовності: в керамічній ступці перемішують гіпс, пігменти та добавки; суху суміш додають у розчин гіпсополімеру у співвідношенні 2:1, для запобігання утворення бульбашок, які при відливанні можуть залишити пори та пустоти, розчин ретельно, але не швидко перемішують.

Для наближення до кольору оригіналу маса тонується мінеральними земельними пігментами (до 30%). Крім того, до розчину гіпсополімеру можна додавати керамічний бій, пісок, кварц та інше, залежно від того, які домішки є у черепку кераміки.

Пігменти та інші домішки надають можливість передати фактуру кераміки, а гіпсополімерний розчин продовжує час застигання гіпсу, але слід пам'ятати, що домішки знижують технічні властивості розчину.

Форма відтворень зазвичай відтискається скульптурним пластиліном, присипаним тальком. Для швидкого розм'якшення пластилін кладуть у теплу воду або нагрівають феном. Це один з простих та дешевих методів відтиску. Також за таким принципом можна застосовувати воскові пластини.

Відновлення втрачених частин відбувається наступним чином: перед процедурою пам'ятку необхідно зволожити водою або присипати тальком для запобігання приклеювання пластиліну до експоната; на цілий профіль керамічного виробу з внутрішньої або з зовнішньої сторони накладають пластилін та ретельно притискають по всій поверхні з попередженням зсуву пластиліну; відтиснену форму переводять на місце втрати і заповнюють розчином гіпсополімеру, для більш точної передачі пластилінового відтиску його можна зміцнити, поклавши до холодильника, або зробити з зовнішньої сторони гіпсовий фіксуєчий кожух; після затвердіння гіпсу, відтворений відтиск полірують абразивним папером.

Щоб розпізнати нову та стару поверхню, гіпсополімерний розчин заливають або в рівень, або на декілька міліметрів нижче оригіналу керамічного виробу.

Також для зняття форм з кераміки застосовують силікон, що полегшує та прискорює процес відновлення втрат, але скульптурний пластилін дешевий та більш доступний.

Ще одним матеріалом для доповнення втрат та мастикування швів кераміки є керамічний бій. Вживання цього матеріалу подовжує виконання робіт, але має такі переваги: механічну міцність, світлостійкість, адгезію, водостійкість, хімічну інертність.

Підбирається керамічний бій під колір черепка виробу. Керамічний бій подрібнюють до однорідного порошку або необхідного розміру зерна, для імітації фактури поверхні домішують (до 30%) мінеральні земельні пігменти та

інші домішки, що присутні в керамічному виробі. Після ретельного вимішування до приготовленої суміші додають розчин полімеру Paraloid B72 (10-20%-й), перетирають його на склі та нарощують на місці втраченого фрагмента черепка з подальшим мастикуванням швів склеювань. Колір можна зробити наближеним до оригіналу або напівтону світлішим залежно від реставраційних вимог. За наявності рельєфного або живописного орнаменту на кераміці його можна зімітувати. Якщо виникає необхідність в імітації глянцевої поверхні, її покривають захисним лаком або використовують розчин полімеру Paraloid B72 (3-5%-й) в ацетоні.

Для відтворення втрат та мастикування швів склеювань у сучасній реставраційній практиці застосовують німецьку шпаклівку Remmers Multispachtel, яка представляє високоякісний універсальний сухий склад, після змішування з водою у потрібних пропорціях суміш готова до застосування. Переваги використання такої маси: висока міцність на розрив; мале внутрішнє напруження, що виключає утворення тріщин при висиханні; високий ступінь еластичності; стійкість до впливу зниження температури; висока швидкість затвердіння і висихання; відмінна адгезія до будь-яких поверхонь; високі полірувальні якості; можливість відразу наносити шаром потрібної товщини.

Технологія нанесення шпаклівки Remmers Multispachtel проста. Але є декілька рекомендацій, яких слід дотримуватися при реставрації втрачених ділянок на кераміці. Стики кераміки повинні бути чистими та знежиреними, тому, що бруд знижує адгезивні властивості, слід уникати наявності зайвої вологи на поверхні стиків кераміки. Мастикувальну масу розводять виходячи з наступної пропорції: на 625 гр. сухої суміші додають близько 200 мл води або у співвідношенні 1:2,5 (вода : суха суміш). Можна додавати мінеральні пігменти та домішки до 25%. Замішування здійснюють в об'ємі, який можна використати впродовж 15-40 хв. Після нанесення відтворювальної маси на втрачені фрагменти кераміки, поверхню слід захистити від швидкого висихання, розтріскування і впливу вітру, а також сонячних променів, ретельно зволожити поверхню доповнень та накрити вологою тканиною і фольгою.

Метою праці є ознайомлення з існуючими та сучасними матеріалами для відтворення втрачених ділянок на археологічних і етнографічних керамічних виробках. Розглянуті їх властивості, способи та методи використання в реставраційній практиці. У кожному окремому випадку реставратор користується власним досвідом, різними комбінаціями засобів і матеріалів.

*Славінська Г. О.*

**До питання атрибуції східного ворсового килима № Тк-192 з колекції  
Музею східного мистецтва – відділу Львівської національної галереї  
мистецтв ім. Б. Г. Возницького**

Промовляючи слово килим, імовірно, багато хто почне розмірковувати про Схід. Саме там і народилося мистецтво творення килимів, де вони поступово



стали головним елементом оздобити житла та невід'ємним атрибутом щоденного життя. Прийнято, що атрибуція килима полягає в окресленні місцевості, осередку, де його було виткано. Різноманітні комбінації візерунків, кольорів, відмінностей у техніці виконання дозволили вирізнити типи, які вживають для атрибуції килимів, але це не означає, що існують тверді правила в цій царині. Не завжди назві конкретного стилю відповідає місце походження. Наприклад килими типу «бухара» не з'явилися в місті з такою ж назвою. Бухара була лише центром складування та експорту цих килимів. Насправді їх ткали туркменські кочівники, які мандрували всією територією Середньої Азії. Отже, атрибуція килимів є досить непростю справою. Потрібно порівнювати візерунки та кольори килима з візерунками та кольорами, типовими для виробів імовірного місця походження. Аналізувати, які ознаки є головними, а які – другорядними. Пам'ятати про технічні характеристики: типи вузлів, ґатунок ниток та інше. Правовірний мусульманин згідно з Кораном повинен п'ять разів на день відправляти молитву на чистій тканині. Для цієї цілі найчастіше використовують спеціальний килим, що служив мусульманинові не тільки для ізоляції від, як вважали, «нечистої» землі, а також і для підсилення його молитви. Виникає тип молитовного килима, в центральному полі якого домінує особливий декоративний елемент – ніша міхраба з різноманітними завершеннями. Ніша міхраба символізує зв'язок богомольця з найсвятішим місцем на землі – Меккою. Такі килими дуже швидко стали невід'ємним атрибутом правовірного мусульманина і справжнім феноменом ткацтва Туреччини.

У колекції Музею східного мистецтва, що розмістився в Китайському палаці, відділі Музею-заповідника «Золочівський замок», зберігається цікава пам'ятка східного килимарства – молитовний ворсовий килим (інв. № Тк-192). У книзі вступу ЛНГМ зафіксовані такі дані: дата вступу – 20.11.1986 р. по акту № 98 від 20.10.1986 р. Килим датовано ХІХ ст., місце виготовлення Персія, осередок Кашан. Матеріали – шовк та верблюжа нитка. Розмір: 174×121 см. Густина вузлів по вертикалі: 5 на 1 см. Згідно з візуальним та лабораторним обстеженням музейного предмета реставратором тканин Славінською Г. можна констатувати наступне:

**Килим ворсовий молитовний № Тк-192** Кв 17635 кінець ХІХ ст.

**Розмір:** 161×122 см. + френзлі 7 і 7 см.

**Основа:** в двох площинах, бавовна S4Z бежевого (натурального) кольору.

**Піткання:** шовк, S-крутка, 2 прокидки.

**Руно:** шовк у різних кольорах.

**Металева нитка:** мідь + конопля.

**Вузли:** симетричні, шільність  $H 54 \times W 40 = 2160 \text{ dm}^2$ .

**Бічні вертикальні закінчення (крайки):** пласкі, гладке «килимове» ткання на 4 крайніх нитках основи з допоміжним пітканням.

**Горизонтальні закінчення (фартухи):** обрізана основа і пришито тасьму завширшки 4 см., тканю технікою «сумак», з металевою ниткою.

**Опис форми та композиції:**

Килим невеликого розміру має форму вертикального прямокутника. Композиція симетрична. Головним іконографічним та декоративним мотивом **центрального поля** є червона ніша міхраба на чорному тлі із звисаючою на ланцюзі лампою. У надлуччі міхраба: по боках дві симетрично скомпоновані білочервоні виткі лозини, оздоблені стилізованим листям та квітами.

Вище ніші міхраба два декоративні пояси. Перший, що межує з центральним полем, є рядком арок, оздоблених орнаментом з рослинних мотивів: стеблами з листям, стилізованими тюльпанами. Над ним – другий пояс з мотивами розет та згеометризованих пальмет.

### **Бордюр аХв**

Кожний пояс бордюра відокремлений вузькою стрічкою з мотивом стилізованого листя на бежевому тлі.

**Головний бордюр Х:** на світлому бежевому тлі букети з тюльпанів та гвоздик. Колір хакі, коричневий та рожевий.

**Пояс а** (межує з центральним полем): чергуються розети та картуші з інскрипціями, виткані технікою брошовання срібною металевою ниткою. Брошовання – полягає у тому, що декотрі елементи узору не були в'язані вузлами, а плоско ткані. Через нитки основи переплетено нитки металевого утка, що утворювало пласку блискучу поверхню.

**Пояс в:** на чорному тлі витка лозина із стилізованим листям та квітами.

**Колористика:** червоний, чорний, хакі, бежевий, рожевий, коричневий.

**Стан збереження:** втрата кольору, дуже витерті вузли.

**Символіка орнаментів:**

**Міхраб** – ніша з завершенням у вигляді лука, арки в стіні мечеті, яка вказує напрям на Мекку або дорогу до Бога та до Неба. Має символізувати перехід від життя земного до небесного.

**Лампа, звисаюча з ніші міхраба,** символізує присутність Бога і ще більше підкреслює святість.

**Квітучі галузки, квіти, рослини** – мають символіку райських рослин, свідчать про милість та доброту Бога, котрий їх створив та обдарував ними людство.

**Інскрипції** – написи на арабській, перській або турецькій мові, вміщені до композиції килимів у різних, спеціально визначених для них місцях. Наприклад у картушах на поясах бордюрів або в медальонах. Найчастіше то були фрагменти поезій, прізвища митців або дати створення килима.

**Тип (призначення) килима:** беручи до уваги невеликий розмір килима та головний декоративний мотив – міхраб, можна з упевненістю віднести даний килим до молитовних. Правовірний мусульманин згідно з Кораном повинен протягом дня п'ять разів відправляти молитву на чистій тканині, якою найчастіше був килим. Було розпочато ткацтво килимів з міхрабом у центральному полі, який мав підкреслювати зв'язок мусульманина з найсвятішим місцем у Мецці. Такі килими дуже швидко стали невід'ємним атрибутом мусульманина. Тип молитовного килима розповсюдився в XVII ст. У наступних століттях вони стали справжнім феноменом турецького ткацтва.

Розглянемо килими, виткані в **Кашані**, давньому осередку килимового ткацтва Персії, що й нині є найбільш відомими та цінними. Ці килими дуже густо в'язані асиметричним вузлом. Відмінною ознакою цих виробів є те, що принаймі одна з ниток піткання є синьою. Найбільш характерною є композиція з великим центральним медальйоном, який може мати різні форми та обриси. Характерні декоративні елементи: маленькі пташки, різноманітні тварини, пальмети, арабески, квіти лілії та інші рослинні мотиви. Серед невеликих килимів зустрічаються й молитовні, які зазвичай мають світле тло, оздоблене мотивом «дерево життя», вазонами з квітами, постатями звірів. Криволінійні контури візерунків «кашанів» дуже м'які, плавні. Для бордюрів найчастіше уживали рослинно-квіткові мотиви та пальмети. Їх колористика в порівнянні з яскравими кольорами центрального поля є дещо темнішою. Головний бордюр найчастіше – темно-синій. Центральне поле – найчастіше червоне або кольору слонової кістки з орнаментом у пастельних відтінках. Під кінець XIX ст. яскравість кольорів починає дещо згасати. Починається цей процес з бордюрів, які стають сірими, бежевими, рожевими та кольору слонової кістки. В XIX ст. кашанські ткачі повністю опанували криволінійні композиції, котрі сьогодні вважаються типово «кашанськими». В 20-х рр. XIX ст. у багатьох майстернях виготовлялися шовкові килими молитовного формату з характерним криволінійним орнаментом. У цих виробках багатство, насиченість орнаменту центрального поля врівноважується простотою темних бордюрів. Часто їх єдиною оздобою є рослинна витка лоза.

Однак композиція килима № Тк-192 є іншою. Вона більш характерна для давніх зразків, що виробляли палацові мануфактури Османської імперії. Килим № Тк-192 виткано шовком з використанням металевих ниток. Шовкові килими класичних узорів у XIX ст. виготовляли в Туреччині у Стамбулі та в розташованому на відстані 70 км від столиці осередку Хереке та Бурса.

### **Бурса (Brussa, Bursa, Prusa)**

У XI ст. м. Бурса, що лежить біля підніжжя гори Улу Даг (Ulu Dagh) у північно-західній Туреччині, було головною твердинею Сельджуків, а потім столицею Османської імперії аж до XV ст.. Клімат Бурси ідеально підходив до виготовлення шовку. Віками на великих плантаціях тут вирощували морву, на якій жирували шовкопряди. Шовк експортували з Бурси по цілому світі. Вже з XVI ст. Бурса стала осередком османського ткацтва. Тут виробляли шовкові килими для потреб двору в Стамбулі. Їх ткали як на шовковій основі, так і на бавовняній. Після завоювання Оттоманською імперією в XVI ст. Тебріза та Каїра, до Бурси потрапили висококваліфіковані ткачі. В'язали вони винятково красиві килими, які серед спеціалістів називають палацовими османськими килимами. Однак вважається, що килими з Бурси менш вирафіновані, ніж тканини з Хереке і поступаються останнім якістю.

### **Хереке (Hereke)**

Місто, розташоване на теренах Анатолії близько Стамбула (70 км.).

1844 р. тут було засновано Королівську мануфактуру для потреби виконання замовлень султанів. Можливо, ця подія мала зв'язок з відродженням у той самий час класичного ткацького осередку в недалекій Бурсі.

Продували в Хереке килими високої якості, які й до сьогодні мають славу найгустіших (до 20 000 вузлів на дм<sup>2</sup>) шовкових килимів у світі.

Багато виробів з Хереке цілком шовкові (як уток, так і основа). Вузли можуть бути як симетричними, так і асиметричними. Часто фрагменти узору могли бути брошовані металевими срібними або позолоченими нитками. Ткачі з Хереке облюбували для себе класичні перські узори, вміло їх копіювали та адаптували. Велика кількість «хереке» є молитовними килимами з бордюрами, оздобленими картушами з інскрипціями. Коли ті килими в ХІХ ст. у малій кількості вперше з'явилися на європейському ринку, їх помилково прийняли за класичні перські вироби. Розквіт ткацтва в Хереке мав також вплив на відродження класичного килимового осередку в недалекій Бурсі.

Отже, виходячи з вищенаведеного опису характерних ознак кашанських килимів та анатолійських килимів, зіставляючи їх з характеристиками килима № Тк-192, можна з впевненістю зробити висновок, що досліджуваний килим **не може походити з Персії та не може бути віднесеним до типу «кашан»**. Ні колір піткання, ні тип вузлів, ні колористика, ні декоративні мотиви, ні побудова композиції не збігаються з характерними ознаками килима з осередку Кашан. **Видається більш імовірним віднести даний килим до виробів, продукованих у Туреччині в ткацьких осередках Бурса (Бруса) або Хереке.**







*Тимченко Т. Р.*

**Художні матеріали українських живописців XVIII ст.  
(за документами, опублікованими П. М. Жолтовським)**

З давніх часів під час вивчення творів мистецтва виникало питання про те, якими матеріалами працювали старі майстри. Зацікавлення технологічним аспектом праці живописців минулого спонукає художників та вчених, починаючи з кінця XVIII ст. й до сьогодні, досліджувати це питання. Відомості про художні матеріали та способи роботи з ними отримують з писемних джерел шляхом експерименту та аналізуючи твори живопису різноманітними лабораторними методами. Експериментальне відтворення саме по собі є корисною діяльністю, однак спиратися на нього як на аргумент для доказу про

певний технологічний процес минулих епох досить ризиковано. Натомість зіставлення інформації з писемних джерел та результатів лабораторних аналізів виявилось дуже плідним. За два століття у світі було накопичено значну кількість відомостей про національні та місцеві школи, творчість окремих видатних майстрів. Технічний прогрес час від часу пропонує точніші методи дослідження основ, ґрунтів, пігментів та покривних шарів живопису, що відкриває нові можливості у встановленні часу й місця їх створення.

Значення подібних відомостей стало незаперечним саме у ХХ ст., оскільки за їх допомогою вдалося уточнити величезну кількість атрибуцій світової живописної спадщини, як, власне, й інших видів образотворчого та ужиткового мистецтва.

В українському мистецтвознавстві вивчення окремих творів за допомогою лабораторних методів зафіксоване ще у 20–30-х рр. ХХ ст. (у працях реставраційних закладів та лабораторій археологічного спрямування). У повоєнний час такі дослідження вели спорадично. Останніми двома-трьома десятиліттями спостерігається посилення інтересу до техніко-технологічного аспекту українських пам'яток, намагання узагальнити ці відомості стосовно певних регіонів України. Однак аспект джерелознавчий розроблений мало. Тому опубліковані П. М. Жолтовським [5, с. 63–66] тексти кінця XVII–XVIII ст. (тексти кубушок, листи, угоди, реєстри) становлять значну цінність, адже на їх основі можна скласти певне уявлення про матеріали, що використовували українські іконописці, та деякі технологічні особливості їхньої праці.

Аналіз цих документів потребував перекладу сучасною мовою застарілих та рідкісних спеціальних термінів. Велику допомогу в цій справі надали праці видатного російського дослідника Ю. І. Гренберга [2, с. 3], зокрема третій том видання «Свод письменных источников по технике древнерусской живописи...», де вміщено словник спеціальних термінів. Деякі терміни вдалося знайти в українських лікарських та господарських порадниках XVIII ст. [6] та у Етимологічному словнику української мови [4]. Але все ж таки частину термінів можна розшифрувати лише здогадно.

П. М. Жолтовський відмічає, що в Україні нерідко уживали фарби привозні, зокрема «венецькі», ті ж, які виготовляли місцеві майстри, називали «простими». З другої половини XVII ст. аналогічна ситуація спостерігалась і у інших країнах.

Оскільки більшість матеріалів повторюються у наведених П. М. Жолтовським документах, ми розглядатимемо їх разом, розділивши, наскільки це можливо, за видами та призначенням. Відомості про пігменти уміщено в таблицю, де подано етимологію старих українських термінів та російські відповідники того самого періоду (на основі праці Ю. І. Гренберга [3, т. 2]). Зауважимо, що зазначені матеріали використовували не лише для живопису, але й для декоративних робіт з різьблення іконостасів, як це подає П. М. Жолтовський.



Сучасна назва Пігменту	Етимологія старої української назви	Назви, уживані в термінології живописців XVII–XVIII ст.	
		Українські назви	Російські назви
Свинцеве білило	нім. Bleiweiß, від Blei – свинець та weiß – білило, білий	Блейвас	блейвас, блейвейс
	нім. Schieferweiß – свинцеве білило	шафервас, шеферпас	шифервейс (продавалось у плиточках, плиточне білило [3, т. 2, с. 394])
Яр-мідянка	нім. Grünspan, від grün – зелений, Span – стружка, щепка	грішпан, гришпан (гришпан [5]), пол. Gryszipan	Ярь, ярь-медянка, медная ярь
Кіновар	лат., гр. Cinnabari, від перс. Zinjifrah – драконова кров	цинобра, цѣнобра	Киноварь
Аурипігмент	нім. Rauschgelb, від Rausch – подрібнена руда, gelb – жовтий	ражгель	ражгиль, рашгиль, аурипігмент, априпігментум, аурипиоментум
Оксид свинцю, масикот	нім. Bleigelb, від Blei – свинець, gelb – жовтий	Бейгель	блейхельб, блейгельб, блягиль, блягирь
Англійська червона		англійська земля	английская красная
Сурик свинцевий	лат. minium – сурик	минія, минѣй	Сурик
Сині фарби різного хімічного складу	сер.-в.-нім. lazûr, lasûr «блакитний камінь», через сер.-лат. lazurium, lasurium (італ. l'azzurro, з lazurro) до араб. lâzavard. Польск. lazur	лазор	Лазурь
Умбра	лат. umbra – тінь, темрява	Умбра	Умбра
Вохра	гр., лат., польск. ochra, від гр. ochros – блідо-жовтий	вохра, охра	охра, вохра
Індиго	нім. Indigo, ісп. indigo від лат. indicum, гр. indikon – блакитна фарба з Індії	індиго, індіхо – просте, венецьке; червоне, блакитне	индиго, крутик
Сандал	гр. santalon, араб. şandal від др.-інд. candanas «сандалове дерево», candrás «блискучий».	сандал	Сандал
Фернамбук	Fernambuco – місцевість у Бразилії	Фарнабуг	фернамбук

Стиль де грєн (жовтий органічний барвник з кори крушини, жовтий крушиновий лак)	нім. Schütgelb	Шижгил	шитгельб, шишгель
Болюс вірменський для поліменту	лат. bolus armenica, bolus armenum	булмармент, булмамет на пулмент под золото и сребро	болус арменус, армянская земля

Цікаво, що у одному списку названі два типи свинцевих білил – *блейвас* і *шафервас* [5, с. 64], очевидно, різної якості. Так само викликає інтерес використання органічних барвників рослинного походження: привозних (індиго, сандал, фернамбук) та місцевих (крушина). Під терміном *лазор* у документах середини – другої половини XVIII ст. могла фігурувати берлінська лазур – синій із зеленкуватим відтінком, винайдений 1704 р., окремими партіями з'явився з 1724 р., набув розповсюдження з 40–50-х рр. XVIII ст.

Розшифрування термінів *булмармент*, *булмамет* як «болус арменум» нам видається логічним, виходячи з примітки *на пулмент под золото и сребро*. Болюс вірменський, відомий як наповнювач поліменту в Західній Європі ще з VIII ст., в Україні та Росії почали застосовувати у більш пізній час, приблизно з кінця XVII ст. Полімент (пулмент, пулмень) – підкладка, на яку кладуть за допомогою клеючої речовини сусальне (у «книгах») золото, срібло, двійник або поталь (замінник золота й срібла). Полімент накладали на приготований задалегідь ґрунт (левкас); для його шліфування використовували хвощ, який згадано у документі 1755 р.

Серед **покривних шарів** названі *верґкс* (*вернікс* – від лат. *vernix*, *veronix* – лак [4, т. 1, 357]) *ляковій*, *лак* (*ляка*) – простий, венеціанський; *покост* (оліфа, польськ. *rokost*). Згадано також *глейт* – очевидно, свинцевий глет, який використовували як сикатив для оліфи.

**Смоли** для виготовлення покривних шарів: *мастик на покост* (мастик з дерева *Pistacia lenticus* з острова Хіос); *сіндарак* (сандарак, з дерева *Tetraclinis articulata* з Атлаських гір Алжиру).

**В'язива**, які згадано: *дистильований олій* (найвірогідніше, очищена ляна олія), яйця, клей або *карук* (*шкур на карук*, тобто у цьому разі шкіряний або міздряний; *карлуком* у XVI–XVII ст. у Росії називали риб'ячий клей найвищої якості – з осетра, білуги [3, т. 2, с. 355, 359]).

**Розріджувачі**: *терпентин*, *терпентиновий олеек*; *шпигинар* (запозичення з польської *spikenard*, лат. *spica nardi* – пахуча трава [4, т. 7, с. 461]), *шпигинартовий олеек* – скипидар. *Тенсиновий олеек* – неясно; схожий термін наводить Ю. Гренберг: тусиновий, тусинний, таусинний – темно-вишневий [3, т. 2, с. 389]).

Крім того, згаданий *вітріолій* – залізний купорос, використовували для виготовлення чорнила, яким могли створювати підготовчий малюнок по

левкасу; а також *шпирглес* – найвірогідніше, шпиргляс [6] – сурма (антимоніум), що могли використовувати для очищення старого золота, перепплавляючи його [3, т. 1, кн.1, ркп. 37, ст. 66, 1675 р.]. Значення терміна *цимбра* ми не змогли розшифрувати.

Пігменти та інші художні матеріали, наведені П. М. Жолтовським, становлять, звичайно, далеко не повний їх перелік (що зрозуміло хоча б з відомостей досліджених творів). Сподіваємося, згодом будуть опубліковані й інші документи, які доповнять наведені списки матеріалів. Достовірну картину може дати лише узагальнення результатів лабораторних досліджень та їх співставлення з писемними джерелами, що є продуктивним для виявлення певних закономірностей у атрибуції творів українського іконопису.

### Література:

1. *Алексеев-Аллуєв Ю. В.* Красочное сырье и краски, используемые в живописи. – М., 2000. – 304 с.
2. *Гренберг Ю. И.* От фаюмского портрета до постимпрессионизма. История технологии станковой живописи: две тысячи лет эволюции. – М. : ИД «Искусство», 2004. – 268 с. : ил.
3. *Гренберг Ю. И.* Свод письменных источников по технике древнерусской живописи, книжного дела и художественного ремесла в списках XV–XIX вв. – Т. 1. – Кн. 1 и 2. – Т. 2. – СПб. : Пушкинский фонд, 1995, 1998.
4. Етимологічний словник української мови у 7 томах АН УРСР. Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні / Ред. кол. О. С. Мельничук (головний ред.) та ін. – К. : Наукова думка, 1982–2012.
5. *Жолтовський П. М.* Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. – К. : Наукова думка, 1983. – 179 с.
6. Зведений словник застарілих та маловживаних слів [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [litopys.org.ua/rizne/zvslovnyk.htm](http://litopys.org.ua/rizne/zvslovnyk.htm).

*Філіна А. П., Скабодіна А. В., Скорубська Т. М.*

### Культуротворчий потенціал музеїв

*Анотація.* У тезах зазначено культуротворчу роль музеїв у виховному процесі. Музей є тим духовним центром, куди людина приходять закріпити і поновити свої знання в галузі культури, науки, історії. Автори ставлять за мету не тільки проаналізувати діяльність музею, а й показати важливість сучасних форм роботи останніх.

*Ключові слова:* музеї, музейна цінність, культуротворчий потенціал музеїв, матеріальна спадщина, духовна спадщина, виховання, музейна педагогіка.

