

Міністерство культури України
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник
Громадська організація "Асоціація реставраторів України"

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

Збірник наукових праць міжнародної
науково-практичної конференції

9-10 червня 2016 р.

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

International scientific and practical conference

June 9-10, 2016

м. Київ

УДК 069:008(063)
ББК 79.1я431
М89

Схвалено на засіданні кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва
(протокол № 10 від 27 травня 2016 р.)

Рекомендовано до друку вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва
(протокол № 10 від 31 травня 2016 р.)

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

Редакційна колегія:

Михайлина Л.П., доктор історичних наук, професор; **Герчанівська П. Е.**,
доктор культурології, професор, **Карпов В.В.**, доктор історичних наук,
Литвин С.Х., доктор історичних наук, професор, **Мазур В.П.**, кандидат мис-
тецтвознавства, **Пивоваров С.В.**, доктор історичних наук; **Беліловська А.В.**,
Гага-Шереметьєва С.В.

Відповідальні за випуск – **Карпов В.В.**, доктор історичних наук,
Гага-Шереметьєва С.В., начальник відділу наукової реставрації та консервації
Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника.

Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини:
матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ ... / редкол. : В.Г.Чернець
(голова) та ін.– К. : НАКККиМ, 2016. – 240 с.

У збірнику матеріалів висвітлюються питання реалізації національної
музейної політики та її законодавчого забезпечення, діяльність музеїв та їх
роль у збереженні культурної спадщини, стан реставраційної роботи музей-
них колекцій, а також наукові дослідження з музеєзнавства та реставрації.

Матеріали надруковано у поданій авторами редакції та мовою оригіналу.

ВСТУП

Дві провідні установи в галузі культури, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв та Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, виступили з ініціативою обговорення за участю професійних фахівців з реставрації та музеєзнавства актуального питання збереження та реставрації музейних колекцій. Здійснення комплексного наукового розгляду сучасного стану збереження культурної спадщини в державних музейних і приватних колекціях, забезпечення реставрації пам'яток та дослідження процесу розвитку реставрації у контексті музеєзнавства постало за мету проведення міжнародної науково-практичної конференції «Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності».

Організатори конференції та її учасники – науковці науково-дослідних інститутів, музейних установ, реставраційних центрів, вищих навчальних закладів, аспіранти та здобувачі, студенти дослідили проблеми теорії музеології, теорії та історії українського музеєзнавства, розвитку музейної справи, історіографії, методології та методів музеологічних досліджень, соціальні структури та соціальні відносини, соціологію музею, збереження культурної спадщини, проблеми міжнародних музейних систем та глобального розвитку, проблеми збереження культурного ландшафту, формування соціогуманітарного простору, теорію та історію реставрації, методи реставраційної діяльності, безпеку музейних колекцій, вимоги до умов зберігання історико-культурної спадщини, світовий досвід, підготовку професійних кадрів реставраторів та експертів, проблеми фундаментальних і прикладних наукових досліджень та практики реставрації культурної спадщини.

Наукові повідомлення учасників конференції, що базуються на поєднанні теорії і практики музейної діяльності та реставрації, професійні погляди на стан законодавчого забезпечення процесу збереження пам'яток історії та культури Музейного фонду України, реалізації національної музейної політики, діяльність музеїв, приватних колекціонерів та їх роль у збереженні культурної спадщини опубліковані у пропонованому збірнику матеріалів конференції.

Иванова О.В., Гаврилюк Е.А., Орлик М.Ю.
Национальный музей истории Украины;
Бискулова С.А., Андрианова Е.Б.
Бюро научно-технической экспертизы «АРТ-ЛАБ»
г. Киев, Украина

ИССЛЕДОВАНИЯ ЗНАМЕНИ УКРАИНСКОГО ЗАПОРОЖСКОГО ПОЛКА ИЗ СОБРАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ ИСТОРИИ УКРАИНЫ

29 марта 1962 года (Акт №1792) начальником отдела Центрального Государственного исторического архива Украины (ЦГИАУ) Мишаком Г.Ф. были переданы Государственному историческому музею Украины, цитируем дословно «речі українських буржуазних націоналістів виявлені серед архівних матеріалів. Речі належали музею визвольної боротьби України, який був створений українськими націоналістами в Празі в 1925 р. (згідно акту передачі 29.03.1962 р.)» [8, ст.118]. Количество предметов насчитывало 30 ед. Это были печати Украинского университета в Праге, ордена, нагрудные знаки, кокарды, головные уборы, нарукавники ОУН и три знамени. Среди предметов под п.16 акта приема был записан «прапор невідомої організації: «Знаменно українського...» з одного боку намальований козак, а з другого боку – ангел зі схрещеними мечами, над яким зверху напис 19.6. УІІ.17, знизу «України» [8, ст.119].