У тлумачному словнику сучасної української мови, словнику-довіднику термінології музейництва зазначено, що музей – це культурно-освітній і науково-дослідний заклад, що збирає, вивчає, експонує і зберігає пам'ятки матеріальної і духовної культури [1; 2], залучаючи, таким чином, громадян до надбань національної та світової культурної спадщини.

Зрозуміло, що практика роботи музейної справи й дослідження останніх вносять корективи у вищевказане визначення: так, музей – це духовний центр,

куди людина приходять не лише відпочити духовно й морально, а поновити свої знання в галузі історії, літератури, архітектури, науки, техніки, природи, безпеки життєдіяльності, етики, естетики тощо. Музей створює різноманітні екскурсії, експедиції, допомагає людям дослідити теорію і практику інформації, комунікації, мови, психології, зробити презентацію та багато іншого.

Концепт «музей» витворив багато понятійних словосполучень і слів, наприклад: музейна публіка, музейна система, музейна статистика, музейна термінологія, музейна цінність, музейне обладнання, музейне обслуговування, музейний клуб, музейний маркетинг, музейний працівник, музейний фонд, музейна справа, музейно-пошукова робота, музейництво, музеєзнавство, комунальний музей та ін.

Відзначимо, що за роки незалежності України музейна мережа стала набагато розвинутішою: так, був розроблений та пройшов громадське обговорення проект концепції «Державної цільової програми розвитку музейної справи на період до 2018 року» [3], де, зважаючи на невтомну кумулятивну, дослідну та охоронну працю музейних співробітників, уряд визнав одним з пріоритетних напрямків своєї діяльності розбудову музейної галузі. Згідно з цією концепцією основними пріоритетами розвитку музейної справи є [4]:

1. Удосконалення науково-аналітичного та інформаційно-методичного забезпечення музейної справи.

2. Комп'ютеризація основної музейної діяльності.

3. Створення Державного реєстру національного культурного надбання.

4. Розбудова музейної галузі відповідно до сучасних вимог.

5. Налагодження зв'язків з непрофільними організаціями.

6. Прискорення внесення змін до Закону України «Про музеї та музейну справу».

7. Проведення комплексного обстеження фондів приміщень музеїв і стану збереження пам'яток.

8. Збільшення фінансування реставраційно-консерваційних робіт, наближення його до потреб галузі.

9. Прискорення процесу комп'ютеризації галузі, створення централізованої бази даних «Музейний фонд України» і електронної версії Державного реєстру національного культурного надбання (рухомих пам'яток).

10. Затвердження Програми реконструкції Національного художнього музею України і передбачення на її реалізацію необхідних коштів у Державному бюджеті на найближчі роки.

11. Виконання всіх необхідних зауважень щодо покращення роботи музеїв.

Такий ґрунтовний підхід у цій галузі пов'язаний з культуротворчим потенціалом музеїв, які автори вбачають у тому, що через свою діяльність вони впливають на кожного: не дарма, Міністерство культури України щорічно надає громадянам дані для ознайомлення й обговорення діяльності закладів культури й музеїв. Зокрема в Аналітичному звіті Міністерства культури України подані такі дані: так, за 2012 р., в Україні діють 45 Національних музейних закладів; 570 державних та комунальних музеїв; 1141 музей на правах філій та відокремлених підрозділів, серед них: 14 – Національних музеїв, які належать

до сфери управління Міністерства культури України. При цьому вже 2013 р. діяло 592 державних та національних музеїв, а на сьогодні кількість музеїв збільшилася більше ніж удвічі: так, в Україні нараховується близько 5 000 музеїв різного напрямку [5].

При цьому, закономірно, що важливою формою освітньо-виховної роботи музеїв є різноманітна *виставкова діяльність*, саме тому державні музеї України проводять різні виставкові та культурно-мистецькі заходи. Так, останніми роками відбулися понад 20 міжнародних виставкових проєктів, українське мистецтво представляли у Литві, Польщі, Росії та Франції. Серед них: виставка творів І. Остафійчука, В. Микити, Т. Яблонської, В. Пашина, Р. Жука, презентація проєкту М. Бабака «Небесна хроніка» [6]. Окрім того, в рамках днів «Грузії в Україні» відбулася виставка творів видатного грузинського художника кінця XIX – початку XX ст. Ніко Просманашвілі з колекції Національного музею Грузії, у річницю Чорнобильської трагедії в музеях України відкриваються виставки «Реквієм пам'яті» та багато інших заходів.

Також українські музеї тісно співпрацюють з музеями близького та далекого зарубіжжя: так, у рамках українсько-нідерландського проєкту «МАТРА/Музеї України» проведено міжнародну конференцію «Музеї України» за участю фахівців музейної справи з Польщі, Болгарії, Нідерландів, України та семінар-практикум з актуальних проблем музейної справи [7; 8].

Щороку за межами України реалізують десятки міжнародних виставкових проєктів. Останніми роками музейні колекції та окремі пам'ятки побували в Польщі, Швейцарії, Італії, Франції, Японії, Фінляндії, Німеччині, Нідерландах, США, Росії. Так, в Національному художньому музеї України за підтримки Посольства Іспанії в Україні пройшла виставка «Франциско Гойа», а за сприяння посольства Японії в Україні – виставка «Сучасна японська каліграфія (Сьо)» та II Міжнародна виставка орігамі; в Національному музеї літератури України, спільно з Товариством українсько-італійських художників, була організована виставка творів сучасних художників Італії; за участю Посольства Швеції в Україні, Шведського інституту, відбулася інтерактивна виставка «Рауль Валенберг – сила однієї людини»; за участю Посольства Нідерландів в Україні – здійснено проєкт «Джерела толерантності» [9].

Велику роботу провели музеї України до 80-х роковин Голодоморів в Україні 1932–33 рр.: так, у Національному культурно-мистецькому та музейному комплексі «Мистецький Арсенал» відбулася Всеукраїнська мистецька виставка до 125-річчя Хрещення Київської Русі «Велике і Величне», де було представлено 1000 творів українських музеїв.

Зауважимо, що музейна мережа системи Міністерства культури України збільшується і урізноманітнюється, але існують певні проблеми:

- незадовільний стан матеріально-технічної бази;
- відсутність централізованого науково-методичного центру для надання консультацій і розробки необхідної документації для музейної діяльності;
- недостатня нормативно-правова база діяльності музеїв та заповідників;
- відсутність чіткого механізму контролю за використанням і станом збереження пам'яток недержавної частини Музейного фонду України.

Отже, музей – духовна скарбниця, що зберігає безцінні пам'ятки історії, культури та мистецтва, формує національну пам'ять народу, відіграє важливу роль у духовному розвитку нації, розбудові її державності. Своєю діяльністю музейні працівники сприяють піднесенню національної самосвідомості народу, утвердженню ідеалів краси і добра, подоланню постколоніальних історичних та культурних стереотипів, відновленню історичної справедливості.

Таким чином, для покращення стану музейної галузі необхідно:

– вдосконалити науково-аналітичне та інформаційно-методичне забезпечення музейної справи;

– запровадити нові платні послуги, які задовольнили б вимоги відвідувачів;

– законодавчо врегулювати питання, пов'язані зі збереженням пам'яток недержавної частині Музейного фонду України;

– провести комплексне обстеження фондкових приміщень музеїв і стану збереження пам'яток;

– вирішити питання фінансування галузі та зміцнення матеріально-технічної бази музеїв;

– прискорити процес комп'ютеризації галузі;

– створити ефективну систему підготовки, перепідготовки та підвищення кваліфікації кадрів для музейної галузі, запровадити багаторівневу систему підготовки фахівців.

#### Література:

1. Словник-довідник термінології музейництва. – Львів, 2012. – С. 65-74.
2. Тлумачний словник української мови. – Харків, 2005. – С. 388.
3. Реалізація державної політики у галузі культури. Аналітичний звіт Міністерства культури України за 2013 рік. – К., 2014. – С. 39-41.
4. Там само. – С. 45-47.
5. Там само. – С. 39.
6. Там само – С. 40.
7. Там само. – С. 47.
8. Музеї: Менеджмент і освітня діяльність: зб. наук. праць. – Львів : Літопис, 2009. – С. 5-6.
9. Реалізація державної політики у галузі культури. Аналітичний звіт Міністерства культури України за 2005 рік. – К., 2006 – С. 63-64.

*Філіпова Г. В.*

### **Вклади князя О. Д. Меншикова до ризниці Успенського собору Києво-Печерської лаври**

На відміну від багатьох історичних постатей першої чверті XVIII ст., які мали стосунок до українських теренів (передусім гетьмана І. С. Мазепи, достойників з числа гетьманської старшини, російських державних діячів Б. П. Шереметева та М. П. Гагаріна тощо), князь О. Д. Меншиков не увійшов до історії як благодійник, не зважаючи на значний політичний вплив та колосальні статки. Існують скупі та розрізнені, й чіткі дані про благодійницьку діяльність

Меншикова як представника найближчого оточення царя Петра I на території Росії та Прибалтики. Стосовно України інформація такого роду не публікувалася та не піддавалася спеціальному осмисленню. Хоча окремі натяки на подібну активність Меншикова можна помітити у промовах Феофана Прокоповича, зокрема, у «Слові похвальному...», де оратор згадує про покровительство світлішого князя київському Братському монастиреві та його школі [5, с. 209], та ніяких фактичних підтверджень цьому допоки не було знайдено. Побіжно згадував про вклади князя Меншикова до Успенського собору Є. Болховітинов, згадавши його ім'я серед благодійників Лаври [7, с. 86, 99].

Джерела, які вдалося знайти з цього питання, стосуються Успенського собору Києво-Печерської обителі. Реєстри майна за 1739, 1767 рр., а також датовані серединою XIX ст., що зберігаються у фондах Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника, фіксують деякі вклади князя з описами подарованих речей [1; 2; 4]. Саме на них, очевидно, спирався і Болховітинов. Звідси стає ясно, що князь передавав Успенському собору в основному священні облачення (до нас дійшли згадки про дві ризи та стихар у загальному числі). Саме ризи склали більшу частину текстильних храмових вкладів з боку покровителів Лаври. Ці предмети грали основну роль у поминальній практиці, тому що здійснення літургії в облаченні, дарованому вкладником, нібито наближало його до церковних таїнств та увічнювало його ім'я у містичному сенсі [6, с. 312-315].

Провівши порівняльний аналіз кількох майнових описів, можна спробувати прослідкувати тяглість долі позначених речей. На жаль, до цієї пори не вдалося знайти інформацію про те, якою була початкова кількість вкладних облачень, і чи вичерпувалися дари Меншикова тільки церковним текстилем. Оскільки ризничі описи, що датувалися попереднім часом, були знищені пожежею 1718 р., найбільш ранні згадки про князя Меншикова як благодійника датуються 1739 р. (вони містяться в найстарішому описі з тих, що нині перебувають у музейних фондах Заповідника).

При тому, що іноді у подібних реєстрах позначали рік, коли було зроблено дар монастиреві, у випадку Меншикова про це не йдеться у жодному з досліджених документів. Виходячи з цього, можна робити лише обережні припущення щодо датування його вкладів. Розглядані речі справляють враження єдиного ансамблю: вірогідно, схожі за виконанням та матеріалом облачення були одночасним вкладом.

Версій відносно датування може бути кілька, та жодна з них поки що не має фактичного обґрунтування: 1706 р., коли Меншиков брав участь у побудові Печерської фортеці та вінчався з Дарією Михайлівною Арсенєвою; 1709 р., коли він святкував у Києві Полтавську перемогу, що також могло дати привід для піднесення дарів для Успенської ризниці [8, с. 9-13].

Та благодійний внесок не обов'язково передбачав особисту присутність спонсора. Меншиков міг пересилати монастиреві грошові суми зі вказівками, на що вони мали бути витрачені, або ж відбирати тільки тканини, а робота над текстильним виробом провадилася у спеціальних майстернях у самому Києві.

Судити про те, були подарунки князя виробами російських чи українських золотошвейних майстерень, не можна без безпосереднього вивчення самих предметів. Але вірогідність заочної передачі грошей чи матеріалів робить можливим більш широке датування вкладів – практично до кінця 1720-х рр., до фіналу політичної кар'єри Меншикова. До того ж, інформація відносно відновлення Лаври після пожежі підтверджує той факт, що в цей час інтерес князя до справ Києва та його обителів знову загострився. Тож, датувати вклади ми можемо проміжком від 1709 до 1727 рр.

Що ж стосується самих пам'яток, то опис 1739 р. не надає докладних описів, просто повідомляючи про наявність в Успенському соборі риз та одного стихаря від князя Олександра Меншикова [4, арк. 24зв., 34 зв.]. Ризничний реєстр, що відноситься до 1767 р., містить більш детальну характеристику речей. Звідси можна дізнатися, що ризи були парними та білозлатоглавними, тобто були виготовлені з виключно дорогої парчі, прошитої золотими нитками по білому штофу [6, с. 313]. Це не дивно – крім благодійницької направленості, пожертви завжди мали статусне значення, і цінність подарунка мала відповідати суспільному положенню донатора. Опис 60-х рр. XVIII ст. згадує ті самі стихар та ризи, йменує їх «старими», що виключає думку про те, що дарувальником міг бути й син князя Олександра Даниловича, Олександр Олександрович. Третій опис, приблизно датований першою половиною – серединою XIX ст., фіксує наявність тої самої пари риз, не позначаючи стихар. Обидві ризи практично ідентичні, що початково могло б навести на думку, що під різними номерами помилково вказано ту саму річ. Та вони все ж мають одну розбіжність: колір крашенинного підбою (одна риза мала блакитну підкладку, друга – чорну). На полях останнього реєстру є помітки про «упразднение за ветхостию» дарів Меншикова, зроблені скорописним почерком, що відноситься до XIX ст. [1, арк. 351].

До питання, з чим могли бути пов'язані зміни кількості облачень, котрі укладачі ризничних описів відносили до дарів князя Меншикова, можна сказати, що облік церковного майна до середини XIX ст. проводили не уніфіковано, тому що був відсутній єдиний зразок складання подібної документації. Звідси – постійна плутанина з появою та щезанням деяких речей. Не згадані в узагальнених списках предмети могли перебувати в ризниці, та з якихось причин не були окремо вписані до «поіменних» реєстрів. Так, у 1767 р. описано комплект з двох риз та стихаря. Через 100 років стихар уже не входив до переліку ризничного опису Успенської церкви, але кожен ризу тоді згадали окремо. Такі трансформації були й відносно дарів інших високих осіб.

Як видно з поміток про «упразднение», жодна з дарованих Меншиковим речей не дійшла до нашого часу [3]. У будь-якому випадку, як ідентифікований музейний предмет, що зберіг свій початковий вигляд. З урахуванням надзвичайної цінності матеріалу, з якого були виготовлені облачення, резонно було би припустити, що під «упраздненням» у даному випадку йшлося не про знищення речей, а вилучення їх з церковного побуту, передання на ризничний склад, у ризниці інших, менш багатих за Лавру монастирів та церков, або ж перешивання на кілька дрібних предметів (покрівців, воздухів).



Варто позначити подальші перспективи дослідження предметних вкладів князя Меншикова до ризниці Успенського собору Києво-Печерського монастиря. Даний бік діяльності вельмож з оточення Петра I становить значний інтерес для спеціалістів, котрі цікавляться російсько-українськими взаєминами першої чверті XVIII ст., а також для пам'яткознавців, які досліджують рухомі церковні пам'ятки. Якщо у подальшому все ж удасться виявити у музейних фондах речі, що мають стосунок до зазначених вкладів, виникне можливість продовжити та розвинути вже існуючі розвідки на дану тему, підтвердити чи, навпаки, спростувати виражені наразі припущення.

#### Література:

1. КПЛ-А-357. Книга описей церковной и ризничной утвари Киево-Печерской Лавры. 1803 р. – середина чи друга половина XIX ст.
2. КПЛ-А-358. Книга описей церковной утвари Успенского собора. 1767 р.
3. КПЛ-А-365. Книга описей предметов церковного обихода. XIX ст.
4. КПЛ-А-387. Книга описей предметов церковного обихода из Успенского собора. 1739 р.
5. Буранок О. М. Образ А. Д. Меншикова в ораторской прозе Петровской эпохи: Речи Феофана Прокоповича и Ивана Кременецкого // Актуальные проблемы гуманитарных наук: Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – Самара, 2002. – С. 209-213.
6. Варивода А. Г. Пожертви церковного текстилю до Успенського собору Києво-Печерської лаври у контексті благодійної діяльності козацької еліти // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні. Матеріали XXV Міжнародної науково-практичної конференції. Зб. наук. ст. – К. : Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК, 2016. – № 25. – С. 312-315.
7. Болховитинов Е. А.. Описание Киево-Печерской лавры с присовокуплением разных грамот и выписок, объясняющих оное, также планов лавры и обеих пещер. Прибавление к описанию Киевопечерской лавры, содержащее разные грамматы и выписки, объясняющие оное. – К. : Тип. Киево-Печерской лавры, 1847. – Изд. 3-е. – 368 с.
8. Лебединцев А. Г. Русские государи в Киеве. (1706–1885 гг.). – К., 1896. – 340 с.

Цитович В. І.

#### Дослідження у наскрізному світлі в експертизі творів живопису

Метод дослідження у наскрізному світлі вже давно використовується для вивчення філіграней на папері. Втім майже двадцятирічна практика його використання автором публікації свідчить про те, що він є не менш ефективним для дослідження та експертизи творів живопису, зокрема на полотні. Ідею такого застосування цього методу свого часу подав Анатолій Ромейко, на той час директор ДНДРМ, нині ННДРЦУ.

Насамперед необхідно зазначити, до яких об'єктів даний метод *не можна* застосувати. Це твори на щільних непрозорих основах (дерево, метал, картон тощо), а також (незалежно від основи) з товстим ґрунтом та фарбовим шаром. Водночас даний метод з успіхом *можна* застосувати до живописних творів на папері, пергаменті, склі та полотні (навіть дубльованому на полотно, якщо воно тонке та середньої щільності), а також до мармурової скульптури. Враховуючи те, що більшість творів станкового живопису створено саме на полотняних основах, значення методу є очевидним.

Техніка фотозйомки за цим методом дуже проста. Картину на підрамку підвішують на горизонтальній рейці або тросі. З боку полотняної основи на відстані 1,5-2 м на штативі закріплюють освітлювач, найкраще (з урахуванням безпечності для твору) світлодіодний, зі колірною температурою, близькою до денного світла (близько 5 500 К). У продажу є великий вибір таких освітлювачів китайського виробництва, потужністю від 10 до 50 Вт (іл. 1). Вони майже не нагрівають поверхню картини, і за короткий час не можуть завдати їй шкоди. З боку фарбового шару на штативі встановлюють цифрову фотокамеру з об'єктивом з фокусною відстанню 50~70 мм (з розрахунку на розмір кадру 24x36 мм) і налаштовують на зйомку у форматі RAW. Апарат переводять у режим пріоритету діафрагми (близько 8~11), на короткий час вмикають освітлення та контролюють рівномірність освітлення всієї площі картини. Спуск затвора здійснюють за допомогою пульта дистанційного управління або автоспуску. Використання недзеркальної камери має одну перевагу – вона дозволяє відразу скоригувати світлоту зображення, спостерігаючи його безпосередньо на моніторі. При цьому важливо досягти максимально можливої (для даної камери) фотографічної широти зображення – тобто найкращого розрізнення тональних градацій водночас у тінях і світах. Інакше кажучи, щоб перші хоч трохи просвічувались, а другі – не були занадто світлими. У незадовільному результаті необхідно застосувати техніку підвищення фотографічної широти – HDR (High Dynamic Range – високий динамічний діапазон). Найкраще, якщо функція HDR входить до програмного налаштування камери, в іншому випадку треба застосувати відповідну комп'ютерну програму. Об'єктив наводять на різкість (використовуючи систему автофокуса камери або вручну) і здійснюють зйомку за допомогою пульта дистанційного управління або автоспуску. Бажано також додатково відзняти найбільш характерні деталі зображення.

Варто, крім того, зробити ще один «наскрізний» знімок загального вигляду твору – тепер вже не з індивідуально (для даного твору) підібраними налаштуваннями, а в єдиному стандартному режимі для всіх картин, досліджуваних експертом (з фіксованими значеннями характеристик освітлювача, відстані від нього до картини, значеннями діафрагми та витримки). Цей знімок дозволить оцінити щільність шарів картини, *порівнюючи* з іншими творами того самого або інших художників.

Якщо використання методу HDR неможливе, зображення потребують подальшого коригування у програмі Photoshop – насамперед зменшення їх контрастності.

Метод фотофіксації у наскрізному світлі дозволяє отримати суттєву інформацію щодо технології та техніки живопису.

#### 1. Інформація про структуру основи.

У паперових основах – це структура паперової маси і характер включень, наявність та зображення філіграней, деякі технічні прийоми. Зокрема можна дослідити продряпування деталей у творах І. Айвазовського в техніці папье-пелле (іл. 2).

У творах мармурової скульптури – структура мармуру, а також наявність скріплювальних металевих деталей. Як приклад можна навести скульптуру Антоніо Канова (1757–1822) «Статуя Миру» (близько 1814 г., мармур, граніт, 192×93,5×84,5. Національний музей мистецтв ім. Богдана і Варвари Ханенків, інв. 133 СК). У цьому випадку в товщі лівого крила алегоричної постаті в наскрізному світлі було виявлено авторське кріплення у вигляді металевого штиря (іл. 3).

Під час дослідження творів живопису на полотні у більшості випадків – наочна інформація про тип плетення полотна, його щільність і зернистість, рівномірність, наявність потовщень ниток та вузлів.

2. Інформація про метод живопису та індивідуальну техніку художника: послідовність накладання лесувальних та пастозних фарбових шарів, характер і конфігурація мазків, індивідуальні прийоми (зокрема продавлювання сирого фарбового шару держакон пензля). Як приклад можуть бути наведені твори Миколи Пимоненка (іл. 4-5) та Фелікса Вигживальського (іл. 6-7).

3. Інформація про зображення у нижньому фарбовому шарі, зокрема, у разі застосування авторських правок або використанні автором власного старого твору як основи для нового. Прикладом може бути «Краєвид» А. Коцки, на якому виявлено приховану композицію з постаттю жінки (іл. 8). Наявність розташованого нижче зображення може свідчити також про фальсифікат, виготовлений на старій роботі іншого автора.

За інформативністю з цим методом дослідження структури живописного твору може зрівнятися лише рентгенографування. Проте механізм отримання цих зображень різний: рентген виявляє щільність живопису, зумовлену молекулярною будовою матеріалів, а дослідження у видимому наскрізному світлі – його оптичну щільність. Кожний з цих методів має свої переваги та недоліки.

#### **Переваги методу рентгенографування.**

1. Може застосовуватися до творів з оптично непрозорою основою (у т. ч. на дерев'яних основах).

2. Надає приблизну інформацію про фарби з різним хімічним складом.

#### **Переваги методу наскрізного освітлення.**

1. Більш нюансована та реалістична передача структури картини.

2. Зображення є кольоровим, що дозволяє визначити ділянки із змішуванням різних фарб (зокрема, з додаванням білила).

3. Не потребує складного вартісного обладнання та матеріалів, спеціальних приміщень і умов для проведення дослідження.

Особливо корисним цей метод є для виявлення імітацій живопису певного художника, оскільки наочно виявляє послідовність виконання твору та «живописний почерк» імітатора, які неминуче будуть відрізнятися від тих самих параметрів у художника, твір якого фальсифікується. Адже фальсифікатор зазвичай прагне досягти *зовнішньої* подібності (тобто у разі споглядання твору при звичайному відбитому світлі) і не намагається відтворити головне – *процес* створення картини. З огляду на це, експерт має збирати «наскрізні» знімки еталонних творів художників, які він досліджує, –

адже різниця у суттєвих нюансах є очевидною лише у порівнянні. Як приклад можна навести порівняння знімків у наскрізному світлі творів, що приписують Валентині Петрівні Цветковій (1917–2007), та її еталонних творів. Таке порівняння дозволило більш упевнено ідентифікувати фальшиві твори.

Фотозйомка автентичних творів В. Цветкової у наскрізному світлі виявляє тонко нюансовану живописну техніку «алла прима» з широкою градацією щільності фарбових паст – від дуже тонких до пастозних, часто з пропусками до ґрунту на тлі та межах живописних форм, з майстерно та експресивно покладеними мазками різних конфігурацій (іл. 9, 10).

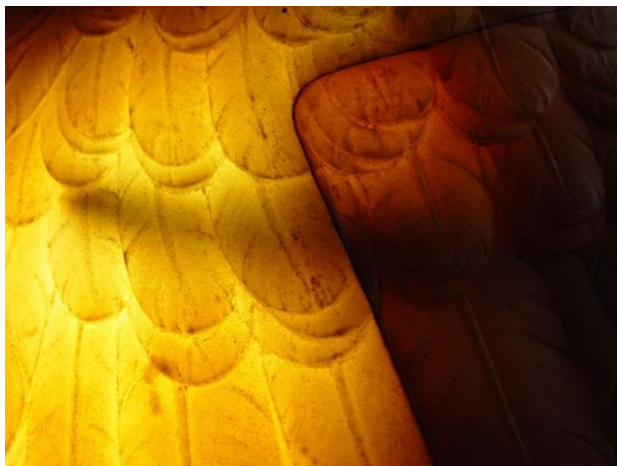
Навпаки, «наскрізні» знімки фальшивих творів, що приписують В. Цветковій, демонструють два типи зображень, принципово відмінних від автентичних:

1. З переважно щільними, майже позбавленими нюансування ділянками живопису, що розділені вузькими жорсткими пропусками до ґрунту по контурах (іл. 11).

2. З переважно тонким (лесувальним) фарбовим шаром із значною кількістю пропусків та заповненням відносно дрібними мазками (пастозними та середньої пастозності), з чіткими краями та приблизною, «графічною», неохайною, часто нелогічною конфігурацією (іл. 12).

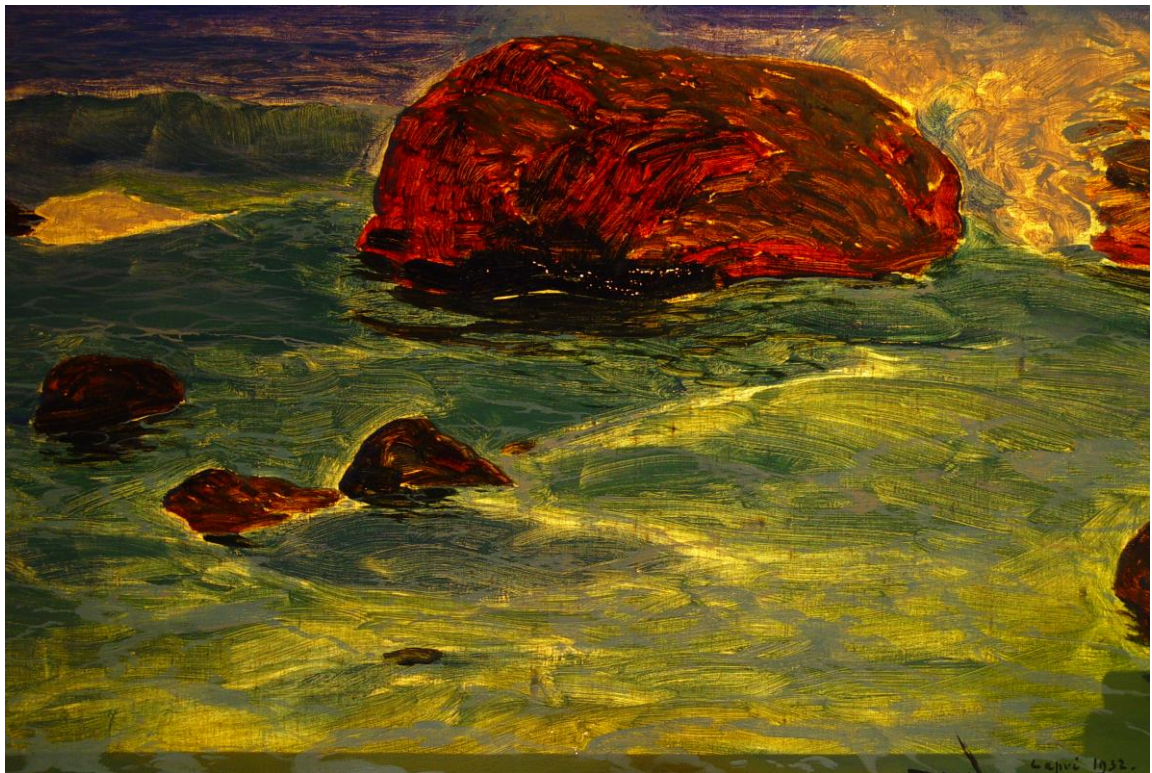
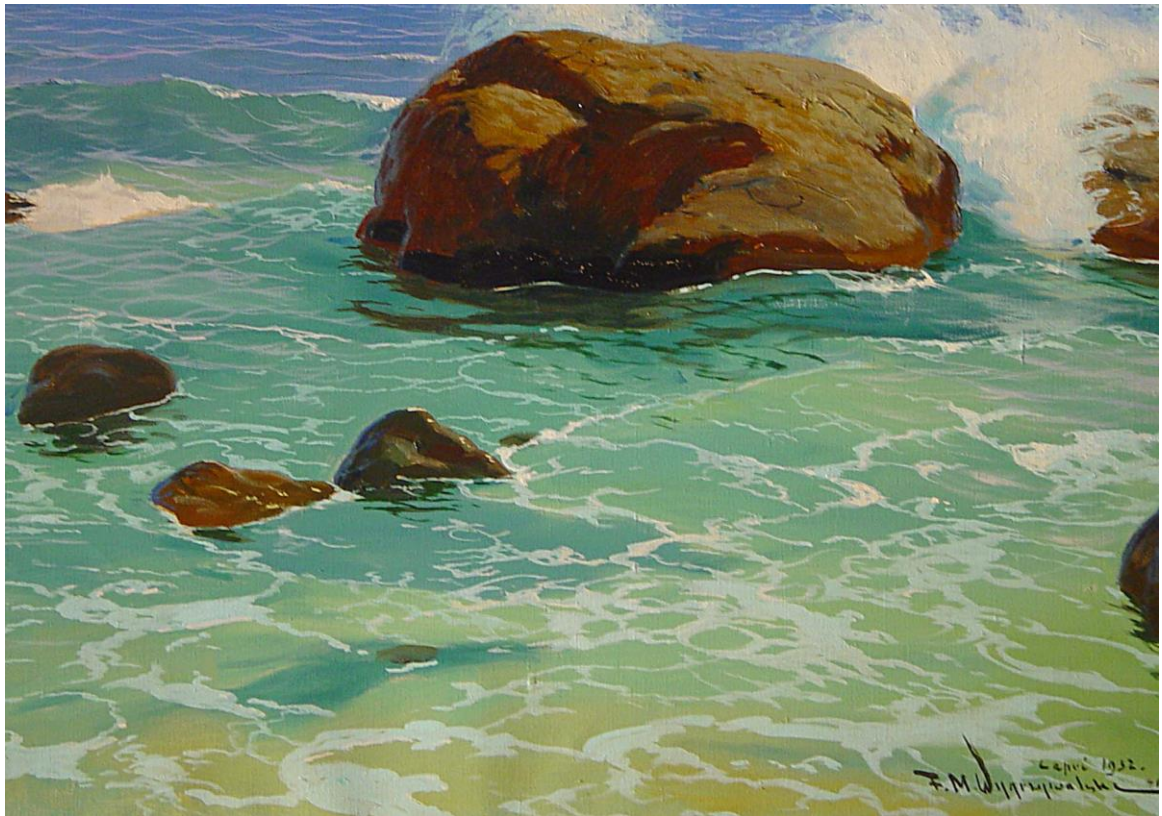
Отже, сподіваємося, що пропонуваній ефективній дослідницькій та експертній метод, простий і дешевий у застосуванні, буде корисним (особливо враховуючи кризовий стан фінансування вітчизняної культури).



















УДК 7.041.5

*Харсун О. В.*

### **Образи гетьманів та полковників у живописі Данила Нарбута: особливості інтерпретації**

*Стаття присвячена особливостям творчості Народного художника України Данила Нарбута, зокрема серії його робіт «Соратники Б. Хмельницького» та «Гетьмани України». Розкривається унікальність створення парсунних портретів козацьких гетьманів та полковників XVI–XVIII ст. у виконанні Д. Нарбута. Крізь призму сприйняття портретів відкривається патріотичний світ творчості художника, який оспівує історичне минуле українського народу у своїх полотнах.*

*Ключові слова: парсунний портрет, гетьмани, полковники, соратники Б. Хмельницького.*

Козацтво – унікальне явище в історії та культурі українського народу. Героїчні подвиги захисників віри й свободи оспівували в думах, народних піснях, легендах і переказах. Відомі постаті гетьманів та полковників є улюбленими персонажами літературних творів, де розкривається славне козацьке минуле. Не оминули козацькі постаті й діячі мистецтва. Ще за свого життя гетьмани та полковники як представники козацької еліти замовляли свої портрети й гравюри тодішнім малярам та іконописцям. Згодом їх образи почали переносити на свої полотна вже й художники ХХ – початку ХХІ ст.

У експозиції Черкаського обласного художнього музею розміщено ряд робіт на козацьку тематику. Але особливо виділяється серія портретів гетьманів та полковників, створених народним художником України Данилом Нарбутом у кінці 80-х – на початку 90-х рр. ХХ ст. Сам Данило Нарбут був добре обізнаний в історії та культурі України. У своїх мистецьких творах виступав невтомним борцем за національну ідею.

Творчість Д. Нарбута цілком самобутня й зросла на суто українському ґрунті. Її витoki варто шукати в героїчному епосі, народних піснях, козацьких думах та в легендарному образі Козака Мамаю. Митець народився (22.01.1916) в сім'ї художника-графіка Георгія Івановича Нарбута й успадкував від батька величезний таланти [1, с. 11].

Значний вплив на формування характеру, життєвих поглядів, художніх смаків Данила мала його перша вчителька Марія Іванівна Тобілевич, дочка драматурга І. Карпенка-Карого, та друзі його батька, серед яких відомий графік, майстер декоративного мистецтва, етнограф Антон Середя та професор Київського художнього інституту Федір Кричевський. А. Середя заклав у дитячу душу Данила любов до українського народного мистецтва й етнографії, виховав смак до народної культури [10, с. 13].

Одним із жанрових напрямків, у якому творив художник, був парсунний живопис. Парусна – жанр портретного живопису, що виник під впливом західноєвропейської школи. Манера і стиль письма передаються в яскравих і досить строкатих фарбах, проте все ще дотримуються іконописних традицій. Автори парсун не намагалися точно відтворити риси обличчя або душевний стан портретованого, вони прагнули дотримуватися чітких канонів трафаретної презентації постаті, яка б відповідала званню або сану людини – посол, воєвода, князь, боярин тощо [10, с. 32]. Це узагальнена назва творів українського, білоруського та російського портретного живопису кінця XVI–XVII ст., яка поєднує іконопис з більш реалістичною трактовкою. Це ранній і деякою мірою примітивний жанр портретів.

Коли майбутньому художнику було лише 10 років, він разом зі своєю матір'ю відвідав виставку «Український парсунний портрет», організовану Щербаківським. Монументальні величні постаті настільки вразили дитину, що, набравшись сили й майстерності, досконало вивчивши історичний матеріал,

Д. Нарбут приступає до серії портретів «Соратники Б. Хмельницького» та «Гетьмани України» [9, с. 54].

Портретна галерея українських гетьманів і полковників часів Б. Хмельницького – помітний вклад Д. Нарбута у відродження історії українського народу. Інтерес до історичного минулого нашого народу в художника на рівні високого професіоналізму. Тут кожна деталь виважена, достовірно вивчена й довершено передана з певною стилізацією, якої вимагає декоративне письмо.

1991 р. уперше відкрилася виставка цих творів Д. Нарбута. Перед глядачами розгорнули галерею соратників Б. Хмельницького. «Їх слава не вмере, не зів'яне між твоїх сподвижників, Богдане», – таким був девіз виставки. Представили близько 40 портретів. У центрі – Богдан Зіновій Хмельницький з коштовно оздобленою булавою, у багатому жупані й киреї. Поруч – пергаментні сувої його відомих універсалів. З портретів, виконаних у стилі парсун XVI–XVIII ст. (художник досконало їх вивчав і осмислював своїм художнім баченням), на нас дивляться Іван Богун, Максим Кривоніс, Матвій Гладкий, Федір Полуботко, Лук'ян Мозиря, Самійло Марудний, Лаврін Капуста, Іван Виговський, Федір Коробка, сини Тиміш та Юрій Хмельницькі. Не оминув своєю увагою художник і дружин Хмельницького [1, с. 11-12]. І знову полковники: Ніжинський – Іван Золотаренко, Чернігівський – Мартин Небаба, Черкаський – Федір Вешняк, Київський – Антін Жданович, Полтавський – Мартин Пушкар, Переяславський – Павло Тетеря. У кожного з них своя історія життя і своя війна за Українську козацьку державу. Десятки парсунків – і жодного повторення.

Зображення деяких соратників Хмельницького не збереглися серед давніх парсун і гравюр, але художник все одно зумів передати неповторний характер образу, що вгадувався у вчинках та поведінці того чи іншого історичного персонажа, образ якого розкривають козацькі думи та українські народні пісні. Багато книг довелося перечитати Данилу Нарбуту, щоб досягти історичної достовірності. Вражає його знання розмаїтого вбрання, зброї, військових клейнод часів Запорізької Січі, жупанів та кафтанів, кирей, шароварів та поясів, сап'янів з різними шнурками. Допоміг художнику інтерес до всіх цих речей та його робота сценографом, коли доводилося відтворювати костюми чи образи відповідного історичного часу [1, с. 12-13].

Важливу роль у картинах Данила Нарбута відіграє символіка. Вона присутня в кожній його серії. У серіях «Гетьмани України» та «Сподвижники Богдана Хмельницького» природно бачити такі символи, як козацькі клейноди та козацьку геральдику.

Портретна галерея українських гетьманів і полковників часів Б. Хмельницького – помітний малярський внесок Данила Нарбута у відродження історії українського народу. Інтерес до історичного минулого в художника на рівні високого професіоналізму. Тут кожна деталь виважена, достовірно вивчена й довершено передана з певною стилізацією, якої вимагає декоративне письмо [6, с. 75].

Повний список робіт із серії «Гетьмани України» та «Соратники Б. Хмельницького» включає в себе такі імена: «Дмитро Байда» – організатор Січі Запорозької на о. Хортиця» (1991), «Іван Підкова – гетьман війська Запорозького низового, володар Молдави» (1992), «Криштоф Косинський – гетьман війська Запорозького низового» (1992), «Северин Наливайко – ватажок народного повстання проти шляхти» (1992), «Самійло Кішка – гетьман війська Запорозького низового» (1991), «Гетьман України – Петро Конашевич-Сагайдачний» (1991), «Михайло Дорошенко – гетьман війська Запорозького низового» (1991), «Іван Мазепа – гетьман України» (1991), «Іван Сулима – гетьман війська Запорозького низового» (1992), «Петро Дорошенко – гетьман Правобережної України» (1991), «Богдан Хмельницький – гетьман України» (1991), «Богдан-Зіновий Хмельницький – гетьман його Царської Милості Війська Запорозького» (1991), «Петро Калнишевський – останній атаман Січі Запорозької» (1992), «Демко Многогрішний – гетьман Лівобережної України» (1991), «Павло Полуботок – полковник Чернігівський, наказний гетьман» (1991), «Юрій Хмельницький – гетьман України» (1991), «Граф Кирило Розумовський – останній гетьман України» (1991), «Павло Бут чи Гузан Павлюк – гетьман війська Запорозького низового» (1992), «Данило Апостол – гетьман Лівобережної України» (1992), «Пилип Орлик – гетьман в еміграції» (1991), «Іван Самойлович – гетьман Лівобережної України» (1991), «Іван Скоропадський – гетьман Правобережної України» (1992), «Михайло Ханенко – гетьман Правобережної України» (1992), «Іван Брюховецький – гетьман Лівобережної України» (1991), «Тарас Трясило – гетьман війська Запорозького низового» (1992), «Павло Тетеря – гетьман Правобережної України» (1992), «Іван Виговський – генеральний писар Війська Запорозького» (1990), «Мартин Пушкар – полковник Полтавський» (1989), «Юрась Хмельниченко – молодший син гетьмана. Спудей Київо-Могилянської академії, потім Гетьман» (1990), «Петро Дорошенко – полковник, потім гетьман України» (1990), «Матвій Гладкий – полковник Миргородський» (1989), «Іванець Хмельницького – джура Іван Брюховецький» (1990), «Павло Карпенко – полковник Канівський» (1990), «Іван Федоренко – полковник Кальницький» (1990), «Йосип Глух – полковник Уманський» (1990), «Сулиян Мужиловський – полковник Реєстрового козацтва» (1990), «Олексій Старов – отаман Донських козаків» (1990), «Павло Тетеря – полковник Переяславський» (1990), «Семен Пободайло – полковник Чернігівський» (1990), «Михайло Кричевський – полковник Переяслівський» (1990), «Ганна Сомківна – перша дружина Богдана» (1990), «Лукіян Мозиря – полковник Корсунський» (1990), «Федір Полуботко – полковник Фастівський» (1990), «Мартин Небаба – полковник Чернігівський» (1989), «Филон Гаркуша – полковник Паволоцький» (1990), «Іслам Гирей – III Кримський хан» (1990), «Турай-Бей – мурза Перекопський» (1990), «Тимофій Носач – полковник Прилуцький» (1990), «Ганна Золотаренко – дружина Богдана» (1990), «Федір Коробка – генеральний обозний» (1990), «Данило Нечай – полковник Брацлавський» (1990), «Іван Золотаренко – полковник Ніженський, потім Корсунський» (1989), «Гелена Чаплинська – дружина гетьмана» (1990), «Самійло Богданович-Зарудний – генеральний суддя війська

Запорозького» (1989), «Федір Вешняк – полковник Черкаський» (1990), «Морозенко» (1990), «Тимофій Хмельницький – син гетьмана» (1989), «Максим Залізник» (1992), «Лаврін Капуста – городовий отаман міста Чигирин» (1989), «Антін Жданович – полковник Київський» (1990), «Іван Богун – полковник Винницький» (1990), «Максим Кривоніс – полковник війська Низового Запорізького» (1990) [3, с. 36-96].

На полотнах Данила Нарбута природність вдало поєднана з виразною символікою образів, що надає багатьом картинам того високого планетарного звучання, яке збуджує найпотаємніші куточки людської душі.

У експозиції Черкаського обласного художнього музею живописні твори історичної тематики Д. Нарбута займають гідне місце та засвідчують патріотизм художника та його повагу до історичного минулого, культури й традицій українського народу. Портрети гетьманів та полковників демонструють велич і могутність козацьких ватажків XVI–XVIII ст., слугуючи чудовим наглядним матеріалом під час проведення тематичних екскурсій та квестів для школярів та студентів.

#### Література:

1. *Белень А.* Нарбут Данило Георгійович. До 100-річчя художника. – Черкаси, 2015. – 24 с.
2. *Даниленко В.* По кому тужить осінній вітер // Образотворче мистецтво. – 2002. – № 1. – С. 29.
3. Данило Нарбут : альбом / За ред. Е. Левицької та ін. – Черкаси, 2008. – 304 с.
4. Данило Нарбут : альбом / За ред. М. Маричевського // Образотворче мистецтво. – К., 1999. – 47 с.
5. Жива традиція : майстер народного мистецтва Черкащини : мистецьке видання / Упоряд. О. Теліженко, Т. Теліженко. – Черкаси : Бізнес-Стиль, 2009. – 237 с.
6. *Займак М. П.* Нарбут-станковист в експозиції відділу меморіального музею // Музейний альманах: наукові матеріали, статті, нариси, есе – Черкаси, 2012. – Вип. 3. – С. 71-76.
7. *Клименко Н.* Нарбутівські романи у барвах // Українська культура. – 1996. – № 9-10. – С. 16-17.
8. *Негода М.* Данило Нарбут. Нарис про життя і творчість художника. – Черкаси : «Січ», 1996. – 43 с.
9. *Спіркіна О. О.* Данило Нарбут: портрет на тлі епохи // Історичний архів. Наукові студії: збірник наукових праць. – Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2011. – Вип. 7. – С. 50-56.
10. *Теліженко Т. М.* Театральна творча діяльність Д. Нарбута : дипломна робота. – Черкаси, 2004. – 142 с.

УДК 316.74 (477):94(7)

*Чайка В. В.*

### **Музейні заклади північноамериканської української діаспори як репрезентанти історичної пам'яті та національно-культурної ідентичності**

Цілком природним було становище, коли українці, що з різних причин емігрували, в нових місцях свого поселення найперше творили питоме культурне середовище, яке дозволяло би їм зберігати власну самобутність та культурну ідентичність. Разом з тим, прагнення соціальної інтеграції в іноетнічний соціум країн, де вони проживали, ставало вагомим чинником

подальшого культурного розвитку, стимулюючи примноження різноманітних здобутків в усіх сферах діяльності.

Українська діаспора країн Північної Америки по праву вважається чи на найбільшою, загалом у Сполучених Штатах Америки та Канаді проживає майже 55 % чисельності всієї української діаспори [1, 32]. Серед культурно-мистецьких та просвітницько-наукових осередків важливе місце посідають музейні заклади, що почали формуватися разом з іншими інституціями української діаспори. Відмінною особливістю музеїв діаспори стало те, що це не були суто музейницькі заклади в традиційному розумінні, де збиралися виключно музейні предмети. В основному майже всі музеї гуртувалися довкола документальної, архівної спадщини, яку часто задля збереження вивозили поза межі України з огляду на ідеологічні міркування та політичну мотивацію. Адже важливою метою українських наукових центрів за кордоном було архівне збереження минулого, яке широко представлене у таких першоджерелах, як рукописи, монографії, кореспонденція, періодичних виданнях, офіційних та неофіційних документах [4, 184].

Серед відомих музейних закладів української діаспори Північної Америки варто назвати Український музей-архів у Клівленді з найповнішою збіркою емігрантської преси та літератури, українські музеї в Нью-Йорку та Стемфорді, Український музей народного мистецтва в Мейнор-коледжі, (Філадельфія), Українська галерея сучасного мистецтва та Український національний музей-бібліотека в Чикаго, Український національний музей-архів у Детройті [2, 6].

Одним із перших культурних закладів, створених українцями у Північній Америці, є Український музей і бібліотека Стемфорді, фундатором став єпископ К. Богачевський, що у 1933 р. купив спеціальне приміщення для організації культурного закладу. Вперше музей відкрив свої двері у 1935 р., а офіційне відкриття і посвячення відбулося у вересні 1937 року. Основне призначення закладу полягало у збиранні, фіксації, збереженні й презентації артефактів і публікацій, присвячених українській культурі та спадщині. Роблячи свої ресурси доступними для вивчення і дослідження, він відіграв важливу роль у поширенні та розвитку знань про Україну та українську етнічну громаду в Сполучених Штатах. У 1980 р. музейне приміщення розширилося до двоповерхового особняка, бібліотеки й архіву. У лютому 2000 р. український музей і бібліотека Стемфорду були зареєстровані у штаті Коннектикут як неприбуткова культурна установа, мета якої полягає у просвітництві громади у художніх, історичних і літературних аспектах українського життя та культури.

Проте одним з вагомих за своїм змістом і значенням є два музеї в Канаді та США, обидва пов'язані з діяльністю однієї з провідних наукових установ української діаспори – Українською Вільною Академією Наук (УВАН). Академія як наукова установа була заснована 16 листопада 1945 р. в Авгсбурзі (Німеччина), яка визначила своїм завданням сприяння розвитку української науки. У зв'язку з переїздом окремих осередків УВАН до Канади, там згодом постала вся організація Академії, при якій було засновано бібліотеку, архів та



Український військовий музей, в основу колекцій якого було покладено зібрання генерала М. Садовського.

У 1959 р. сформувався також інше відділення УВАН у США, де теж при ньому діяв музей, очолюваний В.Міжковським. Зібрання музею було впродовж двох років переведене з Німеччини до США. У 1966 р. музею-архіву було надано ім'я Д.Антоновича, видатного організатора музейної справи в еміграції та директора Музею Визвольної боротьби у Празі [3, 206]. Структурно музей складається з трьох відділів: друкованих видань і книжкових колекцій, рукописних пам'яток та архівних колекцій, речових пам'яток і музейних колекцій.

Відомим культурно-мистецьким осередком є Український музей в Нью-Йорку, що був започаткований Союзом українок Америки ще в 1976 р. На сьогодні музей є сучасним закладом, що активно провадить свою діяльність. У 2005 р. для музею було побудоване нове приміщення на Манхеттені з галереями та виставковими залами. Музейні зібрання складаються з колекцій як народного мистецтва (ткацтво, вишивка, кераміка, воби з металу, різьблення), так і з колекцій робіт відомих українських художників та митців: В.Кричевського, О.Архипенка, І.Труша, М.Мороза, Е.Козака [4, 188]. Музей має також великий архів, що складається фотографій, документів, особистого листування видатних постатей, афіш, плакатів, листівок, документів з історії українського народу та його культурної спадщини.

Музейним закладом, що зберігає і відтворює матеріальну культурну спадщину українців є музей в Канаді – Село Спадщини української культури, що був заснований в 1971 р. поблизу Едмонтону. Мета створення Села музею – відтворити раннє українське поселення центрально-східного штату Альберти 1892-1930 –х рр. Там розміщено будинок для гостей та понад 30 історичних будівель. Сьогодні це культурно-освітній музейний комплекс та свого роду методичний і науковий осередок зі збереження етнічної української спадщини, що пропонує цілий набір програм для сімей, шкіл та окремих громадян.

Таким чином, численні культурні осередки та інституції, що мають десятиліття своєї історії, стали скарбницями української історії та культури не лише на чужині, але й здійснили вагомий внесок в загальнонаціональний розвиток України.

#### **Література:**

1. Дьолог О. Українська діаспора: Історія формування та сучасність Українознавчий альманах. 2013. Випуск 11. С.30-33.
2. Євтух В., Ковальчук О., Попок А., Трощинський В. Українська етнічність поза межами України // Народна творчість та етнографія. 2010. №4. С. 5-20.
3. Палієнко М. Скарбниця української історії в США (з історії створення та діяльності музею-архіву ім. Д.Антоновича Української Вільної Академії Наук). Студії з архівної справи та документознавства. Київ, 2002. Т.8. С.204–210.
4. Полтавець О. М. Наукові та культурні осередки української діаспори в США як репрезентанти політики пам'яті // Національна та історична пам'ять. 2013. Вип. 8. С. 184-190.

### **Збереження ландшафту Києво-Печерської лаври в умовах техногенних навантажень**

Територія Києво-Печерської лаври займає значну площу і охоплює різні геоморфологічні елементи. Первісний природний ландшафт був змінений багатовіковою історією освоєння і наразі є культурним або антропогенним. Стосовно історичних територій, подібних до Києво-Печерської лаври, доречним було б виділити окремий тип культурного ландшафту – природно-технічний. Територія лаври займає різні геоморфологічні елементи: акумулятивно-денудаційне лесове плато (з відмітками 170-198м), поверхня якого розділена глибоким (до 80м) яром (Лаврський яр) на дві майже рівні частини, схили Дніпра, надзаплавну терасу. Враховуючи складність рельєфу та особливості інженерно-геологічної будови території (*наявність в основі пам'яток різних за фізико-механічними властивостями порід, ерозійним розчленуванням рельєфу, високим рівнем ґрунтових вод тощо*) широкого розвитку набули екзогенні геологічні процеси (і в історичному минулому, і сьогодні), які суттєво впливають на технічний стан та збереженість пам'яток архітектури.

Найбільшої шкоди завдавали ерозійні та зсувні процеси, які загрожували стійкості будівель на території монастиря. Саме з метою попередження розвитку руйнівних процесів ще з XVI ст. зводились масивні укріплюючі споруди, що змінювали ландшафт. У XVII-XVIII століттях суттєво змінили природні абрисы схилів Лаврського яру: підпірна стіна Дебоскета, висотою до 18м, захистила від руйнації Ближні печери та Хрестовоздвиженську церкву; Трапезну церкву та кухню – підпірна стіна Оглядового майданчику; територію Гостинного двору та Дальньопечерного пагорбу – комплекс підпірних стін та дренажних галерей. Суттєвої зміни природний ландшафт зазнав при будівництві оборонних споруд – валів, ровів, мурів. Пізніше до зміни природного ландшафту призвело каналізування струмків, що протікали по території Нижньої лаври.

Слід відзначити, що більшість укріплюючих споруд відіграли значну роль і у формуванні архітектурного ансамблю Києво-Печерської лаври, разом з яким увійшли в Список Всесвітньої спадщини ЮНЕСКО.

На сьогодні об'єктом охорони є саме «ансамбль» – тобто пам'ятки архітектури в їх ландшафтному оточенні, заходи щодо збереження яких мають бути комплексними. Тим більше, що до деформації пам'яток призводять і процеси, які одночасно змінюють і ландшафт – екзогенні.