Знамя было сшито из пурпурного шелка как традиционного цвета запорожского казачества (инв. №Т-6613). Аверс представлял собой изображение запорожского казака с мушкетом, как элемент древнего герба украинского казачества, с текстом по краю «Знаменно Українського Запорізького полку». Со стороны реверса был изображен Архистратиг Михаил как «хранитель, поборник защитник народа Божия» и текст «За Україну, 6.08.1917».

Одним из первых, кто опубликовал описание знамени Украинского Запорозького полка, был бывший поручик армии УНР, участник вооруженной борьбы на Закарпатье, майор Украинской национальной армии (УНА) М.О. Битинский (1893-1972 г.). Он также известен как украинский геральдист, исследователь и создатель эмблематики и униформологии, автор двух наград УНР – Креста С. Петлюры и Воинского Креста. По его описанию и исследованию 1965 года знамя было изготовлено в 1917 году военными украинизированного запасного полка, сформированного в Москве. За версией ученого, возможно, эскиз был выполнен полковником А. Чернявским [3, с.94].

Арсен Петрович Чернявский (1889-1944) – военный и политический деятель, член Украинского Генерального Военного Комитета (УГВК), член Украинской Центральной Рады, полковник Армии УНР. В конце июля 1917 г. он являлся представителем УГВК при штабе Московского военного

округа, организатором украинских частей в Москве [11, с.57]. Вполне можно предположить, что он мог быть автором эскиза.

В 1919 году, когда знаменем пользовался 4-й полк Сечевых Стрельцов, скорее всего, к древку знамени крепились белые ленты с названием полка [3, с.94]. Впоследствии, эти ленты не сохранились. Знамя становится собственностью Совместной юношеской школы. Как вспоминает сам Н. Битинский: «На цю корогву разом з юнаками присягав 1-й рекрутовий полк і вся залага Кам'янця-Подільського в 1919 р.» [3, с.94].

Уже в 2010 году исследованием знамени из коллекции Национального музея истории Украины занялся историк, журналист, автор многих монографий по изучению украинского офицерства 1917-1930-х годов Ярослав Тинченко. В своих публикациях историк проследил боевой путь знамени. По его исследованию оригинальное знамя Украинского Запорожского полка принадлежало сформированному в Москве военными украинцами запасных частей Запорожского полка. Осенью 1917 года полк прибыл в Украину и разместился в Купянске. Во время разоружения полка большевиками знамя было спасено и передано С. Петлюре [10, с.107-108]. В последующие годы знамя Запорожского полка верой и правдой служило в войсках Украинской Народной Республики вплоть до 1921 года. Как отмечает Я. Тинченко, в 1918 г. знамя находилось в частях Сердюцкой дивизии, в 1919 – в 4-м полку Сечевых Стрельцов, а в 1920-1923 гг. – в Совместной военной (юношеской) школе. Позднее знамя было передано в Музей освободительной борьбы в Праге [10, с.108]. Николай Битинский же говорит о том, что хранилось знамя в Украинском национальном музее-архиве (УНМА), впоследствии Украинском историческом кабинете при Министерстве иностранных дел в Праге вплоть до 1945 года [3, с.94]. Этот музей был создан в 1923 году для хранения и коллекционирования украинских исторических реликвий за рубежом. В 1926 году в коллекции музея насчитывалось 31826 ед. хранения [4, с.141]. В комплектовании коллекций принимали участие такие известные украинские деятели УНР и УНА, как М. Битинский, В. Винниченко, Е. Выровой, М. Галаган, М. Обидный, В. Петрив, С. Русова, Никита и Николай Шаповалы. В музейном отделе хранились, в основном, предметы материальной культуры периода Украинской революции 1917-1920 годов. Это были знамена, униформа, фото, значки, марки, печати, изделия с национальной эмблематикой [9, с.10]. В 1930 году УНМА был передан специально созданному для этого Украинскому историческому кабинету при Министерстве внешней политики Чехословакии.