Серед екзогенних процесів, що впливають на збереження ландшафту, на території Києво-Печерської лаври розвитку набули:

Зсуви – зміщення порід на схилах, що відбуваються під впливом гравітації внаслідок перезволоження ґрунтового масиву та/або за наявності площини

ковзання. Розвиток зсувних процесів призводить до насправді катастрофічних наслідків – руйнації пам'яток. Головним чинником їх розвитку є перезволоження верхньої частини ґрунтового масиву як внаслідок природних (*інфільтрація атмосферних опадів, підйом рівнів ґрунтових вод, збільшення площі водоносного горизонту*) так і внаслідок техногенних (*аварійні витіки з мереж, навантаження на схил*) чинників. Більшість території Нижньої лаври та частина Верхньої розташовані в зсувній та зсувонебезпечній зонах. Слід відзначити, що навіть головні святині Лаври – Ближні і Дальні печери потерпали від зсувів ще з 1680-х років і віками вдосконалювались методи їх збереження (*захисту від зсувів*) [1]. Незважаючи на той факт, що активний розвиток зсувних процесів стабілізувався ще у повоєнні роки (*завдяки низці виконаних протизсувних заходів*), активізація їх відбувається періодично (*як внаслідок природних так і техногенних чинників*), досягаючи інколи катастрофічних наслідків. Так, у 1971 році сталися три зсуви на схилах Дальньопечерного пагорбу, один з яких зруйнував частину Оборонної стіни (корпус № 93) – «знесло» ділянку стіни, довжиною близько 100 м. Інший зсув зруйнував частину конструкцій Галереї від Ближніх печер до Дальніх (корпус № 72) – було повністю зруйновано чотири опорних стовпи, частину стовпів пошкоджено, засипано ґрунтом нагірну частину галереї [2]. Ліквідація наслідків зсувів (серія підірних стін) також змінила ландшафт. У 1995 та повторно у 1998 роках на схилі Ближньопечерного пагорбу поблизу корпусу № 43 сталися зсуви, які призвели до відколу кута будівлі.

На сьогодні активізація зсувних процесів призводить до подальшої руйнації та аварійного стану споруду Порохового погребу, побудованого ще у XVIII ст., Оборонної стіни навколо Ближніх та Дальніх печер (особливо активно в межах Різдвяного бастіону), цілої низки пам'яток, розташованих на схилах Лаврського яру.

Ерозія – змив верхніх горизонтів ґрунту зі схилів при стіканні талих та дощових вод, що утворюють при русі мережу дрібних струменистих вимоїн (площинна) або розмив ґрунту в глибину з утворенням глибоких вимоїн (лінійна). Така ерозія малопомітна, але має катастрофічний характер через масштабність проявів. Під час потужних злив у травні 2014 року, через засмічення листям зливоприймачів, розташованих на території Гостинного двору, вода стікала по схилу вздовж ділянки № 2 Оборонної стіни навколо Ближніх і Дальніх печер (*корпус № 93, пам'ятка архітектури національного значення*), розмиваючи його та утворюючи рівчаки. У підніжжі стіни, навпроти корпусу № 60, наміло близько 5-6 м<sup>3</sup> ґрунту, через два тижні під час потужних злив на те ж саме місце наміло ще близько 2-3 м<sup>3</sup>. Вже в березні 2015 року розпочались процеси деформації Оборонної стіни, зумовлені зовнішніми причинами, а саме перезволоженням мурування внаслідок акумуляції повенеких вод та накопичення змитого потужними зливами ґрунту у травні-червні 2014 р. у підніжжі стіни з західної її сторони. В результаті замулення системи водовідводу вода затрималась стіною (*складний рельєф, стіна виконувала роль греблі, стовп води сягав 1 м*) на довгий проміжок часу – близько одного місяця. В результаті довготривалого перебування в умовах

перезволоження відбулось розшарування різночасових мурувань. Окрім того, в результаті перезволоження ґрунтового масиву відбувається поступове нерівномірне осідання ґрунтів основи і деформації прогресують.

Значна кількість опадів (сніготанення та потужні зливи) щорічно призводять до розмиву рівчаками крутих схилів Лаврського яру.

Суфозія. Широкого розвитку на території заповідника набули процеси суфозії (розчинення та вимивання мілких часток з ґрунтового масиву), наслідком яких є утворення провалів та просядок. Обов'язковою умовою є наявність локального базису ерозії – своєрідного накопичувального басейну у ґрунтовому масиві (природні або штучні порожнини) або підніжжя схилу.

Однією з «арен» розвитку процесів механічної суфозії на території Лаври є схили Лаврського яру, тальвег якого є базисом ерозії. Слід відзначити, що ще до 1890-х років по дну яру протікав ручай, зафіксований на історичних зображеннях, каналізований на початку ХХ ст. На прилеглий території знаходиться розгалужена мережа інженерних комунікацій (*водогін, каналізація, тепломережа, дренажні системи глибокого та мілкового закладання, зливовідвідна каналізація*) та споруд (*підпірні стіни*). Враховуючи складність рельєфу та щільність забудови можна вважати територію перенасиченою мережами та з потенційно зростаючою складовою еколого-геотехногенного ризику (*через вірогідність аварій на мережах*). Починаючи з 1994 року на цій території фіксуються численні аварії інженерних мереж. Найбільша сталась у липні 1999 року – після пориву тепломережі та подальшого пересичення ґрунтового масиву водою сталось провалля, об'ємом близько 20 м<sup>3</sup>, біля південно-західного кута корпусу № 44, провалилась теплокамера, пульпу винесло в підземну споруду під корпусом, майже повністю її замуливши. В наступні три роки аварійні викоти з мереж ставались майже щоквартально (*12 аварій*) і призводили до утворення численних провалів та просядок, витоків води (*з дрібними частками ґрунту – т. зв. пульпа*) на денну поверхню у вигляді джерел, затоплення підвальних приміщень корпусів № 44, 46, 48а – допоки у середині 2000-х років повністю не були замінені мережі. Однак в пересиченому техногенними і ґрунтовими водами (*Лаврський яр – природне русло стоку, засипане і перегороджене фундаментами численних споруд*) масиві і надалі відбувались суфозійні процеси (*механічний винос часток ґрунту та хімічне розчинення*) в підземні порожнини (*дренажні галереї та штольневі системи*), що призводило до формування в ґрунтовому масиві над ними пустот, які згодом, заповнювались, призводячи до утворення на поверхні провалів. Це одна з вірогідних причин утворення провалу біля корпусу № 99 у січні 2017 року, коли на газоні біля південно-західного кута корпусу утворився провал округлої форми розмірами близько 1,6x1,2x1,6-2,5 м, в який провалилось дерево (кущ бузку). У тілі ґрунтового масиву утворилась порожнина конусоподібної конфігурації, розмірами по низу до Ø 4-5 м за рахунок обрушення бокових стін.

Територія Верхньої лаври, складена з поверхні лесовими ґрунтами, також є ареалом розвитку процесів суфозії – і хімічної, і механічної. Неодноразово аварійні та довготривалі витокі з інженерних мереж призводили до виносу пульпи у підземні споруди. Так, у листопаді 2000 року порив магістрального

напірного водогону (*та невчасне його виявлення*) на Соборному майдані призвів до перенасичення ґрунтового масиву водою, виносу ґрунту у штольневий дренажний колодязь ДШС-28 (*об'ємом 100 м<sup>3</sup>*), утворення на поверхні провалу, розмірами близько 7,0x8,0x5,0 м. Навесні 2017 року стався суфозійний винос ґрунту з південного схилу валу Спаського бастиону у вигляді наміву пульпи (*об'ємом біля 4 м<sup>3</sup>*) навпроти північного фасаду церкви Спаса на Берестові.

Просідання – притаманне лише для лесових ґрунтів, особливістю яких є здатність ущільнювати структуру (просідати) при перезволоженні. Головним чинником, що призводить до просідання є перезволоження лесових ґрунтів, втрата ними міцності внаслідок подальшого розвитку процесів суфозії. Інтенсивне замочування (аварійні витoki, перезволоження внаслідок інфільтрації атмосферних опадів) лесових ґрунтів та подальше їх просідання неодноразово призводило до деформацій будівель, особливо нерівномірного осідання фундаментів споруд, утворення просідань та провалів денної поверхні (провал, Ø 4-5м, глибиною до 3м, на території Оглядового майдану (*«слідви» помітні і сьогодні*), серія провалів, Ø 2-3м, глибиною до 3м, біля Водосвятного ківорію, на Економічному подвір'ї тощо). І таких випадків на території заповідника безліч. Проте, за умови захисту від перезволоження, лесові ґрунти є досить надійною основою для фундаментів різноманітних споруд. На протязі віків збереглися у стійкому стані зведені на лесових ґрунтах ще в XI-XII ст. Троїцька надбрамна церква, Успенський собор, церква Спаса на Берестові.

Найсуттєвішого впливу на перетворення історичного ландшафту завдають відновлення з пристосуванням (реконструкція) та будівництво нових будівель. Суттєвої зміни історичний рельєф зазнав у 2000-х роках під час реабілітації Гостинного двору. Сучасна забудова Господарчого подвір'я Нижньої лаври змінила ландшафт докорінно – зрізано природні схили, побудовано нові масивні підпірні стіни, переплановано денну поверхню. А зведені будівлі порушили візуальне сприйняття сформованої віками історичної забудови ансамблю Києво-Печерської лаври.

Таким чином, на сучасному етапі до перетворення історичного природно-технічного ландшафту призводять:

- розвиток екзогенних процесів, зумовлених як природними (сніготанення, дощі, підйом рівнів ґрунтових вод) так і техногенними (витoki з мереж) чинниками;
- забудова території (відновлення з пристосуванням (реконструкція) та будівництво нових будівель);
- заходи, спрямовані на ліквідацію проявів екзогенних процесів (спорудження підпірних стін).

Основним засобом збереження історичного природно-технічного ландшафту є:

- дотримання оптимальних умов експлуатації об'єктів, в т.ч. ремонт зливовідводів зі стріх та від споруд, вертикальне планування, озеленення, замощення тощо; водовідведення (*як ґрунтових так і поверхневих вод*), реконструкція інженерних мереж;

- зменшення техногенного навантаження на оточуючу територію (в ідеалі – не провадити нове будівництво, в т.ч. і в межах буферної зони; в разі проведення робіт з реставрації – виконувати ретельне проектування (допускається (навіть вітається) розробка проектної документації на реставрацію об'єктів та інженерний захист території з відхиленням від загальних вимог, тобто передбачається розробка компенсаційних заходів, які розробляються індивідуально, а не нормовано, під кожен конкретний об'єкт на основі комплексного моніторингу), застосовувати неруйнівні методи (негабаритний транспорт, енергозберігаючі технології з метою уникнення вібрації, значної витрати води тощо).

#### Література:

1. Черевко І.А., Головатенко Ю.Г. Історичний аспект формування системи інженерного захисту Близньопечерного пагорба // Лаврський альманах – 27, спец. вип. 10 (Дослідження печерних комплексів Києво-Печерської лаври) – С. 362-375.
2. Черевко І.А. Інженерно-геологічні умови Дальньопечерного пагорбу в контексті збереження об'єктів культурної спадщини // Збір. наук. праць «Могилянські читання-2015», К.:НКПІКЗ, 2016 – С. 306-313.

Чорна Л. О.

#### Анатолій Зіновійович Носів: науковець і патріот

У 2018 р. минає 135 років від дня народження видатного вченого, незламного українського патріота, одного з активних охоронців довкілля біля могили Тараса Шевченка – Анатолія Зіновійовича Носіва (Носова). Лише побіжне ознайомлення з його життям та діяльністю вражає різнобічністю наукових здобутків: він був одним з найкращих учнів антрополога Федора Вовка, на його праці і нині посилаються дослідники. Водночас зробив значний внесок у пам'яткоохоронну, музейну, бібліотечну справу, краєзнавство, проявив організаторські здібності в період роботи у різних громадських та державних установах, займався охороною довкілля біля могили Тараса Шевченка, був першим директором Державного лісостепового заповідника ім. Т. Г. Шевченка.

З «Життєпису» та «Особистого листка відповідального працівника» А. З. Носіва відомо, що він українець, «з дрібних дворян», народився 1883 р. у містечку Червонограді на Полтавщині в сім'ї земського службовця (колезького регістратора) [1, арк. 1-3]. Про батьківську сім'ю ніяких даних вчений не залишив, відсутність таких особистих деталей притаманне для біографій науковців, які народилися і деякий час працювали ще в «дореволюційний період». Однак про деякі сторінки його біографії дізнаємося зі спогадів видатного українсько-американського вченого славіста-мовознавця Юрія Шевельова. Професор Гарвардського та Колумбійського університетів пише про значну роль, яку відіграв у його становленні як українця і науковця саме

Анатолій Носів, двоюрідний брат (син тітки Надії Володимирівни по матері) [2, с. 65]. Крім того, старша сестра Шевельова Віра була нареченою Анатолія, однак вони так і не побралися: у 1924 р. (в іншому випадку автор вказує 1925 р.) дівчина померла від запалення легень. Юрій Шевельов, згадуючи про Анатолія Носіва, підкреслює, що той в його житті «відіграв ролю вирішальну, може, сам того не знаючи» [2, с. 58, 66]. Як зазначав Ю. Шевельов, А. Носів «був гостро критичний до радянської системи» [2, с. 68]. Саме своїм прикладом Анатолій Зіновійович спонукав Юрія Шевельова до наукової роботи, сприяв національному самоусвідомленню молодого юнака.

А. З. Носів отримав різнобічну освіту: спочатку навчався у Новоолександрівському Інституті сільського господарства та лісоводства, а 1908 р. поступив до Петербурзького університету на географічний відділ фізико-математичного факультету, де читав лекції відомий антрополог Федір Вовк. Саме під його впливом відбувалося становлення молодого науковця. Сферою його зацікавленості стали антропология, матеріальна культура. А. З. Носів входив до Російського Антропологічного Товариства при Санкт-Петербурзькому Університеті, яким з 1911 р. керував Ф. К. Вовк.

У 1912 р. під керівництвом Федора Кіндратовича, який був хранителем Етнографічного відділу Російського музею Олександра III, А. Носів розпочав музейну діяльність, працюючи помічником хранителя. Тоді Ф. Вовк розгорнув активну збиральницьку діяльність, створивши багату колекцію українських етнографічних матеріалів. Як зазначав А. Носів, «ця частина Музею являла собою, власне кажучи, єдиний і перший на території кол. Росії справжній музей української етнографії» [3, с. 3]. У той період відбувається національне пробудження Анатолія Носіва як українця [4, арк. 7-8]. Пізніше у статті, присвяченій Ф. Вовку, він підкреслював вміння свого вчителя згуртувати біля себе молодь на користь української науки [3, с. 1].

До Києва А. З. Носів прибув 1918 р. Під впливом української революції він вважав своїм обов'язком українця і науковця «скеровувати працю свою лише над українськими питаннями» [4, арк. 8]. Стає дійсним членом Українського Наукового Товариства (УНТ). У Термінологічній комісії з написання українських наукових словників, разом з О. Алешо та Л. Чикаленком укладає словник антропологічних термінів [5, с. 7-8].

Був одним з перших співробітників Музею антропологии та етнології імені Федора Вовка, створеного 1921 р. (з 1922 р. – Кабінет антропологии) при ВУАН. Засновник музею – О. Г. Алешо – після смерті Ф. Вовка зумів доправити з Петербурга до Києва величезну наукову колекцію вченого [6, с. 5-6].

У 1921 р., з ліквідацією УНТ, Термінологічна комісія об'єдналася з Правописно-Термінологічною Комісією Академії, утворивши «Інститут Української Наукової Мови» (ІУНМ). Після смерті О. Алешо антропологічну секцію очолив А. Носів. Результатом його діяльності в ІУНМ став Словник антропогеографічної термінології, що вийшов 1931 р. [7].

Водночас Анатолій Зіновійович у 1921 р. увійшов до складу Сільськогосподарського Наукового Комітету (СГНКУ) Наркомзему. Був членом Президії та головою секції сільськогосподарського побуту. З переїздом

Комітету до Харкова 1924 р. – завідував Сільськогосподарською бібліотекою, яка залишилася у Києві [8, с. 31].

У 1923–1924 рр., разом з іншими патріотично налаштованими науковцями (В. Різниченком, М. Біляшівським, С. Єфремовим, О. Янатою та ін.), розгорнув активну діяльність зі збереження довкілля біля могили Тараса Шевченка, створення на Канівських горах заповідної зони. Він керував Комісією з організації Державного заповідника імені Т. Г. Шевченка при СГНКУ НКЗС, яка підготувала проект постанови РНК України про створення заповідника, забезпечила відведення землі та виділення коштів. Про авторитет вченого свідчить те, що саме він 16 липня 1924 р. був затверджений першим директором Державного лісостепового заповідника ім. Т. Г. Шевченка (нинішнього Канівського природного) [9, с. 64]. Анатолію Зіновійовичу належить перша публікація з історії заснування заповідника [10, с. 183-187].

Займався музейною діяльністю. Як член Музейного Комітету ВУАН здійснював перевірки музейних закладів, надавав допомогу в їх діяльності [11, с. 4]. Працював у Комісії краєзнавства ВУАН [12, с. 516].

А. З. Носів стояв біля витоків створення Всеукраїнського археологічного комітету. Разом з Ф. Ернстом працював над Статутом ВУАКу [13, с. 21].

У 1925 р. брав участь у підготовці проекту декрету ВУЦВК і РНК УСРР «Про облік, охорону й дослідження пам'яток культури й природи» [13, с. 17].

Проводив археологічні дослідження. Разом з іншими вченими намагався створити «Вищі Археологічні курси в Києві» при ВУАК, входив до складу комісії, що розробляла їх Положення. 23 грудня 1924 р. його обрали директором курсів. До викладання залучалися: М. Біляшівський, С. Єфремов, М. Зеров, А. Лобода, В. Козловська, М. Рудинський, Ф. Ернст, В. Кричевський, О. Новицький, С. Маслов, П. Тутковський, Й. Гермайзе, Д. Щербаківський та ін. На жаль, курси так і не розпочали роботу: Укрголовнаука у липні 1925 р. заборонила ВУАК займатися цією справою [13, с. 49-50].

Водночас А. З. Носів не полишав антропологічних досліджень, зокрема, здійснив декілька експедицій для дослідження українців Поділля [14]. Тут, у кінці 1932 р., розпочалися арешти. Ректора Кам'янець-Подільського Інституту народної освіти В. Гериновича змусили «зізнатися», що мережа місцевих низових наукових товариств ВУАН та ВУАКу була центрами легальної агітації проти радянської влади та пропаганди контрреволюційних ідей. У числі київських «ворогів народу» називалися співробітники Інституту матеріальної культури археолог М. Рудинський та антрополог А. Носів, члени Етнографічної комісії ВУАН К. Квітко та О. Курило [4, арк. 4]. 3 лютого 1933 р. А. З. Носіва арештували за звинуваченням у причетності до Української військової організації (УВО) центр якої знаходився за кордоном [4, арк. 22]. 9 травня 1933 р. Судова трійка при Колегії ГПУ присудила А. З. Носову п'ять років концтаборів [4, арк. 26].

Ув'язнення відбував на «радянських будовах»: Біломорському каналу та «Московському морі» (Іваньковське водосховище на Волзі) [2, с. 68]. А. Носів був одружений з дочкою завідуючого Гурзуфським будинком відпочинку Шарого, яка, за спогадами Ю. Шевельова, «не зрадила його під час його



довгого арешту й заслання і виховувала йому надзвичайно милого й швидкодумного сінка» [2, с. 68-69]. З архівних матеріалів відомо, що дружину звали Марія (1902 р. н.), а сина – Віктор (1930 р. н.) [4, арк. 35-36].

Після звільнення з ув'язнення А. З. Носів працював у Краєзнавчому музеї м. Ялти. Про трагічне завершення його життя свідчить Юрій Шевельов: «Коли почалася евакуація Криму під час німецького наступу разом з іншими «неблагонадійними» Толю з родиною навантажили на спеціальний пароплав. Свій людський вантаж цей пароплав ніколи нікуди не довіз» [2, с. 69].

У 1989 р., відповідно до Указу Президії Верховної Ради СРСР «Про додаткові міри із відновлення справедливості стосовно жертв репресій, що мали місце в період 30–40-х та початку 50-х років», А. З. Носів реабілітований [4, арк. 35-36].

#### Література:

1. ЦДАВО України, ф. 27, оп. 17 л., спр. 2843.
2. *Ю. Шевельов. Я – мене – мені...* (і докруги): Спогади. 1. В Україні. – Харків : видавець Олександр Савчук, 2017. – 728 с.
3. *Носов Анатоль. Ф. К. Вовк і українська наука // Антропология. Річник кабінету: 1928, II.* – К. : ВУАН, Кабінет антропології ім. Ф. Вовка, 1929. – 293 с.
4. ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, спр. 66870.
5. ІР НБУВ, ф. X, № 200.
6. Кабінет Антропології та Етнології ім. Хв. Вовка (Завдання, історія та потреби) / Праці Кабінету Антропології та Етнології ім. Хв. Вовка. – серія II. – р. 1925. – ч. 1: // Бюлетень Кабінету Антропології та Етнології ім. Хв. Вовка. – К. : Друкарня УАН, 1925. – 50 с.
7. *Носов А.* Словник антропогеографічної термінології. (Проект) // Матеріали до української термінології та номенклатури. – Харків : УРЕ, 1931. – Т. III. – XII. – 230 с.
8. НА ІА НАНУ, ф. ВУАК, спр. 269.
9. *Чорна Л. О.* Природоохоронна та наукова діяльність Канівського заповідника у 20–30 рр. XX ст. // Заповідна справа в Україні. – 2005. – 11(1).
10. *Носів А. З.* Державний лісостеповий заповідник ім. Т. Г. Шевченка // Україна. – К. : Держвидав України, 1925. – Книга 5.
11. НА ІА НАНУ, ф. ВУАК, спр. 11.
12. Історія Національної академії наук України, 1924–1928: Докум. і матер. / [упоряд. Кучмаренко В. А. та ін]. – К. : НБУВ, 1998. – 764 с.
13. *Нестуля Світлана.* Становлення Всеукраїнського Археологічного Комітету ВУАН (середина 1920-х рр.). – Полтава : «Археологія», 1997. – 99 с.
14. *Носов А.* Матеріали до антропології України. Укранці Поділля // Етнографічний вісник. – К., 1927. – Кн. 5.

*Школьна О. В.*

#### **Атрибуція фарфоро-фаянсових предметів для напоїв у музейній експертизі та науковій реставрації**

Останнім часом багато плутанини спостерігається в номенклатурі тонкокерамічних предметів, представлених у музейних збірках України. Дуже часто колишня не зовсім точна або недостовірна атрибуція лишається основним

першоджерелом з інвентарних книг і науково-облікових картотек, з якими стикаються музейні працівники і відвідувачі фондів та експозицій вітчизняних колекцій. Аби уникнути розбіжностей у тлумаченні назв виробів, розумінні їх функцій та призначення, сьогодні необхідно переглянути наявні визначення та частково їх уточнити чи оновити.

Загалом слід почати із загальної класифікації форм, відомої у європейській традиції. Крім найбільш поширених форм для розливу напоїв, що ставляться на стіл, як чайник і кавник, а також відповідно однопорційних індивідуальних – чашки і філіжанки, зустрічаються форми для молока (кринки та горнятка), кави з молоком (мокко) і какао з молоком (які також називаються кавниками або «чайниками для кави», а п'ють ці напої з філіжанок чи горняток). Хоча в цілому посуд для какао за правилами має обиратися такий самий, як для шоколаду, що теж готується з какао-бобів.

Крім того, окремо варто розглядати форми шоколаду – шоколадники трьох типів (у вигляді знизу трохи розширеної, а зверху дещо звуженої ємності, схожої на турку з накривкою; циліндричної ємності з накривкою із звуженням під вінцями, як у бідоні для молока, та бічною прямою ручкою, що найчастіше звершується дерев'яним тримачем; й універсальної форми кулястого чайника (інколи на підставці-підігрівачі з можливістю розігрівати напій за допомогою горілки, яка вставляється або знизу, якщо низ відкритий, або через отвір на основі підставки – принцип фондю) з розширеним на корпусі носиком-клювом і рідше прямої чи вухоподібної, частіше хвилястої у вигляді S-подібної стрічки-ручки, прикріпленої здебільшого збоку від носика.

До цієї ж групи виробів належать і чашки для шоколаду (у формі кухля з накривкою; літрону – назва прямого невеликого кухлика певної міри ємності (4-х величин) у французькому вжитку, винайдена у Венсенні-Севрі 1752 р. У кухлику висота майже дорівнює діаметру, без ручок або з двома бічними ручками у вигляді тризуба, як в австрійській та французькій традиції; а також трамбьозу). Крім вищезначених форм, з фарфору та фаянсу виготовляються традиційні глеки для води, компотів, киселів, соку і склянки для них або розтрубоподібні високі чашки а-ля форма келиха-флейти на стопі без ніжки (похідна від традиційних виробів гутництва – давньоруських скляниць).

Окремо привертають увагу вироби з тонкої кераміки для алкогольних напоїв – лікерники для лікеру, форми для грогу та пуншу специфічної форми у вигляді перевернутої митри єпископа і кулястої чарочки або високої широкої чарки на ніжці з ручкою, що нагадує посуд для кави-фрапе, рідше – звичайної форми кухлю для чаю; штофи (прямокутні або квадратні в основі пляшки) для горілки, пляшки й глеки для вина різноманітних форм; барила для горілки, пива та квасу; кварта-квасники з підйомними пласкими накривками, що тримаються на задній частині, котрі використовуються здебільшого для квасу та пива; бартманкруги (форми, подібні до квасників із скульптурно промодельованим рельєфом «бородатого чоловічка» біля лійки), вживані насамперед для пива тощо.

Крім того, в азійській традиції наявні форми кумганів для антисептичної рожевої води, форми для цілющих трав з вузькою високою довгою шийкою та

довгим хвилястим носиком, похідним від металевих східних кумганів; форми для напою шербету (іл. 2), які нагадують кулястий чайник з досить високою прямою або кумганоподібною (звуженою знизу і дещо розширеною догори) шийкою та високою наметоподібною накривкою, увінчаною флероном у вигляді маківки церкви; глекоподібні форми для айрану (кисломолочного напою з кобилячого молока), що розливають по склянках, та кумису (кисломолочного напою з кобилячого молока та вмістом алкоголю) [4], який подають у піалах різної ємності.

У цілому варто зауважити, що вузькі (до 5 см у діаметрі) склянки без ручок або з ними (петлеподібного типу) невеликого розміру (розраховані на близько 120 мл місткості) поширені у вжитку мусульманських народів для чаю. Вони зазвичай представлені у побуті насамперед турків, азербайджанців, кримських татар, караїмів тощо. За аналогією зі скляними виробами, такі речі виробляють і з тонкої кераміки. Універсальною певною мірою є й форма піали, яку застосовують не тільки для айрану, а й для чаю.

Лимонади «Лагідзе», відомі від 1900 р., виготовлені з натуральних рослинних і фруктових складників на основі соків та витяжок з лимона, апельсина, сливи, кизилу, яблука, м'яти, крем-соди, вершків, тархуну, груші, фейхоа, сливи, шоколаду, кави, які споживають у Грузії [1], також розливають у склянки чи келихи. Загалом заміна фарфоро-фаянсовими виробами форм, виготовлених з художнього скла, останнім часом вельми розповсюджена.

Охолоджену розчинну каву «фрапе» (відому з 1957 р.), збиту з льодом та цукром, інколи з додаванням лікеру, згущеного молока, шоколаду та морозива, яку вживають греки, а нині й інші народи у спекотливу пору, заведено також подавати у склянках. Цікавою й рідкісною на наших широтах є форма заздравного (віншувального) потроєного келиху для вина під назвою «самчинчїла». Загалом вона поширена у кавказькій, зокрема грузинській традиції, й інколи також виконується з фарфору чи фаянсу.

Серед іншого, слід зауважити, що не варто під час проведення музейної атрибуції плутати ритуальні речі зі звичайними вжитковими. Зокрема прийняте за звичай у єврейській традиції вживання форм кухлів з подвійною ручкою має пряме призначення для омовінь. Подібні вироби, наявні у наших музейних колекціях, не слід ототожнювати з предметами для пиття. Крім того, форми деяких великих предметів для зберігання напоїв, на кшталт грузинського амфоро, подібного кеврі, всередині якого може легко уміститися людина, інколи в сувенірних цілях виконують у зменшеному розмірі. Таким чином, з цієї ж форми вже можна розливати напої прямо в келихи чи інші витушки.

Тільки загальний перелік виробів для напоїв, що виготовляються з фарфору-фаянсу зайняв понад 2 сторінки. Крім поняття номінації, варто зупинитися також і на розмірах окремих виробів, від яких залежить сенс їх призначення. Так, розмір кулястого чайника з бічною s-подібною ручкою визначає – перед нами форма власне для чаю, крему чи какао-шоколаду.

На додаток варто уточнити питання термінології. Наприклад поняття «трамбльоз» (від франц. trembler – дрижати) (іл. 1) більше відоме у французькій культурі. Але ажурні підсклячники «зарф» (від турецького і кримсько-

татарського «підставка для чашки») [3], які нам знайомі за звичайними прикладами, що застосовуються на залізниці, є похідними зі східної традиції. Слід також розрізняти поняття «кубок», «келих», «келиховидна чашка», «дзвоноподібна чашка», кухоль, горнятко, філіжанка.

Важливо також розрізняти поняття «чайна пара» (чашка з блюдцем), набір для сніданку або десерту, «трійка чаю» (чайники для окропу, заварний багатопорційний, приміром для чорного чаю, і заварний однопорційний, наприклад для зеленого чи фруктового чаю), егоїст, солітер (скорочений сервіз для сніданку на 1 персону), тет-а-тет (скорочений сервіз для сніданку на 2 персони), дежене, кабаре (скорочений сервіз для сніданку на 2-3 персони) [2], нескорочені сервізи для сніданку (на 6 і кратні кількості 6-ти персон), сервізи для десерту, сервізи для основних солоних страв, гарнітури (які включають три сервізні частини).

У питаннях походження предмета варто враховувати щільність, спеченість (передбачати можливу температуру випалу, розбиратися скільки обпалів було проведено – один, два чи три), дзвінкість, світлопроникність, білизну черепка, асортимент виробів того чи іншого заводу, типологічний ряд конкретного виробництва за відомими зразками (метод аналогій), конструкції виробів, різновиди фасонів, приналежність до певних епох та періодів поширення великих стилів чи стильових напрямків і течій, специфіку розпису та нанесення живописного і пластичного декору, кріплення скульптурних елементів та їх модифікації, особливості золочення, відведення стрічками та вусиками фарби, наявність застосування технік криття, зокрема кобальтом, пурпуром, селеном, тональних розтяжок, розтушовок, авторські мітки, позначки, заводські знаки, нанесені від руки підглазурно, надглазурно, тиснені в масі та друковані марки, наявність відомих клейм, цифрограм, хронограм.

Здійснюючи експертизу чи наукову реставрацію, також слід звертатися до профільної літератури з історії виробництв, виданої останнім часом вітчизняними та іноземними науковцями, яка дозволяє краще розібратися у питанні хронологічних меж появи виробу.

Отже, під час атрибуції фарфоро-фаянсових предметів для напоїв у музейній експертизі та науковій реставрації, що передбачає всебічне вивчення предмета, слід враховувати різницю між окресленими вище поняттями. Посуд для молока, кави, мокко, чаю, квасу, пива, вина, горілки, води, компоту, киселю, соку, цілющих напоїв і трав, шербету, айрану, кумису, рожевої води, лагідзе, фрапе (фраппе) має почасти різний вигляд, виходячи з функції, та свої характерні художні особливості. При цьому типологія форм для кави, шоколаду, какао, крему є досить обмеженою, за необхідності уточнення понять варто сьогодні спиратися на розроблену в європейській науці традицію.

#### Література:

1. Лимонады Лагидзе [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://sakartvelotour.com/limonady-lagidze>.

2. Школьна О. Коханья і фарфор: посуд для інтимного простору. Куртуазний характер окремих термінологічних дефініцій // Твердиня над Іквою: Матеріали міжнародної наукової історико-краєзнавчої конференції, присвяченої 520-річчю Дубенського замку / Управління культури і туризму

Рівненської обласної державної адміністрації, Державний історико-культурний заповідник міста Дубна. – Дубно, 2012. – С. 232-238.

3. *Її ж.* Культура харчування еліти українського суспільства XVII–XIX століть: типологія форм фарфоро-фаянсових виробів для напоїв // Праці Центру пам'яткознавства : зб. наук. пр. / Під. ред. О. Титової та ін.; Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК, 2012. – С. 246-255.

4. *Її ж.* Типологія та мотиви оздоблення групи східного тонкокерамічного посуду країн Кавказу та Середньої Азії в XX – на початку XXI ст. // Сучасне мистецтво : наук. зб. / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України ; ред. кол. : В. Д. Сидоренко (голова ред. кол.), А. О. Пучков (заст. гол. ред.) та ін. – К. : Фенікс, 2016. – Вип. XII. – С. 203-208.



1. Форма дорожньої чашки з підсклянником-блюдцем «трамбльоз»  
(у перекладі з франц. «та, що дрижить»). Севр. 1780 р.



2. *Набір для шербету «Гизил челенг», автори форми та розпису (?) Багіров і (?) Нагієв.  
Кіровобадський фарфоровий завод. 1985 р.*



3. *Набір для цілющих трав, автор форми «Лейлі» (?) Багіров, авт. рис. «Маві Нахиш» (?) Ібішев.  
Кіровобадський фарфоровий завод. 1985 р.*

### **Збереження історико-культурної спадщини серед відвідувачів НКЗ «Чигирин» через майстер-клас із виготовлення традиційного українського віночка**

Сучасні музейно-освітні програми мають складатися з урахуванням робочих програм різних навчальних організацій, профілю музею й освітніх можливостей музейного середовища. Важливо, щоб провідними в цих програмах залишалися змістовний і розвиваючий аспекти (формування знань, умінь і навичок), однак при цьому необхідно, щоб вони розглядалися не тільки як мета, але і як засіб розвитку особистості. Під час розроблення музейно-освітніх програм, наприклад, для шкіл, особливо важливим є дотримання певних психолого-педагогічних вимог відповідно до специфіки кожного щабля шкільної освіти, спрямованої на розвиток особистості [1].

Реальна цільова аудиторія відвідувачів музею сьогодні поділяється не лише за традиційними віковими ознаками, а й за формами естетичної діяльності, орієнтованої на:

1. сприймання (побачити); форма діяльності – екскурсії;
2. активну форму творчості (створити); форма діяльності – майстер-класи;
3. комунікацію (дослідити предмети); форма діяльності – конкурси, творчі столи, творчі зустрічі – тобто соціально орієнтовані проекти, у яких задіяні різні інтереси та групи населення (молодь, люди з обмеженими можливостями, представниками субкультур тощо) [2, 91].

Нині автентичні джерела знань і емоцій, мають унікальну особливість, а саме здатність впливати на інтелект, емоційну й моральну сферу особистості, активізуючи почуттєве сприйняття, актуалізуючи особистий досвід і стимулюючи ціннісне ставлення людини до навколишньої дійсності [2, 92]. Найкраща можливість сприйняти автентичну – це відчувати її на собі.

Саме тому, наразі однією з актуальних форм роботи музею є проведення окрім екскурсій, виставок та занять ще й різноманітних майстер-класів, які б дозволили екскурсантам більш детально доторкнутися до історії та відчувати певну історичну епоху.

Національний історико-культурний заповідник «Чигирин» вже декілька років надає своїм відвідувачам таку послугу, яка викликає цікавість до себе та активно користується попитом. Так, працівниками заповідника проводяться майстер-класи з декоративного розпису, писанкарства, квілінгу, паперової пластики, орігамі, виготовляються ляльки-мотанки та етноляльки, вироби з солоного тіста та іграшки і прикраси з різних екологічних та вторинних матеріалів. З – поміж них чи не найбільш затребуваним на сьогодні є майстер-клас з виготовлення традиційного українського віночка.

В Україні своєрідним оберегом завжди був саме віночок. Звичай вінкоплетіння прийшов до нас із давнини. В той час вони створювалися з різного зілля від весни й до пізньої осені.

Учасників майстер-класу цікавить історія виникнення віночка, різновиди, техніка плетіння, символічне значення квітів та вплетених стрічок. Так, на заняттях діти часто вперше чують інформацію про те, що до українського віночка вплітали різноманітні квіти; всього в одному вінку могло бути до 12 різних квіток, кожна з яких мала певний символічний зміст. Звертають увагу і на те, у якій послідовності вплітати стрічки у віночок. Уважно слухають, а інколи й записують інформацію.

Але більше захоплення викликає той факт, що віночок, який нині активно входить в моду, можна зробити самостійно і набагато дешевше. Також, ми знаємо, що вироби, які продаються у магазинах та на ринках, по-перше, сумнівної якості, по-друге, далекі від автентичності, а створена власноруч прикраса прослугує набагато довше, ніж її китайський аналог.

Перед початком проведення майстер-класу потрібно заохотити аудиторію, привернути увагу до даної справи. Тому, необхідно підібрати цікаву інформацію для подачі теми.

При проведенні майстер-класу, перш за все, варто звертати увагу на вікові особливості групи. Адже для молодшого і старшого шкільного віку подача інформації та показ техніки плетіння має бути на різних рівнях. Особливе проведення має бути у змішаних груп, адже одночасно потрібно донести інформацію до дітей, наприклад, 6 і 13 років.

Для того, щоб учасники заняття краще сприймали інформацію, необхідно належну увагу приділити візуалізації теми. Тому, розповідь супроводжується презентацією, в залі, де проводиться заняття, завжди розміщується заздалегідь підготована тимчасова виставка, на якій експонуються фотокопії зображень та віночки з фондів НІКЗ «Чигирин», а також власні вироби майстрині.

У подібних майстер-класах активну участь беруть і дорослі. Для даної вікової категорії виклад матеріалу повинен бути більш детальний, але зрозумілий. Їм також необхідно подивитися на готовий виріб та потримати його в руках для того, щоб знати, яку саме річ вони можуть отримати після майстер-класу та наяву бачити, що можна зробити самостійно, якщо прикласти більше зусиль та фантазії. Важливо наголосити на цьому.

В залежності від пори року, для майстер-класу використовуються різні природні чи штучні матеріали. Так, взимку в основному – гофрований папір, кольорові стрічки, нитки, мідний дріт. Весною, літом та восени, окрім вище зазначеного, варто звернути увагу на природній матеріал, таким чином, повернутися до історичного минулого. Адже раніше вінки вплітали з живих або штучних квітів, колосків, кольорового пір'я, паперу, воску, парафіну, використовуючи дріт. У деяких місцевостях України дівчата вплітали у вінок пташине пір'я.

При проведенні майстер-класу варто виокремити умовні етапи:

1. Перший або підготовчий етап розпочинається для майстрині ще вдома, коли необхідно проаналізувати склад групи, з якою доведеться працювати,



зібрати та систематизувати хоча б якусь інформацію про неї. Потім розпочати підбір цікавого матеріалу, виходячи з вікових особливостей учасників та розробити необхідний текст та презентацію, яка допоможе при проведенні майстер-класу, відібрати з фондів заповідника найцікавіші експонати для тимчасової виставки.

2. Другий – вступний етап – це зустріч з групою безпосередньо на занятті. Потрібно звернути увагу на настрій та оцінити готовність учасників. Варто відрекомендуватися, сказати декілька слів з того приводу, чому всі зібралися та, за необхідності, розвеселити цікавим жартом, викликати прихильність до себе і заволодіти увагою аудиторії.

3. Наступний – інформаційний етап включає в себе подачу необхідної інформації, підготовленої заздалегідь. Тут варто звернути увагу на те, чи сприймає група розповідь, по можливості, зупинитися на найбільш цікавих для всіх питаннях та відповідати на поставлені запитання.

На даному етапі варто наголосити на тому, як у сучасному житті поєднуються стародавні традиції вінкоплетіння і сучасні модні тенденції. Так, одним з різновидів даної справи є виготовлення солодких букетів, коли при виготовленні традиційної квітки в середину прикріплюється цукерка, тим самим перетворюючись на цікавий і оригінальний подарунок. За можливості, на наступному етапі також показати і цю техніку.

4. На четвертому – практичному – учасники майстер-класу ознайомлюються з технологією виготовлення елементів віночка. Під час проведення заняття важливо ознайомити з технікою виготовлення та приділити час кожному учаснику індивідуально, похвалити за добре виконану роботу. Варто брати до уваги й те, що не у всіх з першого разу вдається виріб, тому бути терплячим до кожного та, за можливості, не критикувати, а навпаки підтримати.

5. На заключному, п'ятому етапі підбити підсумки майстер-класу, подякувати аудиторії за увагу та запросити відвідати заняття наступного разу. Дітям молодшого та середнього шкільного віку подобається по завершенні роботи отримувати маленькі подарунки від майстрині на згадку. Тому можна вдома виготовити декілька маленьких квіток або ж подарувати свій показовий виріб комусь із учасників заняття.

Варто зазначити, що кожен майстер-клас має свої відмінності, що визначається віковими та індивідуальними особливостями його учасників. Навіть час заняття може тривати від 45 хвилин до двох годин. Необхідно зазначити, що за одне заняття неможливо створити повноцінний виріб з гофрованого паперу, лише з природних матеріалів. Частіш за все, для цього потрібно 2-3 заняття, залежно від того, яка кількість елементів потрібна для віночка та скільки часу займатиме їх виготовлення. Частіше за все, на одному майстер-класі ми вивчаємо техніку плетіння квітів, вдома кожен учасник виготовляє необхідну кількість саме для свого віночка, а на наступному майстер-класі завершуємо формування виробу.

Особливо дієвими слід вважати майстер-класи, в роботі яких беруть участь цілі родини, представники різних поколінь. Всі ми знаємо, що, на жаль, у ритмі

сучасного життя мало часу залишається на спілкування зі своїми рідними. Такі заняття дають їм змогу ближче пізнати один одного, присвятити час дітям чи батькам та спільно зробити корисну справу.

Показово, що поряд з дівчатками охоче навчаються виплітати віночки і хлопці. Частіше за все, потім вони дарують їх своїм сестрам, матерям чи бабусям.

Отже, нині діяльність музеїв виходить на якісно новий рівень. Проведення екскурсій та наукова робота поступово доповнюється різноманітними творчими столами, заняттями, майстер-класами, які спрямовані на те, щоб дозволити відвідувачам не лише розширити власний кругозір з приводу певного питання, але й стати на крок ближче до історичного витоку свого минулого. Майстер-клас з виготовлення традиційного українського віночка дає можливість миттєво перенестися в часі в минуле та відчути себе на місці своїх предків, а також власноруч якісно виготовити модну, але, наразі, дорогу прикрасу.

#### Література:

1. Мартем'янова Н. С. Музейна педагогіка в організації культурно-освітньої діяльності музею [Електронний ресурс] – Вісник. Вип. 39. 2013. Точка доступу: [file:///C:/Users/%D0%90%D0%B4%D0%BC%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%BE%D1%80/Downloads/hak\\_2013\\_39\\_34.pdf](file:///C:/Users/%D0%90%D0%B4%D0%BC%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%BE%D1%80/Downloads/hak_2013_39_34.pdf)
2. Пушонкова О. Музей у сучасних арт-процесах (на прикладі молодіжного перформенсу у Черкаському обласному художньому музеї [Текст] / О. Пушонкова // Фундатори музейних колекцій та реалії сучасного стану розвитку музейної справи. – Київ, 2014. – С.91-98.

*Шульц І. В., Качан Р. І.*

### **Атрибуція «Портрета невідомого» з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника**

У збірці портретного малярства Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника, як й в колекціях багатьох інших музеїв, знаходиться ряд творів з невизначеною особою портретованого, авторством, з нез'ясованим провенансом, про що в інвентарних книгах зроблені відповідні записи: «невідомий художник», «портрет невідомого», а у графі «джерело та спосіб надходження» відомості відсутні.

Поступово, в процесі дослідження пам'яток, використовуючи різноманітні методики стилістичного, іконографічного, техніко-технологічного аналізу, проводиться їх атрибуція в контексті відповідної історичної доби.

Важливу роль для визначення представленої на портреті особи відіграє використання історико-предметного методу атрибуції. Цей метод, заснований на семантичному вивченні зображених на портретах зовнішніх деталей – мундирів, нагород тощо [1, с. 84]. Історико-предметний метод базується на знанні різноманітних сторін історії матеріальної культури, що є компетенцією спеціальних історичних дисциплін, в першу чергу, фалеристики, геральдики, уніформології, сфрагістики. У сукупності з відомостями біографічного,

генеалогічного, історичного характеру стає можливим персоніфікувати в «портретах невідомих» реальних людей минулого, кожного з своєю долею, своїм місцем у суспільстві [2, с. 91; 3, с. 117].

У 2012 р., під час підготовки масштабної виставки «Україна у війні 1812 року» – спільного проекту Національного Києво-Печерського заповідника та Музею Шереметьєвих, серед чисельних і різноманітних пам'яток Заповідника, дотичних цій добі, пропонувався для експонування портрет військового, записаний в інвентарі як «Портрет невідомого» ХІХ ст. (КПЛ-П-54; *полотно, олія; 68x61 см.*) Зображена на творі історична атрибутика та притаманна першим десятиліттям ХІХ ст. стилістика пам'ятки відповідали темі виставки.

Застосовуючи історико-предметний метод атрибуції творів, науковець Заповідника Р. Качан разом із співробітницею Музею Шереметьєва Т. Нізамовою, визначили особу портретованого.

На портреті представлено погрудне зображення військового, який в правій руці тримає обвитий хлистом та прикрашений плюмажем головний убір. Від правого плеча до лівого бедра військової оперезаний червоною орденською стрічкою. На лівій частині грудей – дві орденські зірки. Доповнює портрет накинута на плечі хутряна бурка, закріплена фібулою у вигляді голови лева.

Перша думка, нав'язана бравим образом військового – що це портрет відомого учасника війни 1812 р. генерал-лейтенанта Дениса Давидова. Втім, після більш детального обстеження були виявлені деталі, які вказували на помилковість цього припущення. Так, головний убір виявився уланкою, між тим як Д. Давидов був гусаром і мав носити ківер. Орденські зірки належать польському ордену "Віртуті мілітарі" (лат. – "Військова доблесть") і французькому ордену Почесного легіону, які Д. Давидов не міг мати. Орденські зірки свідчать про те, що в обох випадках ми маємо справу з найвищою ступеню нагород – Великим хрестом. Причому, орденська стрічка, пропущена під правим еполетом, вказує на найвищу ступінь ордену Почесного легіону. Одноголові польські орли на гудзиках дають підставу вважати що це поляк. Суттєво доповнюють інформацію про зображеного – емблеми на еполетах: це не перехрещені гармати, як здається на перший погляд (за аналогією з сучасними петлицями) – це маршальські жезли.

Маючи такі підказки, природно, що виникло бажання встановити особу зображеного. Робота розпочалась з порівняльного аналізу списків кавалерів обох орденів, і одночасно, з'ясування хто з кавалерів мав маршальське звання. Перелік кавалерій Великого хреста ордену Почесного легіон" налічує 878 осіб (6).

Та на щастя, кавалерів Великого хреста ордену "Віртуті мілітарі" усього 23 особи, більшість з яких жили в ХХ ст. (7) Хронологічно з зображеним на нашому портреті співпадають маршали Франції Луї Даву, і Юзеф Понятовський, племінник останнього польського короля Станіслава Августа. Порівняння зображень цих осіб дозволило зробити безсумнівний висновок – на нашому портреті Юзеф Понятовський. Національний герой Польщі, досить відома особа і не потребує розлогої біографії. Нагадаємо тільки, що народився

він 7 травня 1763 р. у Відні, де перебували його батьки. Почав службу в австрійській армії, дослужився по полковника. В 1792 та 1794 рр. брав участь в бойових діях проти російської армії та Тарговицької конфедерації. Однією з найвідоміших перемог Ю.Понятовського була перемога в битві під Зеленцями (нині Жилинці Шепетівського р-ну, Хмельницької обл. України) 7 червня 1792 р. Цікаво, що орден "Віртуті мілітарі" був запроваджений саме на відзначення цієї події.

Сподіваючись на відновлення Польської держави, Ю.Понятовський підтримує імператора Франції Наполеона. В 1809 р. він успішно воював проти австрійців, за що отримав Великий хрест ордену Почесного легіону. В 1812 р., командуючи 5-м польським корпусом, брав участь в поході на Росію, де відзначився в боях під Смоленськом, при Бородино, під Тарутиному, Малоярославцем, Вязьмі. В 1813 р. взяв участь в знаменитій битві народів під Лейпцігом. За вміле командування йому, єдиному з іноземців, було присвоєно звання маршал Франції. Але через три, прикриваючи відхід армії, він був тричі поранений і втонув в річці Ельстер. В 1814 р. його прах перевезли до Варшави, а в 1819 р. – до Кракова.

Легендарна особистість князя Юзефа Понятовського – талановитого полководця, патріота і національного героя Польщі, який був символом боротьби за незалежність країни, знайшла відображення в численних мистецьких пам'ятках, створених як за його життя, так й після його трагічної загибелі.

Образ Понятовського приваблював багатьох відомих європейських художників – представників різних видів мистецтва – живопису, графіки, скульптури. Серед творів – парадні портрети пензля австрійця Йозефа Грассі (1757-1838), італійця Марчелло Баччареллі (1731-1818), польського художника Йозефа Косинського (1753-1821), історичні та батальні картини Юліуша Коссака (1824-1899) та його сина Войцеха Коссака (1856-1942), Януарія Суходольського (1797-1875), англійця Ричарда Вудвіля (1856-1927).

Значна кількість графічних творів була присвячена «польському баярду» – Ю. Понятовському, зокрема роботи Амбруаза Тардьє (1788-1841), Шарона (1783-1831), П'єра Пеле (1801-1871), які виконувалися як за живописними зразками, так й за авторськими композиціями [4, ].

Варто згадати також монументальну скульптуру Ю. Понятовського на коні роботи видатного датського митця Бертеля Торвальдсена (1770-1844). Постаць Ю. Понятовського представлено серед скульптур маршалів Франції, розташованих на фасадах Лувру вздовж вулиці Ріволі. Цікаво, що Понятовський тримає свою уланку в правій руці, як на нашому портреті.

Не зважаючи на широке коло пам'яток, пов'язаних з Ю. Понятовським, поки що не вдалося знайти прямих аналогій до портрету з колекції Заповідника. Серед розмаїття іконографічних варіантів зображень мужнього полководця, наш твір наближений до низки живописних та графічних портретів, виконаних за типом портрета Йозефа Грассі 1810-х рр. На них Понятовського зображено в тому ж легкому повороті голови ліворуч в тому ж мундирі з маршальськими еполетами, і з тими ж орденськими зірками.

Накинута на праве плече улюблена бурка Понятовського з верблюжої шерсті, яку за переказами він купив за сто дукатів у старого єврея з Астрахані у 1792 р. (вона закріплена посередині фібулою у вигляді голови лева), відкриває еполет на лівому плечі.

Втім, на портреті з колекції Заповідника бурка залишає відкритим еполет на правому плечі. Відмінності полягають також й в тому, що ланцюжок перетинає груди портретованого, частково перекриваючи орден "Віртуті мілітарі" а фібула у вигляді левиної голови розташована на лівому плечі. Ще однією відмінністю є те, що Ю.Понятовський зображений зі стрічкою польського ордену, а не французького.

Варто підкреслити, що характерною особливістю портрета Юзефа Понятовського із збірки Києво-Печерського заповідника є розташування на лікті руки уланки, вертикальний плюмаж якої височить над правим плечем, надаючи композиції динамічності. На інших портретах уланка на руці розміщена горизонтально, а на портретах в зріст вона знаходиться на столику, поруч з яким стоїть Понятовський.

Зображення на музейному портреті має багато спільних рис з гравійованим портретом Понятовського невідомого автора з супроводжуваними написами французькою мовою, де вказано, що це князь Юзеф Понятовський, генерал армії Польщі, маршал Франції. Виходячи з напису, гравюра виконана після 1813 р. Тільки на відміну від нашого портрету на гравюрі відсутнє зображення предметів, які Понятовський тримає у правій руці – головного убору – уланки та хлиста (5).

Варто зазначити, що у 1960 – ті рр. особа Ю. Понятовського на портреті була встановлена за аналогією з творами Януарія Суходольського, про що свідчить інформація внесена в стару картотеку під знаком питання. Втім, нова атрибуція не була вчасно зафіксована в облікових документах й із зміною зберігача колекції загубилася.

#### Література:

1. Глинка В.М. К методике определения личностей, изображенных на портретах, и датировки приведенный искусства по форме одежды и орденом знакам //Государственный Эрмитаж. Гербальдика. Материалы и исследования. Сборник научных трудов. – Л., 1983. – С. 84 – 90.
  2. Косолапов Б.А. Некоторые примеры использования историко-предметного метода при исследовании портретов // Государственный Эрмитаж. Гербальдика. Материалы и исследования. Сборник научных трудов. – Л., 1983. – С. 91 – 95.
  3. Кибовский А.М. Метод экспертизы и атрибуции приведенный русской портретной живописи по форменной одежде и наградам. История и перспективы // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. Материалы III научной конференции. (25 ноября – 27 ноября 1997 г.). – М., 1998. – С. 117 – 124.
  4. Богомолова К.В. Атрибуция отреставрированных в Одесском филиале ННИРЦУ четырех графических произведений из коллекции Одесского музея западного и восточного искусства – портреты Понятовского //Культурна спадщина Слобожанщини : зб. наук. статей. – Харків : Курсор, 2017. – Число 36. – С. 29 – 36.
- Електронний ресурс:
5. <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%82%D0%B5%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F:%D0%9A%D0%B0%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%80%D1>

%8B\_%D0%91%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%88%D0%BE%D0%B3%D0%BE\_%D0%BA%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B0\_%D0%BE%D1%80%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B0\_%D0%9F%D0%BE%D1%87%D1%91%D1%82%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE\_%D0%BB%D0%B5%D0%B3%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%B0

6. [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%82%D0%B5%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F:%D0%9A%D0%B0%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%80%D1%8B\\_%D0%91%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%88%D0%BE%D0%B3%D0%BE\\_%D0%BA%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B0\\_%D0%BE%D1%80%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B0\\_Virtuti\\_Militari](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%82%D0%B5%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F:%D0%9A%D0%B0%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%80%D1%8B_%D0%91%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%88%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D0%BA%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B0_%D0%BE%D1%80%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B0_Virtuti_Militari)

7. <http://arsenal.org.pl/szymon-askenazy-ksiaze-jozef-poniatowski-minister-wojny-ksiestwa-warszawskiego-1806/5>

*Щум О. В.*

### **Превентивная консервация музейных коллекций и ее роль в сохранении историко-культурного наследия**

Сохранение историко-культурного наследия – важнейшая задача, стоящая перед мировым сообществом. Превентивная консервация – это исследовательская деятельность, целью которой является создание условий, способствующих целостному сохранению культурных ценностей (объекта и его подлинности). Сквозь призму превентивной консервации, любое произведение искусства рассматривается исключительно как материальный объект. В этой области рядом с реставраторами наиболее активно работают физики, химики, биологи, климатологи и другие специалисты естественных и технических наук. Основное положение превентивной консервации: обеспечение долговременной сохранности объекта в его настоящей физической и химической форме.

Музейная климатология и микроклимат – впервые эти определения были использованы Г. Дж. Плендерлисом и П. Филиппотом в работах «Климатология и сохранение в музеях» [1, с. 202-205]. Авторы представляют музейную климатологию как науку, изучающую условия и совокупность факторов, которые создают климат музея и определяют критерии долгосрочного сохранения произведений.

Основные принципы музейной климатологии были сформулированы в 1967 г. после проведения Международным институтом консервации исторических и культурных ценностей конференции по музейной климатологии в Лондоне, где обсуждались вопросы воздействия влажности воздуха, света, загрязнителей воздуха на музейные предметы [2, с. 270].

Термин превентивная консервация был впервые использован в 70-х гг. XX в., но основная идея, заключающаяся в предотвращении повреждения культурного наследия, существовала продолжительное время [3].

Консервация в широком смысле включает в себя превентивную консервацию, активную консервацию и реставрацию. Превентивная консервация – научно-обоснованные меры и процедуры, осуществляемые

непосредственно в области культуры, чтобы стабилизировать и замедлить процесс деградации материального вещества, стабилизировать его структуру, защитить от вредных внешних факторов. Культурные объекты постоянно испытывают химические и физические изменения, которые мы называем процессом старения. Создание оптимального режима хранения может замедлить процессы старения материалов, тем самым продлить существование музейных коллекций, а также свести к минимуму потребность физического вмешательства (интервенцию) на объект.

В настоящее время состояние микроклимата музейной среды определяют следующими характеристиками:

- температура и относительная влажность воздуха;
- освещение;
- биологическое загрязнение;
- движение воздуха;
- загрязнители воздуха;
- звук и вибрация.

Создание оптимальной среды хранения в музее – самая объёмная и сложная задача музейной деятельности. Постоянный мониторинг и контроль температурно-влажностного режима в экспозиционных залах и хранилищах Литовского художественного музея играют важную роль в сохранении коллекций музейных ценностей.

#### **Литература:**

1. Г. Дж. Плендерлис, П. Филиппот «Климатология и хранение в музеях». – 1960.

2. G. Thomson. The Museum Environment. Butterworth and Co Ltd. – London, 1978.

3. Lambert S. «Italy and the history of preventive conservation» [Электронный ресурс]. – Режим

доступу:

[https://www.researchgate.net/publication/277240535\\_Italy\\_and\\_the\\_history\\_of\\_preventive\\_conservation](https://www.researchgate.net/publication/277240535_Italy_and_the_history_of_preventive_conservation).

*Юхимчук М. С.*

### **Особливості музейної роботи в Національного історико-меморіального музею «Поле Берестецької битви»**

«Козацькі Могили» – святиня Волинської землі, Національний пантеон. Унікальне місце оповите славою, легендами і щедро освячене кров'ю. Уже сто років є духовною святинею українського народу. Нині – це Національний історико-меморіальний заповідник «Поле Берестецької битви» (іл. 2). Саме тут у далекому 1651 р. відбулася Берестецька битва, яка стала найбільшою у період Визвольної війни українського народу 1648–1654 рр. під проводом Б. Хмельницького. У тій кривавій баталії козаки та селяни показали виняткову мужність, відвагу та самопожертву. Мученицька смерть тисяч загиблих – це жертва України за волю, незалежність, православну віру, за все те, чого так прагнули наші предки протягом своєї, часто трагічної, історії. Перебуваючи на «Козацьких Могилах», відвідувач ніби занурюється в славне минуле

українського народу та його героїчні подвиги. Саме ці знання допомагають зберегти відчуття власного коріння, традицій та історії, що так важливо і потрібно в теперішній важкий час.

Враховуючи особливу історичну, наукову і художню цінність комплексу пам'яток історії, культури, археології, що входять до складу Заповідника, постановою Кабінету Міністрів від 12.06.1991 р. № 20; наказом Міністерства культури № 154 від 29.07.1991 р. «Козацькі Могили» були оголошені Державним історико-меморіальним заповідником «Поле Берестецької битви» [6]. Як пише Г. Лотоцький у книзі «Козацькі Могили. Музейний літопис»: «З цього святого місця відроджувалась українська державність» [3, с. 54].

Загальна площа заповідника 135,9 га. Його історико-культурна спадщина унікальна – це 12 пам'яток архітектури, культури та археології, з них – 3 національного значення. Тут збереглися пам'ятки різних часів: Михайлівська церква, пам'ятка архітектури XVII ст. (ох. № 1528), з'єднана підземним переходом із гробницею, де покоються останки учасників битви, полеглих під Берестечком. Церква Святого Георгія – храм-пам'ятник по загиблих у битві, пам'ятка архітектури початку XX ст. (ох. № 1529). Цегляний мур, пам'ятка архітектури та містобудування початку XX ст. (ох. № 1529). Пам'ятки історико-культурного значення: козацький цвинтар (урочище Монастирщина, с. Острів); острів Гайок (місце загибелі 300 козаків, с. Острів); урочище Попів Горб (місцезнаходження Михайлівської церкви до 1912 р., та місце поховання митрополита Йоасафа і монаха Павла, с. Острів); місце ставки гетьмана Б. Хмельницького (с. Острів); місце ставки кримського хана Іслам Гірея III; пам'ятник героям Берестецької битви (скульптор А. Куц, с. Пляшева). Пам'ятки археології: місце першої козацької переправи у с. Острів; озерце «Козакова Яма» (місце загибелі одного з учасників битви під Берестечком, с. Острів) [5].

10 вересня 2008 р. враховуючи вагомий внесок ДІМЗ «Поле Берестецької битви» у справу збереження об'єктів, що становлять особливу історичну, наукову і культурну цінність, його роль у формуванні історичної свідомості українського народу, вихованні у молодого покоління шанобливого ставлення до історії України Президент України В. Ющенко підписав Указ про надання ДІМЗ «Поле Берестецької битви» статусу Національного [7].

Зібрання музею нараховує близько 4000 тисяч одиниць основного фонду і складається з археологічної, нумізматичної та етнографічної колекцій [8]. Основна експозиція розміщена у сімох залах музею (іл. 3). Головною тематикою є Берестецька битва 1651 р., де основна увага акцентується на археологічних знахідках з поля битви (іл. 1). Окрім того, до уваги відвідувачів представлені експозиційні вузли, які висвітлюють історію українських земель від часів Київської Русі до Визвольної війни українського народу 1648–1654 рр. Сьомий зал експозиції вміщує матеріали, що розповідають про будівництво та історію «Козацьких Могил» від 1908 р. до сьогодні.

Музей ніколи не лишається осторонь тих подій, які переживає країна. НІМЗ «Поле Берестецької битви», хоч і є тематичним музеєм, не зупинився на законсервованому, раз і назавжди визначеному погляді, направленому тільки в



минуле, а завжди рухається в ритмі сучасного життя, ніби прокладає стежину з минулого до наших днів. Провідними напрямками діяльності музею є збереження і дослідження історико-культурної спадщини України. Але, окрім того, впроваджуються нові методи роботи, які пропагують історію нашого народу та популяризують музей. Звичайно, це виставки до визначних історичних подій, історичні години, майстеркласи, шевченківські дні та ін. Провідне місце в роботі НІМЗ «Поле Берестецької битви» посідає науково-дослідна робота. Уже 27 років поспіль на базі Заповідника проводяться науково-практичні конференції «Берестецька битва в історії України». За роки діяльності музею було встановлено ряд меморіальних дошок: Тарасу Шевченку (1989 р., поновлена 2016 р.), археологу Ігорю Свешнікову (2000 р.), меморіальна дошка Івану Богуну на фасаді Пляшевської ЗОШ І-ІІІ ст. (встановлена за сприяння української поетеси Євгенії Лещук 2008 р), планується встановлення меморіальної дошки Павлу Лотоцькому, першому директору музею [1].

Важливим напрямком роботи Заповідника є дослідження поля Берестецької битви, до яких долучилися фахівці різних наукових закладів і установ України. Були проведені інженерно-геологічні, історико-архівні дослідження, виготовлена проектно-кошторисна програма для реставрації і відновлення пам'яток НІМЗ «Поле Берестецької битви», зокрема реставрації ікони «Голгофа» художника І. Їжакевича. Після масштабних археологічних розкопок під керівництвом Ігоря Свешнікова 1970–1990 рр., поле Берестецької битви досліджували:

- Рятувально-розвідувальна експедиція 1992–1993 рр. під керівництвом Бітковської Т. Л., досліджено заплави і надзаплавні тераси р. Пляшівки, правого притоку р. Стир, від с. Острів до її гирла;

- Археологічна експедиція 1996 р. під керівництвом Ревуцького С. В., обстежено урочища: «За Фосою» с. Острів, «Зарічка» та «Макітра» с. Пляшева;

- Археологічна експедиція 1998 р. під керівництвом Ревуцького С. В., обстежено урочища: «Монастирщина», «За Фосою», «Банівщина» с. Острів;

- Археологічна експедиція 2003 р. під керівництвом Прищепи Б. А., досліджено заплави та береги р. Пляшівки між сс. Острів та Пляшева.

- Археологічні розвідки 2015 р. під керівництвом Войтюка О. П. спільно з працівниками НІМЗ «Поле Берестецької битви», обстежено урочища «Монастирщина», «За Фосою» с. Острів, заплава р. Пляшівки між сс. Острів та Пляшева.

- Археологічні розвідки 2016 р. під керівництвом Мінейко О. В. спільно з працівниками НІМЗ «Поле Берестецької битви», обстежено урочище «Монастирщина», місце Козацької переправи с. Острів.

Керуючись методичними рекомендаціями МОН України про «перегляд підходів з організації діяльності музеїв історичного профілю», наукові працівники НІМЗ «Поле Берестецької битви» працюють у напрямку впровадження європейських підходів у роботі [2], насамперед – підвищення культури обслуговування громадян та розширення переліку платних послуг, які задовольняли б вимоги відвідувачів. Також триває робота стосовно корегування

плану роботи музею, працівники закладу аналізують та перевіряють історичну достовірність окремих дат, тверджень, посилянь та оцінок подій і фактів, які розміщені в експозиції, або знаходяться у фондах Заповідника, оновлюють зал історії музею. Фахівці установи продовжують збір фото-, фоно-, кінодокументів, музейних предметів відповідно до змісту музейної тематики. Планується проведення зустрічей з учасниками та свідками подій на території зони АТО, а також їх родичами з метою документування окремих тем, фактів суспільно-політичного життя, біографічних відомостей, отримання матеріалів для музею. Наступним етапом роботи є створення виставок до річниці Революції Гідності, що готуватимуться з обов'язковим представленням інформації про героїв антитерористичної операції, волонтерів, громадян, що зробили значний внесок у зміцнення обороноздатності України, особлива увага приділяється вихідцям з нашої місцевості. НІМЗ «Поле Берестецької битви» продовжуватиме багатолітню співпрацю з комунальними та державними музеями з метою сприяння науково-методичному забезпеченню функціонування музеїв навчальних закладів. Науковці музею налагоджують співпрацю з обласними архівами, зокрема Рівненським, Волинським та Тернопільським, з метою доповнення музейної експозиції архівними матеріалами або копіями архівних документів.

Концепція розвитку Заповідника передбачає роботу з оновлення експозиції музею. Запланована реекспозиція останньої зали, присвяченої історії створення і діяльності «Козацьких Могил». Науковці музею активно співпрацюють з представниками ЗМІ. Проводиться системна трансляція заходів засобами телебачення, Інтернету, події висвітлюються на шпальтах періодичних друкованих видань, несучи знання про Національно-визвольну війну українського народу проти польського панування 1648–1657 рр., історії рідного краю та Заповідника. На території музею проходять теле- та кінозйомки, які теж популяризують музей.

Поряд з пам'яткоохоронною діяльністю та науково-дослідною роботою співробітники закладу постійно працюють над вдосконаленням форм та методів науково-освітньої роботи, зокрема з учнями. Ми намагаємося донести до дітей думку, що «музей – це цікаво», прагнемо налагодити співпрацю, створити відповідні умови для творчої взаємодії між Заповідником і школярами, покращити відвідування закладу дітьми, показати, що музей може бути захоплюючим, а вони – нашими цінними помічниками і друзями.

Працівники музею тісно співпрацюють з Пляшевською ЗОШ I–III ст., Острівським ДНЗ I–II ст., ПТУ № 27 м. Берестечка та іншими освітніми закладами, де проводяться історичні години та тематичні виставки. Під час цих лекцій завжди згадуються події на Майдані, в зоні АТО, наголошується увага на тій великій жертві й ціні, яку платить український народ за свою незалежність і волю. Для цієї категорії відвідувачів екскурсії розроблені з врахуванням їх вікових особливостей та отриманих у процесі навчання опорних знань.

З 1995 р. на «Козацьких Могилах» відбувається зліт юних козачат. Стало доброю традицією в день Покрови Пресвятої Богородиці проводити посвяту

школярів у «козачата». У цей день, 14 жовтня, до святих «Козацьких Могил», щиро политих козацькою кров'ю, прибувають школярі з найближчих шкіл. Тут вони насамперед ідуть до Георгіївського храму, щоб помолитися Матінці Божій і отримати її благословення. Потім майбутні «козачата» відвідують музей, де зібрані козацькі речі і зброя з поля Берестецької битви 1651 р., які дозволяють пізнати живу історію нашого краю і держави. У гробниці-усипальниці учні віддають останню шану полеглим у битві під Берестечком козакам. На завершення проводиться конкурс козацької пісні, потім школярі ласують кулішем, варениками та гречаниками.

Також працівники музею приділяють велику увагу культурно-освітній роботі.

Щороку на дев'яту п'ятницю після Великодня на «Козацьких Могилах» проходить вшанування пам'яті полеглих у Берестецькій битві козаків, на о. Журавлиху приїздить багато людей, паломників з різних куточків України, навіть гості з-за кордону, на території Заповідника відбуваються святкові богослужіння, різні свята, фестивалі, концерти, мітинги.

НІМЗ «Поле Берестецької битви» є учасником різних туристичних проектів. Так, 2011 р. музей брав участь у проекті «Via Regia – Україна – культурний шлях Ради Європи»; 16–17 травня 2015 р. – у Першому Всеукраїнському музейно-туристичному фестивалі «Давній Галич» збирає друзів: варто побачити, де живе пам'ять» у м. Галич Івано-Франківської обл. Неодноразово керівництво та науковців Заповідника за плідну співпрацю для розвитку туризму в Україні нагороджували почесними грамотами та подяками.

Трагічні події 2014–2017 рр. змусили музей шукати нові напрями роботи. Необхідність розв'язання проблем реабілітації учасників АТО нині є одним з найбільш значущих питань. Йому приділяють велику увагу ЗМІ, виносять на порядок денний засідань урядових комітетів і громадських організацій. Наш обов'язок перед ветеранами в тому, щоб не залишити їх наодинці з проблемами (внутрішніми і зовнішніми), які виникли внаслідок війни. Щоб солдати, які повернулися додому, не залишалися покинутими, зневаженими, щоб відчували й знали, що їх справи і жертви мають результати. Для бійців АТО та членів їхніх родин музей організував спеціальні програми відпочинку, що включають безкоштовні відвідини Заповідника, туристичний маршрут місцями Берестецької битви.

Окрім того, у музеї представили виставки до цієї тематики: «Борітеся – поборете, вам Бог помагає» (2015); «Майдан. Революція духу» (2016); виставка портретів художниці Місюри В. В. «Від минулого до сучасного» (2016), де авторка презентувала серію графічних портретів. Майдан, Небесна Сотня, АТО [8]. Цікавою та повчальною була виставка дитячих малюнків до свята Покрови під назвою «Покрова Пресвятої Богородиці – свято Українського козацтва та Захисників України». До 3-ї річниці подій Майдану 2013–2014 рр. в Україні у експозиції музею НІМЗ «Поле Берестецької битви» відкрили тимчасову виставку Берестечківського народного історичного музею «Майдан на дотик». Директор Берестечківського народного історичного музею Дергай Олег Анатолійович, учасник Революції Гідності, презентував зібрані ним речі

учасників Майдану та поділився спогадами про події, пережиті ним там у грудні 2013 р. На виставці експонували фотографії подій Революції Гідності та речі, що використовувались у вуличних протестах, протистояннях з «спецпризначенцями» і «тітушками», речі бійців «Беркута» та чиновників Київської міської державної адміністрації, що потрапили в руки майданівців. Тут виставлені на огляд шоломи, кийки, захисне спорядження, пристосовані до потреб протестувальників та виготовлені з підручних матеріалів. Спорядження зі слідами ударів та вогнепальними пошкодженнями, саморобні металеві «їжаки» для зупинки військової техніки, гільзи від бойових і травматичних куль різних видів стрілецької зброї. Ці експонати мовчазні свідки, що голосно «розповідають» новітню історію України, написану кров'ю на бруківці Майдану [4].

Мета виставки – показати нинішньому та майбутньому поколінню реальну картину подій 2013–2014 рр., нагадати відвідувачам музею, що війна набагато ближче, ніж здається, підкреслити героїзм українських вояків.

Проводячи статистику щодо кількості відвідувачів музею, з упевненістю можна сказати, що останні події в історії нашої країни сприяли пробудженню свідомості, переосмисленню духовних цінностей. У зв'язку з цим з 2015 р. збільшилася кількість відвідувачів музею. Станом на 2016 р. вона складає 12 780 осіб. Відповідно збільшилась і кількість екскурсій – щорічно їх близько 600. Що важливо, музей відвідали багато учасників АТО. На їхніх обличчях ми бачили задуму, в очах – розуміння місця, де вони перебувають. Сподіваємося, що «Козацькі Могили», святе місце, щиро полите кров'ю козаків за волю України, допоможе нашим захисникам знайти зцілення, надію та відновлене відчуття цілісності життя після війни. Книга відгуків часто поповнювалася цікавими записами, багато відгуків зі словами подяки, пережитими враженнями від козацького пантеону, а головне – з 2014 р. майже у кожному записі є вираз «Слава Україні! Героям слава! Смерть ворогам!». Вони є доказом того як населення країни ставиться до свого минулого, чим дорожить і пишається. Це захоплює, пробуджує гордість за свій народ та країну.

Музеї та заклади музейного типу мають важливе значення для суспільства. Сучасний світ змінює ставлення до ролі і функцій музею від просвітницької до розважальної. НІМЗ «Поле Берестецької битви» намагається йти у ногу з часом. На сучасному етапі розвитку музейної справи наш Заповідник шукає та впроваджує нові форми роботи з відвідувачами. Працівники музею намагаються створити такі умови роботи, щоб кожен відвідувач лишився задоволеним, побачене запам'яталося. НІМЗ «Поле Берестецької битви» приваблює глядачів різноманітністю, неперевершеними місцями козацької слави, де зібрані унікальні речі козаків XVII ст., унікальна архітектура. Перебуваючи на «Козацьких Могилах» відвідувачі можуть дізнатися про славне минуле українського народу та його героїчні подвиги. Саме це допомагає не втратити відчуття власного коріння та історії, що так важливо в наш час.

#### Література:

1. Збірник тез історико-краєзнавчої конференції «Національний пантеон «Козацькі Могили», присвяченої 40-річчю створення музею «Козацькі Могили». – Рівне, 2007. – 72 с.
2. Лист МОН № 1/9-255 від 22.05.15 року «Про перегляд підходів з організації діяльності музеїв історичного профілю»
3. *Лотоцький Г.* Козацькі Могили. Музейний літопис. – Рівне : Волинські обереги, 2003. – 84 с., іл.
4. Офіційна сторінка НІМЗ «Поле Берестецької битви» в соціальній мережі facebook [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.facebook.com/zapovidnyk.berestechko>.
5. Паспорт НІМЗ «Поле Берестецької битви» за 2016 р.
6. Постанова Кабінету Міністрів від 12.06.1991 № 20; наказ Міністерства культури № 154 від 29.07.1991 р. «Про оголошення комплексу пам'яток історії та культури поля Берестецької битви 1651 року державним історико-меморіальним заповідником».
7. Указ Президента України від 10.09.2008 № 816/2008 «Про надання державному історико-меморіальному заповіднику «Поле Берестецької битви» статусу національного» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://zakon1.rada.gov.ua/cgi-bin/laws/main.cgi?nreg=816%2F2008>.
8. НІМЗ «Поле Берестецької битви», фонди.

**Список ілюстрацій:**

*Іл. 1. Речі козацької канцелярії з археологічних розкопок поля Берестейської битви*

*Іл. 2. НІМЗ «Поле Берестейської битви». Загальний вигляд*

*Іл. 3. Експозиція музею*





**Реакція відвідувачів Національного музею історії України на виставку  
«Мистецтво на службі радянської пропаганди»:  
спроба контент-аналізу**

З моменту розпаду СРСР минуло вже 27 років, однак наслідки тривалого впливу тоталітарної ідеології і культури Україна продовжує відчувати на собі до цих пір. З метою прискорення трансформації свідомості колишніх громадян Радянського Союзу та виховання нового покоління вільних, свідомих та відповідальних українців, у 2015 р. у нашій державі було прийнято закон «Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їх символіки». В рамках реалізації цієї політики 26 лютого 2016 р. у приміщенні Національного музею історії України (НМІУ) було відкрито виставку «Мистецтво на службі радянської пропаганди», основною ідеєю якої стала демонстрація того, як більшовицька влада послуговувалася мистецькими засобами для пропаганди своїх ідей. Авторами виставки виступили заступник директора з наукової роботи Богдан Патриляк та співробітники відділу історії України ХХ ст. Олександр Іщук, Володимир Іванченко, Анна Рафальська, Вікторія Гуртова та Альона Якубець. На виставці експонували понад 300 предметів декоративно-ужиткового мистецтва з фондів НМІУ, більшість з яких до цього ніколи не демонстрували перед широкою публікою. В основному це вироби з кераміки, порцеляни та скла, виготовлені у 1922–1991 рр. Серед найбільш вартісних – тарілка, розписана художником-бойчуківцем Іваном Падалкою «Я – пролетарій Мамай...» (1923), статуетка Жозефіни Діндо «Делегатка» (1928) та ін. Структурно виставка була поділена на блоки, матеріали яких демонстрували основні маркери радянської ідеології: культи партійного вождя, т.зв. «Великої Жовтневої соціалістичної революції», «мудрої» комуністичної партії, «дружби народів» тощо. Для підсилення ефекту додавалися фотоматеріали, що відображали важливі події в історії СРСР, та звуковий супровід. Загалом все це мало вигляд своєрідного міні-музею тоталітарного мистецтва. Відразу ж після відкриття виставки в залі було заведено книгу для відгуків відвідувачів, де за півтора року експонування з'явилося 345 записів. Ця кількість видається достатньою для аналізу сприйняття тематики виставки громадянами України та інших держав.

Переважає більшість записів (понад 50%) – досить лаконічні відгуки. Найчастіше відзначається цікава ідея експозиції, її інформативність, ретельно підібрані експонати, загальна атмосфера тощо. Зафіксовано лише один відгук із закликом «прибрати виставку», оскільки, мовляв показувати радянську пропаганду – це «ганьба» (30.10.2017).

Щодо сприйняття головної ідеї експозиції, то відвідувачі, котрі залишили розгорнуті відповіді, поділилися на дві великі групи. Представники першої (близько 50%) «прочитали» ідею, закладену у концепцію виставки, звернувши

увагу на те, що вона «демонструє туман радянської тоталітарної пропаганди». Ровесниця незалежної України Юлія записала: «Через 25 років ми все одно не можемо уявити собі масштабів пропаганди та її впливу на простих людей!».

Представники другої групи (близько 37%) констатували, що виставка примусила їх поринути у спогади дитинства та юності, викликала ностальгію. Коментарі були приблизно такого ґатунку: «Думками повернувся у молодість. Не хочеться йти звідси. (Киянин, 57 років. 08.06.2016)». Людей не зупинили у ностальгійних спогадах відверто негативні, або комічні образи на фотографіях, які служили фоном для основних експонатів. Вони їх ніби не помічали.

Причин такої великої кількості ностальгійних відгуків, на нашу думку, кілька. По-перше, старше покоління людей виросло і сформувалося ще в умовах потужної радянської пропаганди. У роки ж української незалежності державна політика національної пам'яті була непослідовною. Історик Ярослав Грицак називає, наприклад, десятиліття президентства Леоніда Кучми періодом «свідомо практикованої амбівалентності» [1, с. 231], що полягала в намаганні поєднати національний та радянський наративи. Злочинним визнавався тільки сталінський (тоталітарний) період [3, с. 77], а в оцінці пізньорадянського періоду визнавалися «недоліки» й «помилки», але значної ревізії, як у випадку зі сталінським, він не зазнав.

По-друге, юність людей, які позитивно згадують СРСР у коментарях, якраз припала на відносно стабільний період 1960–1970-х рр., який не асоціюється у людей ані з голодом, ані з війною, ані з масовими політичними репресіями, а проблеми дефіциту, черг, неякісних товарів, відсутності особистих свобод здаються їм тепер дрібними і не вартими уваги. Характерно, що представники більш старшого покоління мають інші спогади. Так, чоловік похилого віку з Києва, чиє дитинство припало на 1940-і рр. написав: «Тут пишуть про спогади «щасливого дитинства». Я з цього самого «щасливого». Літні канікули проводив у щоденних чергах до хлібного магазину. Одного разу втратив свідомість від стояння... Якщо все перелічити не вистачить цього зошита. (Київ, 14.06.16)».

Співставляючи ці спогади, важко не погодитися з дослідником Сергієм Єкельчиком, котрий писав: «Сучасна колективна пам'ять охоплює як історичну пам'ять – наші знання про минуле, так і соціальну пам'ять прожитого нами досвіду. Але остання приречена зникнути, а на її місце в наступних поколіннях постане наукова історична пам'ять про наші часи» [2, с. 27]. Тобто, історик переконаний, що зі зміною поколінь ситуація має змінитися. Однак ми не можемо пасивно цього чекати. Тим більше, що серед adeptів комунізму трапляються й молоді люди, народжені вже після розпаду Радянського Союзу, про реалії якого чули лише від представників старшого покоління.

Виставка також спонукала людей дати власну оцінку СРСР в цілому. У книзі можна прочитати широкий спектр думок з цього приводу: від «Шкода, що втратили таку державу! (28.03.2016)» – до «Просимо у Всевишнього Господа Бога, щоб беріг наш Українській край від диявольського комунізму та його вождів... (Козінчук Віталій, Прикарпаття, 28.05.2016)».



Кілька моментів у відгуках продемонстрували спільні погляди людей з різними ідеологічними позиціями, котрі виявилися одностайними у тому, що самі по собі твори мистецтва виконані на високому рівні. Прямо про це написали 14% відвідувачів. Зміст відгуків зводився до того, що *«політизація витворів мистецтва не зменшує їх художньої цінності»*. *«Дуже зручно жили правителі... Такі речі ми навіть не уявляли, а вони в СРСР цим користувалися і грабували людей... (Наталія, грудень 2016)»*. Також, понад 33% відвідувачів висловилися у своїх коментарях за збереження колекції. Прихильники радянської доби критикували зайву, на їхню думку, радикалізацію закону *«Про декомунізацію»* та вносили власні пропозиції щодо збереження творів доби СРСР: *«Хай хоча б у музеях буде збережена історія»*. Противники СРСР вважали, що *«попри все, це – частина нашої історії. Поза будь-яким сумнівом, для неї має бути місце у Національному історичному музеї»*. Жоден відвідувач не закликав знищити експонати. Вірогідно, це пов'язано з тим, що до музею приходять підготовлені люди, котрі розуміють мистецтво та з повагою ставляться до матеріальних свідчень минулого.

Щодо мови відгуків у журналі відвідувачів, то 48% зроблено українською мовою, 24% – російською, ще 28% – англійською, польською, іспанською, італійською, китайською, арабською та іншими мовами, що свідчить про те, що виставку відвідало багато іноземців. У своїх коментарях вони писали переважно про те, що СРСР був тоталітарною державою та закликали українців робити висновки на майбутнє: *«Виставка чудово дає відчуття, наскільки страшний і маразматичний тоталітаризм і в якому кошмарі ми всі жили. Ні комунізму, ніколи в минуле!» (Колишні емігранти з СРСР, родина Нойбауер. Київ – Мангейм, травень 2017)»*. Також іноземці позитивно оцінювали саму виставку: *«Дуже добре, що ви показуєте це людям, навчаєте людей (Анжела, Мельбурн, 28.08.2017)»*. Росіяни, зі свого боку, переважно акцентували увагу на тому, як добре жилося в СРСР: *«Большое спасибо за теплые воспоминания о самых светлых и лучших годах жизни в СССР. Дружба народов была, есть и будет!!! (02.09.16, Киев – Рязань – Москва)»*. Іноді на сторінках книги відвідувачі вступали між собою у заочну полеміку. Наприклад, наступного дня після процитованого вище запису росіян у книзі з'явився такий коментар-відповідь: *«Нам не потрібно «єдності» з Москалем!!! Слава Україні! Слава воїнам АТО!!! (03.09.16)»*.

Відгуки відвідувачів про виставку *«Мистецтво на службі радянської пропаганди»* дають підставу для наступних висновків:

- 1) тимчасова експозиція викликала у людей великий інтерес;
- 2) більшість відвідувачів оцінила як ідею виставки, так і високий мистецький рівень представлених на ній експонатів, попри їх ідеологічне наповнення;
- 3) українське суспільство продовжує відчувати на собі наслідки впливу радянської ідеології, хоча з моменту розвалу СРСР минуло вже 27 років.

У зв'язку з цим стає зрозумілим, що сам по собі закон про декомунізацію не змінить світогляд людей. Щоб це відбулося, необхідна щоденна праця та

висока відповідальність усіх, хто буде демократичну незалежну українську державу та творить у ній нову культуру.

#### Література:

1. *Грицак Я.* Історія в особах: до формування історичної пам'яті в Україні 1991–2001 рр. // *Культура історичної пам'яті: європейський та український досвід* / [Ю. Шаповал, Л. Нагорна, О. Бойко та ін.]; за загальною редакцією Ю. Шаповала. – К. : ППЕНД, 2013. – С. 231-250.
2. *Єсельчик С.* Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві. – К. : Критика, 2008 – 303 с.
3. *Хархун В.* Радянська спадщина як об'єкт політики пам'яті в Україні (музейний аспект) // *Агора: [зб. наук.ст.]. 25 років незалежності України: виклики державотворення* / Відп. ред. К. Смаглій. – К. : Вид. дім. «КМ Академія», 2016. – Вип. 17. – С. 75-86.

*Лудковський О. Л.*

### **«Реставрація» Володимир-Волинського Успенського собору – реліквії XII сторіччя**

Коли ми дивимось на старовинні будівлі давньої Русі, здається, що будівничі зводили їх неквапливо та розмірено, по непохитних канонах і пропорціях, з прагненням зберегти для прийдешніх поколінь піднесення тогочасного духу і думки у суворих і одночасно витончених архітектурних формах. Але з крихких літописних сторінок летить вихор пристрастей, шаленої жадоби влади, братовбивчих змагань і клятвопорушень.

Все XII сторіччя пронизане переплетенням протилежних процесів – занепадання державності та культурного впливу Давньоруської держави у Києві, та боротьбу нащадків великого князя Володимира Мономаха за панування над вже відокремленими від центру князівствами.

Саме в цей час у стольному граді Володимирського князівства за провадженням князя Мстислава II Ізяславовича був зведений собор Успіння Пресвятої Богородиці. Задум на його будівництво базувався на амбіційних планах створення нового центру тяжіння руської державності, що втім було притаманно майже всім дітям і онукам Мономаха. Тому собор був названий як і соборна церква Києво-Печерської лаври.

Зводили храм запрошені будівельники з Переяслава, у якому князь Мстислав княжив у 1146-1154 роках, та «із усіх земель всі майстри». Його взірцем стали чернігівські та київські храми, зокрема Кирилівська церква, з якою Успенський собор різнився лише другорядними деталями та розмірами – він був самою великою з церковних споруд цього кола. Будівництво тривало три роки, а у 1160 князь, як свідчить Никонівський літопис, Мстислав Ізяславович «розписав святу церкву у Володимирі і прикрасив її дивними святими і дорогими іконами та книгами, і речами багатьма дивними, і священним посудом золотим і срібним з бісером, і камінням дорогим». Цікаво, що будівельна артіль спорудила у Володимирі ще два менших храми, та залишила недобудованою невеличку церкву. У 1167 році князь Мстислав був

запрошений киянами на Велике князівство і при виїзді вірогідно забрав з собою і будівничих. З цього моменту спорудження церков у Володимирі припинилося.

Після декількох років боротьби з суздальськими та сіверськими князями за Київ, Мстислав повернувся у Володимир, де помер у квітні 1170 року і похований у своєму улюбленому Успенському соборі. «І поховали тіло його з почесною великою і з співами голосопохвальними...у святій Богородиці в єпископії, яку сам сотворив у Володимирі», – твердить Іпатіївський літопис.

Як і передбачав Мстислав II Ізяславович, собор Успіння Пресвятої Богородиці у Володимирі став місцем здійснення не тільки богослужбових відправ, а і коронацій волинських князів, актів міждержавних і торгових угод, пантеоном поховання членів князівських родин та вищого священництва.

Князі Волинської землі піклувалися про подальше оздоблення та прикраси свого храму. У 1288 році князь Володимир Василькович «в єпископії ж, у церкві святої Богородиці образ Спаса великого він окував сріблом, і Євангеліє, списавши, він окував сріблом і дав святій Богородиці, і Апостола списав апракос і святій Богородиці дав, і начиння служебне позолочене з камінням дорогим Богородиці – таки він дав, і образ Спаса окований золотом, з дорогим камінням, поставив він у святій Богородиці на пам'ять про себе» (Галицько-Волинський літопис).

Після входження Волині у склад Литовського князівства у 1340 році, князь Любарт Гедемінович приєднав до земель володимирської єпископії село Сушично «з даниною грішми, медом, орною землею, мисливськими і рибальськими угіддями і іншими прибутками». Право власності Успенського собору на села Купичів і Будятичи підтвердив грамотою у 1444 році Великий князь Свідригайло Ольгердович.

Йшли роки, Успенський собор залишався неушкодженим і в 1241 році, коли по Волині проходило військо хана Батия, і в 1259, коли на вимогу монгольського полководця, тисячника Бурундая, князь Василько мусив розібрати оборонні стіни Володимира, зроблені з дерева.

Поступовий, розтягнутий на віки занепад Галицько-Волинського князівства та панування Польщі на її землях з XIV сторіччя відкарбувалися на долі православної святині нищівними пожежами, чисельними відбудовами та поступовою трансформацією її архітектурного обліку у форму католицького костюлу.

І Великий Степ, нищівні хвилі якого оминали величну будівлю під час перших монгольських рейдів у Європу, поставив перше карбування на її стінах: «У 1491 році приходили заволжські татари на Волинську землю у числі 10 тисяч; вони багато зла сотворили в Волинській землі і в Лядській: у Володимирі пожгли церкви Божії, велику церкву Пречистої муровану і місто, а людей по містах і селах і по шляхах без числа посекали і у полон побрали» (Супрасльський літопис). Тодішній єпископ Вассіан вважав найбільшою справою свого служіння відбудову собору та створення мурів для його захисту. Три роки владика оздоблював спалений храм новими іконами, ризами, посудом та богослужбовими книгами.

З втратою державної самобутності Галицько-Волинського князівства, українська православна церква позбавилася владної підтримки та недоторканості майнових статків. З середини XVI сторіччя польський король одержав від сейму повноваження на призначення єпископських і монастирських посад, чим і користувався за відповідні кошти або з політичних міркувань. Відверта торгівля посадами призводила до жорстоких сутичок між самозваними претендентами на багаті церковні маєтки, не обійшли ці «рейдерські» захоплення і Успенський собор у Володимирі.

Луцький війт Іван Яцькович Борзобогатий-Красненський у 1563 році добився сану Володимирського владика, що забезпечувало його родині неабиякі доходи. Але не пройшло і двох років, як владика Холмський Феодосій Лозовський «отримав» у королівській канцелярії привілей на Володимирську єпархію. У вересні 1565 року до резиденції Володимирського єпископа прибув посланець короля Сигізмунда Августа та оголосив привілей на законне єпископство у Володимирській єпархії єпископа Холмського. Оскільки Борзобогатий-Красненський у цей час виїхав у Гродно, його родичі стали намагатися затягнути час до його повернення.

Але через десять днів новий єпископ привів у Володимир «двісті кіннотників, триста піхотинців, привіз дев'ять гармат і гаківниці». На Чесного Хреста 14 вересня почався штурм єпископського палацу і Успенського собору. До нападників приєдналися люди і шляхта з ближніх селищ. Після шести штурмів з гарматними залпами по палацу та кафедральному собору Іоана Богослова, Борзобогаті втекли таємним ходом. Згодом вони склали скарги у Луцьких гродових книгах, але узурпатор перебував у Володимирі до самої смерті у 1588 році.

Хоча у Речі Посполитій законодавством була затверджена рівність і свобода віросповідань, беззаперечне право на посади державних урядовців мали у переважній більшості католики. Це призводило до масового окатоличення і полонізації українських магнатів та шляхти, що позбавляло православну церкву останнього владного захисту.

Частина церковних діячів, у тому рахунку Володимирський єпископ Іпатій Потій (з 1593 року), єпископ Луцький і Острозький Кирило Терлецький за сприянням митрополита Київського, Галицького та всієї Русі Михайла Рогози закликали духівництво та парафіян до унії з Римом за умовами збереження православного обряду і порівняння священництва у правах з католицьким.

Папою Римським Климентом VIII (Іполіто Альдобрандіні) цей рух був підтриманий і від нього була отримана згода на унію. У 1596 році у Бресті був зібраний Помісний собор, на який прибули церковні ієрархи католицької і православної церков, та схильне до прийняття унії православне духівництво. Але єдиного Собору не відбулося. Православні зібралися окремо від уніатів та католиків на свій Собор, наклали на них анафему та не визнали унію. У свою чергу, другий Собор оголосив утворення Української греко-католицької церкви і наклали анафему на православних.

За умовами проголошеної унії, українська церква визнавала владу Папи Римського, при цьому зберігала особливості східного обряду та урівнювалася у правах з католицьким духівництвом. У православ'ї залишилися єпископи Львівський і Перемишльський, Київ-Печерська лавра і православні братства.

Таким чином, Володимирський собор Успіння Пресвятої Богородиці через 450 років після зведення став уніатським храмом. Єпископи греко-католицької церкви піклувалися як про реставраційні роботи у вже тоді старовинній будівлі, так і про її оточення. Потурбувалися вони і про місця для власних поховань.

У 1593 році за пропозицією старости міста Володимира князя К.Острозького єпископ Потій за кошти з церковних маєтків зобов'язався «... одно тую церковь соборную, муры опалые, склепи, верх й вежицы, также и мур замочку епископского муром оправить и побить», що робилося виконавцем робіт італійцем Францишеком. По вказівці єпископа Успенський собор при реставрації одноразово набував ренесансні риси, але Францишек свою працю не завершив.

Наступний після Потія єпископ Іоаким Мороховський крім реставрації храму оточив кафедральний двір кам'яними стінами з оборонними вежами, озброєними невеликими гарматами та гаківницями. А його наступник єпископ Йосиф Мокосій-Боковецький під південним вівтарем собору спорудив склеп для поховань та каплицю Святої Трійці.

У 1683 році велика пожежа спопелила весь Володимир. Разом з містом палав і собор, у нього потріскалися стіни і куполи («верхніє вежиці»), через деякий час впали склепіння.

Звертає на себе увагу те, що згадки що до «вежиць» означає, що у Успенського собора було кілька куполів. Але питання про наявність ряду куполів у первісній будівлі, або зведення їх у подальших реставраціях залишається відкритим. Слід лише зауважити, що у одному з візрів, на який спиралися переяславські будівничі, Успенському соборі Єлецького монастира у Чернігові було три бані, велика центральна і дві менших.

Відбудовою храму займався єпископ Лев Шлюбич-Заленський, який був владикою Волинським з 1679-1708 рік, одноразово займаючи з 1696 року посаду уніатського митрополита Київського і Галицького.

У 1715 році собор згорів знову, і нову обширну перебудову взяв на себе уніатський київський митрополіт, єпископ Володимирсько-Берестейський Лев Кишка. Він настільки був захоплений відновленням монастирів і церков, що був визнаний сучасниками як «gloriosus restaurator». У 1728 році, вже при смерті у заповіті митрополіт Кишка залишив на продовження робіт у Успенському соборі 20 тисяч злотих.

Але найбільша трансформація, яка докорінно змінила зовнішній вигляд Успенського собору з пропорцій православного храму до католицького костелу почалася з 1753 року. Її автором найвірогідніше був високоосвічений єзуїт-архітектор Павел Гіжіцький, до речі автор Бернардинського кляштору у Луцьку, сучасного Свято-Троїцького кафедрального собору. Собору змінили хрещато-баневий дах на дах класичної католицької базиліки, у чотирьох місцях

стіни знизили наполовину, у стінах було прорубано нові і розширено старі вікна, з західної сторони прибудували новий фасад і дві башти, що в кінцевому рахунку створило ілюзію «спорудження нової будівлі». Найкращу уяву про новий вигляд собору, тобто вже костелу у стилі пізнього бароко, дає графічна реконструкція П.Ричкова. Новий фасад, по модних віяннях того часу, був подібний до воріт північної агори давньогрецького міста Мілет (III сторіччя до н.е.)

За довгий час існування собору, вік якого вже досяг половини тисячоліття, три пожежі та постійні перебудови XVI-XVIII віків істотно порушили стійкість древніх стін. І коли у 1782 році уніатський єпископ Симеон Млодський вирішив долучитися до своїх попередників у справі подальшої реконструкції храму і наказав прорубати в лівому перед алтарем стовпі вертикальний хід до проповідницької кафедри, старовинна конструкція не витримала. Стовп обвалився, на нього впало підтримуване ним склепіння, почали розрушатися інші частини даху. Богослужбова діяльність у храмі була припинена.

Після розділу Польщі 1795 року територія Західної Волині відійшла до Російської імперії. Подальша доля Успенського собору до 80-х років XIX сторіччя коливалася від намірів розібрати його на будівельні матеріали до спроб реставрації, які не реалізовувалися за браком грошей. Тим часом будівля використовувався як клуня, а прибудови як хлів. Врешті решт на початку 30-х років остаточно завалилися всі склепіння і куполи.

Русійною силою, яка спонукала початок реставрації Успенського собору стала багатовікова схильність російських урядовців до гучного відзначення дат, в даному разі наближення 900 річчя запровадження християнства на Русі (1888 рік). Вивчення рештків собору кількома комісіями продовжувалося з 1886 по 1896 рік.

При розчищенні будівлі та навколишньої території було вивезено кілька тисяч возів сміття. Під кам'яною підлогою, покладеною при переробці собора у костел знаходилося безліч людських скелетів, вздовж стін у нишах і склепах гроби святенництва інколи стояли рядами, у кілька ярусів. Біля входу було виявлено п'ять князівських поховань, з них лише одне не пограбоване.

Вивчалися особливості кладки стін та вигляд архітектурних конструкцій періоду XII сторіччя. З результатів досліджень до нашого часу дійшли і унікальні кольорові креслення професора Петербурзького університету, історика мистецтва та археолога А. Прахова, який, крім наукової діяльності, з 1884 по 1896 рік керував внутрішнім оздобленням нового Володимирського собора у Києві у вигляді давньоруського храму.

Креслення А.Прахова розміром 2 на 4 метри, які довгий час вважалися втраченими, зберігаються з 2006 року у Волинському краєзнавчому музеї. Серед них є і проект реставрації Успенського собору, з врахуванням усіх збережених елементів, у тому рахунку і костельного фасаду. Проект виявляв собою надзвичайно пишній та орнаментований храм у так званому неовізантійському стилі. Імператорська археологічна комісія відхилила проект

з причини його нетотожності київським, чернігівським та волинським храмам середини XII сторіччя.

Приймаючи це рішення Комісія керувалася не тільки прагненням до точної реставрації Успенського собору, але і політичними міркуваннями. Справа полягала у двох площинах.

На кінець XIX сторіччя прийшовся четвертий етап розвитку «російсько-візантійського» стилю у церковній архітектурі, як офіційного виразу історико-культурної специфічності Росії, з закріпленням його у матеріальних символах, що мало стати наочним свідченням найвищої влади та панівної релігії. На території тодішньої Волині до цього добавилася рішуча «декатолізація», що призвело до перебудови більшості мурованих католицьких і уніатських костелів у православні церкви. Тому Успенський собор мав бути реставрованим виключно у православних «візантійських» формах.

В кінцевому рахунку складання проекту було доручено члену Імператорської археологічної комісії академіку архітектури Г.Котову. Комісія отримала його проект у 1885 році, а у квітні наступного року він був затверджений. Слід відмітити, що у березні 1886 року Г.Котов став також і членом-архітектором Техніко-будівельного комітету при Синоді, тобто офіційним спеціалістом у галузі церковної архітектури.

У проекті Г.Котов відкинув усі добудови до споруди і представив храм у первісному вигляді, як він собі його уявляв. Ширина та довжина собору була чітко встановлена дослідженнями і розкопками, вона дорівнювала 20,6 на 34,5 метрів. Справа залишалася за висотою стін. І тут Г.Котов звернувся до архітектури тождних храмів, які збереглися. У Успенському соборі Єлецького монастира у Чернігові, побудованого у XII сторіччі, висота стін (без напівкруглих надбудов - «закомар») дорівнювала 70% від ширини будівлі. Це співвідношення у реставрованого Г.Котом храму дорівнює 69%, або 14,2 метри. Тобто, здається що пропорції дотримані і перед нами знаходиться майже копія первісного собору.

Але у кресленнях А.Прахова, співвідношення висоти зберігшихся стін до ширини будівлі становить 84%, що дорівнює висоті 17,5 метра (на 3,3 метри вище). До речі, той же результат отримується і при вимірі ширини та висоти з допомогою шкали у сажнях, яка присутня на кресленнях. Цікаво, що саме ця висота стін фігурує і у проекті реставрації собору А.Прахова. Таким чином, пропорції первісної будівлі собору Успіння Пресвятої Богородиці у Володимирі-Волинському були унікальними, він перевищував висоту аналогічних церков на цілий «поверх» і безперечно являв собою величне і гармонійне видовище.

Виникає питання чому ж Г.Котов ігнорував ці креслення? Ймовірно, що він просто не бажав попасти у положення свого попередника і вдовільнився «типовим проектом», на який можна було впевнено опертися. Не дуже замислювався Г.Котов і над дзвіницею, чомусь надавши їй риси романсько-середземноморського стилю, непригаманному древній Русі.

Коштів, наданих з Міністерства фінансів та від царської родини не вистачило, прийшлося збирати пожертви. Зовнішні і внутрішні роботи загалом

обійшлися у 127 тисяч рублів. «Реставрація» була завершена у серпні 1900 року, на відкритті був присутній член царської сім'ї великий князь Костянтин Костянтинович, безліч офіційних осіб та православного духовництва, 25 тисяч прихожан. Архітектор Г.Котов отримав орден Святої Анни 2 ступеня, після жовтневого перевороту працював викладачем Вищого художньо-технічного інституту у Ленінграді, прожив довге життя і у віці 83 роки помер у блокадну зиму 1942 року.

Храм оминули Перша та Друга світові війни, радянські атеїстичні біснування 40-60 років, пожежі та кліматичні незгоди. Нині храм, який ще називають Мстиславовим собором, є кафедральним собором Володимир-Волинської єпархії Української Православної Церкви Московського патріархату.



# ВЛАДИМИР-ВОЛЫНСКИЙ *Retro.ru*

Крестный ход к руинам Успенского собора  
10 мая 1892 года

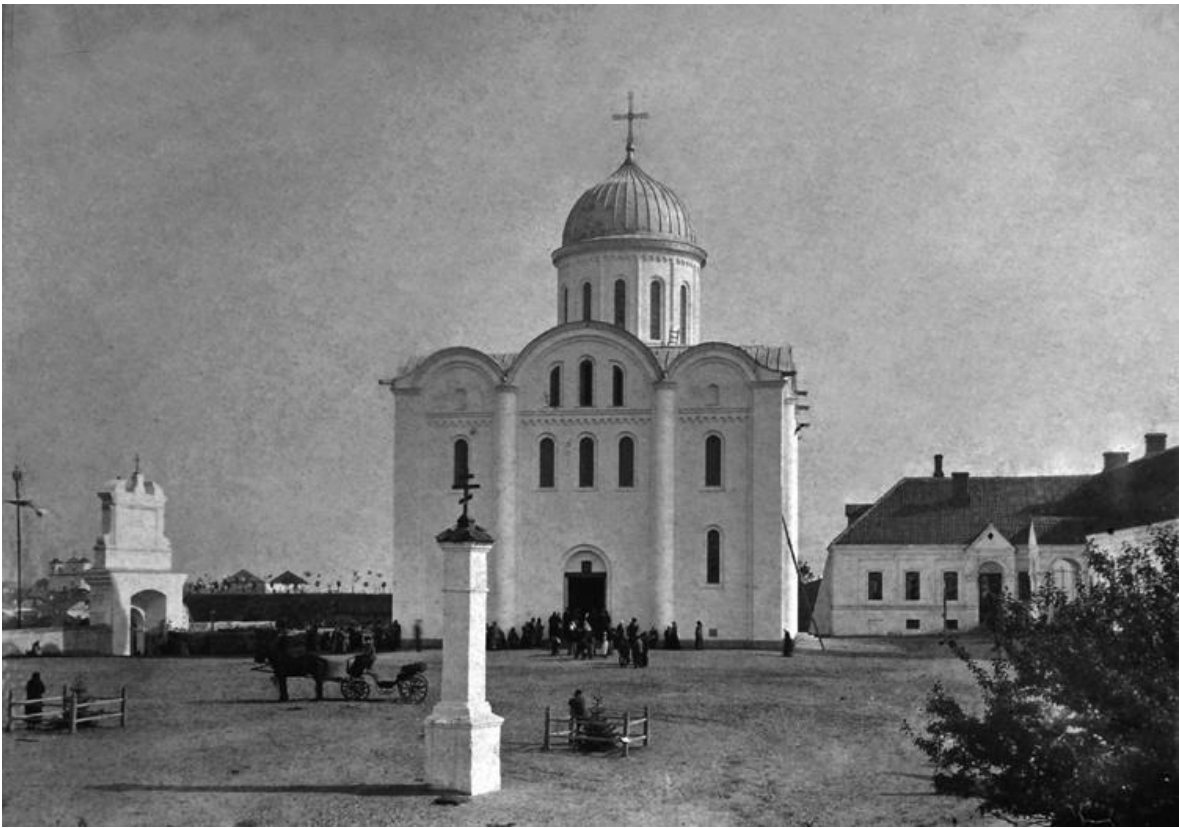




Проект реставрації архітектора Г. Котова



Проект реставрації історика мистецтва та археолога А. Прахова.



Вигляд собору у серпні 1900 року після реставрації.

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Алієва Саадат Бадал** – кандидат педагогічних наук, директор Державного історико-культурного заповідника «Авей» (м. Газах, Азербайджан)

**Альгимантас Вайнейкіс** – Художній музей Литви, Реставраційний центр ім. Пранаса Гудінаса, експерт з реставрації олійного живопису (м. Вільнюс)

**Аманмурад Нурберди** – кандидат політичних наук, Посол Туркменістану в Україні, докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ)

**Андріанова Олена Борисівна** – кандидат хімічних наук, директор Бюро науково-технічної експертизи «АРТ-ЛАБ» (м. Київ)

**Атаманчук Інеса Валентинівна** – заступник відповідального секретаря ТОВ «Газета «МИГ», член Спілки журналістів України (м. Запоріжжя)

**Бардік Марина Афанасіївна** – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника

**Бартош Алла Єгорівна** – старший науковий співробітник Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника

**Батенко Наталія Миколаївна** – зберігач I категорії Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника

**Беліловська Аліна Віталіївна** – науковий співробітник Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника

**Березкін Олександр Павлович** – завідувач виставкою (пересувною) Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника

**Бернацька Христина Олександрівна** – науковий співробітник закладу «Музей «Замковий комплекс «Мир» (Республіка Білорусь)

**Білокінь Ольга Всеволодівна** – учений секретар Шевченківського національного заповідника (м. Канів)

**Біскулова Світлана Олександрівна** – кандидат хімічних наук, провідний науковий співробітник Бюро науково-технічної експертизи «АРТ-ЛАБ» (м. Київ)

**Бойко-Гагарін Андрій Сергійович** – кандидат історичних наук, провідний науковий співробітник Національного музею історії України

**Боренько Надія Василівна** – старший науковий співробітник науково-фондового відділу Музею народної архітектури і побуту у Львові імені Климентія Шептицького

**Борисенко Марія Олександрівна** – художник-реставратор II категорії Національного заповідника «Софія Київська»

**Валентирова Катерина Миколаївна** – аспірант Київського національного університету імені Тараса Шевченка

**Варивода Аліна Григорівна** – кандидат історичних наук, провідний науковий співробітник Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника

**Велігура Наталія Миколаївна** – аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ)

**Вечерський Віктор Васильович** – кандидат архітектури, доцент кафедри музеєзнавства і пам'яткознавства факультету культурології Київського національного університету культури і мистецтв, заслужений працівник культури України, член-кореспондент Української академії архітектури, дійсний член ICOMOS

**Віргінія Жігіялене** – Художній музей Литви, Реставраційний центр ім. Пранаса Гудінаса, реставратор вищої кваліфікаційної категорії по тканині (м. Вільнюс)

**Гаврилюк Олена Олександрівна** – завідувач відділом наукової реставрації Національного музею історії України, художник реставратор предметів з тканин I категорії (м. Київ)

**Гага-Шереметьєва Світлана Володимирівна** – начальник відділу наукової реставрації та консервації рухомих пам'яток Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника

**Гжегож Гжибек** – директор Інституту Гуманістики Вищої Професійної Школи ім. В. Пілецького в Освенцимі (Республіка Польща)

**Гладун Ольга Дмитрівна** – доцент, кандидат мистецтвознавства, директор Черкаського обласного художнього музею

**Гриб Юлія Сергіївна** – студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ)

**Гурин Катерина Василівна** – художник-реставратор III категорії Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному

**Денисюк Жанна Захарівна** – кандидат культурології, начальник відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ)

**Джулай Марія Володимирівна** – кандидат хімічних наук, художник-реставратор предметів з кістки і рога III категорії Національного музею історії України (м. Київ)

**Дзима Віта Василівна** – завідувач відділу охорони пам'яток історії, культури та природи Шевченківського національного заповідника (м. Канів)

**Завірюха Богдан Валентинович** – студент Університету митної справи та фінансів (м. Дніпро)

**Зайченко Ольга Костянтинівна** – методист I категорії відділу науково-методичної роботи Національного музею історії України (м. Київ)

**Залевська Марія Миколаївна** – аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ)

**Збігнєв Малодобрий** – докторант, др. габілітований, професор Жешівського Університету (Республіка Польща)

**Згурська Олександра** – магістр кафедри арт-менеджменту та івент-технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ)

**Інга Петкутіте** – Художній музей Литви, Реставраційний центр ім. Пранаса Гудінаса, реставратор станкового живопису вищої кваліфікаційної категорії (м. Вільнюс)

**Івакіна Інна Юріївна** – завідувач науково-дослідного сектору зберігання пам'яток образотворчого мистецтва, книг і документальних матеріалів Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника

**Індутний Володимир Васильович** – доктор геолого-мінералогічних наук, професор Київського Національного торгово-економічного університету

**Капоріков Дорад Лірович** – художник-реставратор монументального живопису I категорії Національного заповідника «Софія Київська»

**Карпов Віктор Васильович** – доктор історичних наук, завідувач кафедри мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ)

**Качан Роман Іванович** – заступник начальника відділу історії та археології Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника

**Кириллова Катерина Олексіївна** – студентка Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (м. Київ)

**Коваль Елеонора Захарівна** – доктор біологічних наук, професор, провідний науковий співробітник відділу біологічних досліджень Національного науково-дослідного реставраційного центру України (м. Київ)

**Козовльова Валентина Іванівна** – художник-реставратор III категорії Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному

**Колодницький Леонід Боліславович** – художник-реставратор I категорії Національного заповідника «Софія Київська»

**Коломієць Ольга Петрівна** – молодший науковий співробітник Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника

**Колосовська Ольга Володимирівна** – науковий співробітник закладу «Музей «Замковий комплекс «Мир» (Республіка Білорусь)

**Кондратюк Аліна Юріївна** – кандидат мистецтвознавства, начальник науково-дослідного відділу вивчення мистецької спадщини Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника

**Кондрашов Анатолій Олександрович** – студент Університету митної справи та фінансів (м. Дніпро)

**Корнієнко В'ячеслав Васильович** – доктор історичних наук, заступник генерального директора з наукової роботи Національного заповідника «Софія Київська»

**Кофанова Ольга** – магістр кафедри арт-менеджменту та івент-технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ)

**Красовський Сергій Олександрович** – асистент кафедри готельно-ресторанного бізнесу Національного університету культури і мистецтв (м. Київ)

**Крутенко Анастасія Михайлівна** – студентка Університету митної справи та фінансів (м. Дніпро)

**Кургаєва Стелла-Катерина Володимирівна** – здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ)

**Курлов Віталій Віталійович** – художник-реставратор I категорії Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника

**Левицька Юлія Сергіївна** – викладач кафедри техніки та реставрації творів мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (м. Київ)

**Личковах Володимир Анатолійович** – доктор філософських наук, професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заслужений працівник освіти України, академік АН Вищої освіти України (м. Київ)

**Лопухіна Олена Володимирівна** – старший науковий співробітник Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника

**Лузан Анастасія Миколаївна** – студентка Харківської Державної академії культури

**Лутковський Олександр Львович** – краєзнавець (м. Луцьк)

**Макаренко Марія Миколаївна** – старший лаборант кафедри музеєзнавства та пам'яткознавства, студентка Київського національного університету культури і мистецтв

**Марампольська Валентина Аркадіївна** – художник реставратор вищої категорії Національного музею «Київська картинна галерея»

**Марченко Ганна Анатоліївна** – художник-реставратор I категорії Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника

**Марченко Ірина Ярополківна** – пошукач Центру пам'яткознавства НАН України і Українського товариства охорони пам'яток історії та культури

**Миколенко Лариса Володимирівна** – старший науковий співробітник відділу охорони пам'яток історії, культури та природи Шевченківського національного заповідника (м. Канів)

**Митківська Тетяна Іванівна** – завідувачка наукового відділу біологічних досліджень Національного науково-дослідного реставраційного центру України (м. Київ)

**Мурсагулиев Муса Гамид** – директор Державного історико-культурного заповідника «Кешікчідаг» (м. Акстафа, Азербайджан)

**Насибли Юнис Масмали** – доцент Бакинського державного університету, провідний науковий співробітник Державного історико-культурного заповідника «Кешікчідаг» (м. Акстафа, Азербайджан)

**Німенко Наталія Анатоліївна** – викладач кафедри мовної підготовки іноземних громадян Сумського державного університету

**Онопрієнко Наталія Олександрівна** – художник-реставратор I категорії Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника

**Орлик Марія Юріївна** – художник-реставратор станкового живопису Національного музею історії України (м. Київ)

**Остапчук Анатолій Миколайович** – завідувач науково-реставраційною майстернею Національного заповідника «Софія Київська», художник-реставратор монументального живопису вищої категорії

**Павлів Олег Васильович** – керівник Товариства "Опір Західної України" в Празі (Чеська Республіка), магістр соціології

**Педченко Валерія Олександрівна** – художник-реставратор II категорії Національного заповідника «Софія Київська»

**Петліна Дар'я Дмитрівна** – здобувач Центру пам'яткознавства Національної академії наук України і Українського товариства охорони пам'яток історії та культури

**Петруня Анна Петрівна** – перший заступник генерального директора Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав»

**Пилипенко Іван Якович** – професор кафедри живопису та композиції Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, Заслужений діяч мистецтв України (м. Київ)

**Пітателєва Олена Володимирівна** – старший науковий співробітник Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника

**Походяща Олена Борисівна** – кандидат історичних наук, заступник головного зберігача Національного музею історії України (м. Київ)

**Пушонкова Оксана Анатоліївна** – доцент кафедри філософії і релігієзнавства Черкаського національного університету ім. Б. Хмельницького, вчений секретар Черкаського обласного художнього музею

**Распопіна Віра Олексіївна** – завідувач відділу фізико-хімічних досліджень Національного науково-дослідного реставраційного центру України (м. Київ)



**Ревенок Наталія Миколаївна** – старший викладач кафедри техніки та реставрації творів мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, художник-реставратор кераміки, порцеляни, скла II категорії відділу наукової реставрації пам'яток Національного музею історії України (м. Київ)

**Руденко Сергій Борисович** – докторант, кандидат культурології, Київський національний університет культури і мистецтв

**Рыжова Ольга Олегівна** – провідний науковий співробітник Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника

**Сердюк Олександр Семенович** – провідний спеціаліст Навчальної лабораторії митної ідентифікації культурних цінностей Університету митної справи та фінансів (м. Дніпро)

**Сидорчук Ірина** – магістр кафедри арт-менеджменту та івент-технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ)

**Сидорчук Таїсія Михайлівна** – кандидат історичних наук, старший науковий співробітник, керівник Музею Національного університету «Києво-Могилянська академія»

**Сиротинська Наталія Ігорівна** – доктор мистецтвознавства, завідувач кафедри музичної медієвістики та україністики, Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка

**Скабодіна Алла Валентинівна** – завідувач відділу обслуговування та зберігання фондів Наукової бібліотеки Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ)

**Скромна Алеся Костянтинівна** – викладач кафедри техніки та реставрації творів мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (м. Київ)

**Скорубська Тетяна Михайлівна** – провідний бібліотекар відділу обслуговування та зберігання фондів Наукової бібліотеки Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ)

**Славінська Ганна Олександрівна** – художник-реставратор I категорії Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького

**Тимченко Тетяна Ростиславівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри техніки та реставрації творів мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

**Трикоз Олена Андріївна** – художник-реставратор III категорії Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному

**Філіна Антоніна Петрівна** – кандидат філологічних наук, провідний бібліотекар відділу обслуговування та зберігання фондів Наукової бібліотеки Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ)

**Філіпова Ганна Володимирівна** – аспірант Центру пам'яткознавства Національної академії наук України і Українського товариства охорони пам'яток історії та культури

**Форманюк Тетяна Миколаївна** – завідувач сектору документально-речових фондів Національного музею історії України (м. Київ)

**Цитович Володимир Іванович** – художник-реставратор Національного музею мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків (м. Київ)

**Чайка Владислава Володимирівна** – аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ)

**Черевко Ірина Анатоліївна** – кандидат геологічних наук, завідувач сектором наукового відділу моніторингу нерухомих пам'яток Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника

**Чорна Людмила Олексіївна** – кандидат історичних наук, завідувач науково-дослідним відділом «Історія Шевченкової могили» Шевченківського національного заповідника (м. Канів)

**Шимон Сібек** – Прешовський університет (Словакія)

**Школьна Ольга Володимирівна** – доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва Київського університету імені Бориса Грінченка

**Шмиголь Світлана Петрівна** – старший науковий співробітник відділу «Суботівський історичний музей» Національного історико-культурного заповідника «Чигирин»

**Шостак Олена Давидівна** – завідувач наукового відділу графіки Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (м. Київ)

**Шульц Ірина Василівна** – заступник начальника відділу вивчення мистецької спадщини Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника

**Щит Ольга Вікторівна** – доктор хімічних наук, хімік-технолог Реставраційного центру ім. Пранаса Гудінаса Художнього музею Литви (м. Вільнюс)

**Юхимчук Мар'яна Сергіївна** – молодший науковий співробітник відділу охорони пам'яток історії та культури Національного історико-меморіального заповідника «Поле Берестецької битви» (с. Пляшева, Рівненська обл.)

**Якубець Альона Віталіївна** – старший науковий співробітник відділу історії України ХХ століття Національного музею історії України (м. Київ)

## Список скорочень

ВМГ – Всеукраїнський Музейний Городок

ВУАК – Всеукраїнський археологічний комітет ВУАН (українська науково-дослідна установа при Всеукраїнській академії наук, що існувала у період з 1924 по 1933 рр.

ВУАН – Всеукраїнська академія наук

ВУКОПМИС – Всеукраїнський комітет охорони пам'яток старовини та мистецтва

ВУЦВК – Всеукраїнський центральний виконавчий комітет

ГосНИИР – Государственный научно-исследовательский институт реставрации (Москва)

ГРЛ – група збереження «Гравюри і літографії» (відділ документально-речових фондів НМІУ)

Держархів Сумської обл. – Державний архів Сумської області

ICOMOS – International Council on Monuments and Sites (Міжнародна рада з охорони пам'яток та історичних місць)

ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

ІР НБУВ – Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського

КВЕД – Класифікація видів економічної діяльності

КМСНРВМ – Київська міжгалузєва спеціалізована науково-реставраційна виробнича майстерня

КПДКЗ – Києво-Печерський державний історико-культурний заповідник (назва НКПДКЗ до 1992 р.)

КПЛ-А – Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, відділ науково-фондової роботи, група збереження «Архів»

КПЛ-Т – Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, відділ науково-фондової роботи, група збереження «Тканини»

КПЛ-Ф – Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, відділ науково-фондової роботи, група збереження «Фото»

ЛНГМ – Львівська національна галерея мистецтв ім. Б. Г. Возницького

МАН – Мала академія наук учнівської молоді

МОН – Міністерство освіти і науки України

НА ІА НАНУ – Науковий архів Інституту археології Національної академії наук України

НАКККиМ – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв  
НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури  
НаУКМА – Національний університет «Києво-Могилянська академія»  
НДФ – Науково-допоміжний фонд  
НЗ «Софія Київська» – Національний заповідник «Софія Київська»  
НІЕЗ «Переяслав» – Національний історико-етнографічний заповідник «Переяслав»  
НІМЗ «Поле Берестецької битви» – Національний історико-меморіальний заповідник «Поле Берестецької битви»  
НКПКЗ-А – Архів фондів Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника  
НКПКЗ – Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник нн. – нenumерований  
ННДРЦУ – Національний науково-дослідний реставраційний центр України  
ННИРЦУ – Национальный научно-исследовательский реставрационный центр Украины  
НМІУ – Національний музей історії України  
НРТО – Науково-реставраційне технологічне об'єднання  
НХМУ – Національний художній музей України  
ОУН – Організація українських націоналістів  
рах. – рахунок  
РНК – Рада народних комісарів  
ТКДА – Труды Киевской духовной академии  
«Укрреставрація» А – Архів корпорації «Укрреставрація»  
УСНРВУ – Українське спеціалізоване науково-реставраційне виробниче управління  
УТОПК – Українське товариство охорони пам'яток історії та культури  
ЦДАВО України – Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (Київ)  
ЦДАГО України – Центральний державний архів громадських об'єднань України  
ЦДАЛМ України – Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України  
ЦДІАК України – Центральний державний історичний архів України, м. Київ

## ЗМІСТ

<i>Алиева Саадат, Мурсагулиев Муса, Насибли Юнис</i>	3
Достижения в пропаганде и актуальные проблемы реставрации памятников западного региона Азербайджана (в свете законодательства об охране культурного наследия и сотрудничества с ведущими профильными центрами)	
<i>Альгимантас Вайнейкис, Янина Лукшенене, Бируте Мишкинене, Инга Петкутите, Юрате Сенвайтене</i>	7
Целлюлозные эфиры – клеи для дублирования масляной живописи. Исследование и применение в консервации	
<i>Аманмурадов Нурберди</i>	8
Культурна спадщина та музеї Туркменістану в контексті діалогу культур	
<i>Андрианова Е. Б., Бискулова С. А., Шостак Е. Д.</i>	10
Исследование и переатрибуция двух ксилографий Альбрехта Дюрера из коллекции Национального музея искусств имени Богдана и Варвары Ханенко	
<i>Атаманчук І. В.</i>	13
К. Ф. Богаєвський та діорама Дніпробуду	
<i>Бардік М. А.</i>	19
Оновлення розписів Успенського собору Києво-Печерської лаври як джерело їхньої атрибуції	
<i>Бартош А. Є.</i>	23
Реставрація Троїцької надбрамної церкви у другій половині ХХ ст. (за щоденниками художників-реставраторів Марампольських)	
<i>Беліловська А. В.</i>	28
До питання обміну досвідом та підвищення кваліфікації художників-реставраторів Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника	
<i>Берёзкин А. П.</i>	30
К вопросу атрибуции уникальной каменной иконы	
<i>Бернацкая К. А.</i>	34
Комплекс мероприятий и услуг музея «Замковый комплекс «Мир» – важнейший компонент сохранения и широкой популяризации историко-культурного наследия	
<i>Бойко-Гагарін А. С., Макаренко М. М.</i>	38
Щодо дизайну вхідного квитка у музей	
<i>Боренько Н. В.</i>	56
Наукове комплектування, зберігання та реставрація музейних предметів групи «Гончарство» у Львівському скансені	
<i>Борисенко М. О.</i>	60
Реставрація творів архітектурної графіки на кальці	
<i>Валентинова Катерина</i>	63
Актуальні проблеми збереження та реставрації артефактів, знайдених в ході підводних досліджень, в умовах археологічної лабораторії	

<i>Варивода А. Г.</i>	65
Атрибуція двох зруйнованих пам'яток українського церковного гаптування доби бароко з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника	
<i>Велігура Н. М.</i>	70
Авангард в українському акварельному живописі: футурист Анатолій Петрицький	
<i>Вечерський В. В.</i>	72
Збереження традиційного характеру середовища буферних зон об'єктів всесвітньої спадщини в Києві	
<i>Гага-Шереметьєва С. В., Марченко Г. А.</i>	75
Діяльність реставраційних організацій Лондона та Києва. Обмін досвідом	
<i>Гжегож Гжибек, Збігнєв Малодобрий</i>	78
Музейний образ солдата (воїна) як вираження пам'яті епохи та соціальної культури. Етичний та освітній аналіз	
<i>Гладун О. Д.</i>	79
Інтуїції музею майбутнього у «синтетичній» концепції Федора Шміта	
<i>Гриб Ю. С.</i>	82
Атрибуція – вагома складова експертизи предмета	
<i>Гурин Катерина, Козовльова Валентина, Трикоз Олена</i>	85
Підготовка професійних кадрів реставраторів Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному	
<i>Денисюк Ж. З.</i>	88
Музеї в контексті комунікативних стратегій сучасного суспільства	
<i>Джулай М. В., Гаврилюк Е. А.</i>	90
Китайский фонарь: исследования и атрибуция	
<i>Виргиния Жигялене, Раса Беляускайте-Миколайтене, Юрга Багдзявичене, Лайма Грабаускайте, Габия Сурдокайте-Витене</i>	93
Исследование и реставрация бисерного антепедиума	
<i>Дзима В. В., Миколенко Л. В., Білокінь О. В.</i>	94
Михайлова гора: історичне значення, перспективи розвитку, проблеми сьогодення	
<i>Зайченко О. К.</i>	97
Питання професіоналізації у збереженні культурної спадщини	
<i>Залевська М. М.</i>	105
Збереження культурної і мистецької спадщини у вишивках золотними нитками	
<i>Індутний В. В., Походяща О. Б.</i>	108
Між оригіналом та копією	
<i>Карпов В. В.</i>	115
Ретроспективний погляд на формування Музею Збройних сил України (1995 – 1996 рр.)	
<i>Кириллова Е., Распопина В. А.</i>	126
Результаты исследования техники и технологии афонских икон	

(из коллекции Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника)	
<i>Коломієць О. П.</i>	129
«Меню царського обіду» Віктора Васнецова з фондової колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника	
<i>Колосовская О. В.</i>	134
Два етапа археологических исследований фундаментов дворца князей Святополк-Мирских	
<i>Кондратюк А. Ю.</i>	139
Матеріали з історії реставрації ікон іконостаса Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври	
<i>Корнієнко В. В., Капоріков Д. Л., Колодницький Л. Б.</i>	145
Реставраційне відкриття на хорах Софії Київської (за підсумками робіт 2017–2018 рр.)	
<i>Красовський С. О.</i>	148
Міжнародний туризм як засіб формування привабливого образу України: дестинації і комунікація	
<i>Кургаєва С.-Е. В.</i>	151
Идеограммы женской груди в иероглифическом письме древних цивилизаций	
<i>Курлов В. В., Онопрієнко Н. О.</i>	159
Питання реставрації зруйнованих пам'яток із позолоченого срібла в колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника	
<i>Левіцька Ю.С.</i>	165
Особливості реставрації українського живопису на полотні 80-х років ХХ століття на прикладі творів В. Лисенка та М.Соченко	
<i>Личкова В. А.</i>	171
Роздуми над монографією Інни Яковець «Художній музей ХХІ століття» (Черкаси, 2016)	
<i>Лопухіна О. В.</i>	175
Живописний палімпсест XVIII ст. з архімандрічних келій Києво-Печерської лаври	
<i>Лузан А. М.</i>	179
Етнографічна екскурсія-квест «Смачна екскурсія» як одна з форм збереження нематеріальної культурної спадщини – традиційної гастрономічної культури Слобожанщини	
<i>Марченко І. Я.</i>	182
Консервація та (або) реставрація живопису: порівняння сучасного практичного досвіду «західного» та вітчизняного музею	
<i>Митківська Т.І., Коваль Е.З.</i>	185
Мікологічне обстеження монументального живопису у Софіївському соборі Національного заповідника «Софія Київська»	
<i>Митківська Т. І.</i>	187
Мікологічний стан пам'яток: інтерпретація результатів дослідження	

<i>Німенко Н. А.</i>	191
Становлення Роменського краєзнавчого музею у 20-х рр. ХХ ст.	
<i>Орлик М. Ю., Андріанова О. Б., Біскулова С. О., Форманюк Т. М.</i>	195
Ікона «Георгій Переможець» з колекції Національного музею історії України	
<i>Остапчук А. М., Капоріков Д. Л., Марченко Г. А.</i>	198
Дослідження монументального живопису ХVІІІ ст. у барабані вівтаря приділа Св. Миколая собору Святої Софії Київської у інфрачервоних променях	
<i>Павлів О. В.</i>	201
Напередодні відкриття музею-садиби родини Бойдуників ім. Теодора Бойдуника	
<i>Педченко В. О., Борисенко М. О.</i>	205
Проблеми реставрації великоформатних графічних проєктів урядового центру Києва	
<i>Инга Петкутите, Юрга Багдзявичене, Бируте Бражинскене, Рута Янонене, Бируте Мишкинене, Томас Ручис, Вильма Шилейкене, Альгимантас Вайнейкис</i>	211
Картина невідомого художника ХVІІ в. «Непорочное зачатие Девы Марии». Исследования и реставрация	
<i>Петліна Д. Д.</i>	214
Особливості реставраційної практики Державних науково-дослідних реставраційних майстерень у 1950-ті рр.	
<i>Петруня А. П.</i>	217
Становлення та розвиток музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини (кінець 50 – 70 рр. ХХ ст.): постановка проблеми	
<i>Пилипенко І. Я.</i>	221
Підготовка художників-монументалістів у майстерні монументального живопису і храмової культури Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури	
<i>Питателева Е. В.</i>	223
Атрибуція несохранившихся росписей художника Георгия Попова на основе лаврских довоенных фотоматериалов и уцелевших живописных композиций	
<i>Пушонкова О. А.</i>	226
До питання формування культури історичної пам'яті в Україні у музейних проєктах	
<i>Ревенок Н. М.</i>	229
Східноазійська ваза з інкрустацією перламутром (дослідження та реставрація)	
<i>Рыжова О. О., Ивакина И. Ю., Батенко Н. М., Распопина В. А.</i>	233
Особенности стиля, техники и технологии лаврских икон (на примере памятников из коллекции Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника)	



<i>Руденко С. Б.</i>	236
Маркетинг культурних цінностей в контексті ринкової теорії соціально-культурної сутності музею	
<i>Сердюк О. С., Крутенко А.М., Кондрашов А.О.</i>	242
Приклади редакційно-фібульних викривлень авторських текстових та ілюстрованих матеріалів з музейних колекцій	
<i>Сидорчук Ірина, Кофанова Ольга, Згурська Олександра</i>	245
Соціокультурний потенціал музеїв України	
<i>Сидорчук Т. М.</i>	248
Віртуальний музей Києво-Могилянської академії: концепція, шляхи створення, перспективи міжмузейної інтернет-комунікації	
<i>Сиротинська Н. І.</i>	251
Історичний контекст формування соціогуманітарного простору в Україні (на прикладі рукописних нотолінійних ірмологіонів XVII ст.)	
<i>Скоромна А. К.</i>	253
Методи та способи застосування різних матеріалів при відтворенні втрачених фрагментів на археологічних та етнографічних керамічних виробках	
<i>Славінська Г. О.</i>	256
До питання атрибуції східного ворсового килима № Тк-192 з колекції Музею східного мистецтва – відділу Львівської національної галереї мистецтв ім. Б. Г. Возницького	
<i>Тимченко Т. Р.</i>	263
Художні матеріали українських живописців XVIII ст. (за документами, опублікованими П. М. Жолтовським)	
<i>Філіна А. П., Скабодіна А. В., Скорубська Т. М.</i>	267
Культуротворчий потенціал музеїв	
<i>Філіпова Г. В.</i>	270
Вклади князя О. Д. Меншикова до ризниці Успенського собору Києво-Печерської лаври	
<i>Цитович В. І.</i>	273
Дослідження у наскрізному світлі в експертизі творів живопису	
<i>Харсун О. В.</i>	283
Образи гетьманів та полковників у живописі Данила Нарбута: особливості інтерпретації	
<i>Чайка В. В.</i>	287
Музейні заклади північноамериканської української діаспори як репрезентанти історичної пам'яті та національно-культурної ідентичності	
<i>Черевко І.А.</i>	290
Збереження ландшафту Києво-Печерської лаври в умовах техногенних навантажень	
<i>Чорна Л. О.</i>	294
Анатолій Зіновійович Носів: науковець і патріот	

<i>Школьна О. В.</i>	297
Атрибуція фарфоро-фаянсових предметів для напоїв у музейній експертизі та науковій реставрації	
<i>Шмиголь С. П.</i>	303
Збереження історико-культурної спадщини серед відвідувачів НІКЗ «Чигирин» через майстер-клас із виготовлення традиційного українського віночка	
<i>Шульц І. В., Качан Р. І.</i>	306
Атрибуція «Портрета невідомого» з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника	
<i>Щит О. В.</i>	310
Превентивная консервация музейных коллекций и ее роль в сохранении историко-культурного наследия	
<i>Юхимчук М. С.</i>	311
Особливості музейної роботи в Національного історико-меморіального музею «Поле Берестецької битви»	
<i>Якубець А. В.</i>	319
Реакція відвідувачів Національного музею історії України на виставку «Мистецтво на службі радянської пропаганди»: спроба контент-аналізу	
<i>Лудковський О. Л.</i>	322
«Реставрація» Володимир-Волинського Успенського собору – реліквії XII сторіччя	
Відомості про авторів	332
Список скорочень	338

*Наукове видання*

*Збірник наукових праць міжнародної  
науково-практичної конференції*

**Музеї та реставрація у контексті збереження  
культурної спадщини: актуальні виклики сучасності**

*07-08 червня 2018 р. | Київ, Україна*

Редагування – *Вадим Сушко*

Макетування – *Катерина Тишкевич*

Комп'ютерна верстка – *Світлана Супруненко*

Обкладинка – *Ольга Тупиця*