Музей Освободительной борьбы Украины (МОБУ) в Праге был открыт в мае 1925 года стараниями известных украинских дипломатов, среди которых Дмитрий Антонович (бывший председатель миссии УНР в Риме), Дмитрий Дорошенко (Министр иностранных дел Украинского государства), Степан Смаль-Стоцкий (посол ЗУНР в Чехословакии), Андрей Яковлев (директор департамента иностранных отношений МВД, и председатель дипломатических миссий УНР в Бельгии и Нидерландах) [6, с. 20].

До Второй мировой войны (1939-1945 гг.) в фондах музея хранилось больше миллиона предметов, среди которых документы, книги, личные вещи, военное снаряжение [7, с.12].

После вступления Красной Армии в Прагу, по распоряжению Л. Берии, в город была направлена группа известных архивистов из Москвы, Киева, Львова, которые вели переговоры с правительством Чехословакии о передаче и вывозе материалов Украинского исторического кабинета в Центральный исторический архив г. Киева как «дар Чехословакии Украинской Академии Наук в знак признательности и искренней дружбы чешского и украинского народов» [5, с.23].

В октябре 1945 года товарный вагон с материалами Украинского исторического кабинета был отправлен в Киев. Коллекции же Музей Освободительной борьбы Украины весом более 10 тонн были доставлены в Киев осенью 1958 года. Инициатором этих передач был директор Центрального архива кинофотофонодокументов Г.С. Пшеничный. Первые поступления научно-технически обрабатывались в Центральном государственном историческом архиве, а те, что поступали в 1958 г. обрабатывались в Центральном государственном архиве высших органов власти и управления г. Киева. Здесь на основе этих документов было сформировано 173 фонда и 7232 дела с 1918-1944 года [9, с.26].

Из музейных предметов, привезенных из Праги в Киев, следует называть воинские ордена, медали, нагрудные значки, головные уборы, шевроны, знамена, образцы печатей разных эмигрантских институций. Исходя уже из документации Национального музея истории Украины, эти коллекции поступили сначала в Центральный государственный исторический архив Украины (ЦГИАУ), а уже в 1962 году были переданы в Киевский исторический музей. Как утверждает исследователь Л. Лозенко, часть этих материалов, в том числе знамена УНР из разных воинских частей, на основе актов от 31 марта и 4 апреля 1962 года были уничтожены как такие, что «не мали історичного і наукового значення» [5, с.28].

Можно предположить, что предметы, которые в 1962 г. были переданы из ЦГИАУ в Государственный исторический музей в количестве 30 ед., могут быть не только из коллекции Музея освободительной борьбы Украины, а также из собрания Украинского национального музея-архива, позднее Украинского исторического кабинета при Министерстве внешней политики Чехословакии в Праге.

Уникальность этого знамени состоит еще и в том, что на сегодня полковых знамен войск Центральной Рады остались единицы, и информация о них очень ограничена.

В настоящее время сохранность знамени является неудовлетворительной, и знамя нуждается в проведении комплексной реставрации.

Ткань имеет многочисленные разрывы, потертости, осыпания нитей основы и утка, небольшие утраты, деформации, общие и локальные загрязнения в результате эксплуатации и естественного старения. Наблюда-

ется значительное ослабление физико-химических свойств волокон шелка (особенно в местах нанесения живописи) - сухость, ломкость, потеря эластичности и прочности. Имеются загрязнения и деформации нитей бахромы.

Живопись с обеих сторон имеет плохую связь с шелковым основанием. На всей поверхности присутствуют многочисленные осыпи, утраты разного характера, кракелюр. На фоне изображения «Казака» имеются записи. Связь записи с авторским слоем плохая. Грунт под живописью отсутствует, автор писал непосредственно по проклейке. На месте узоров и надписей, вокруг центральных изображений, краски фактически не осталось, место изображения определяется по оставшейся проклейке. Поверхность живописи укрывают устойчивые пылевые загрязнения, масляные пятна, затекания. Также загрязнения присутствуют в трещинах кракелюра. Живопись находится в аварийном состоянии и не имеет экспозиционного вида.

Специалистами Бюро научно-технической экспертизы «АРТ-ЛАБ», в рамках сотрудничества с Национальным музеем истории Украины (НМИУ), был выполнен комплекс работ по технико-технологическому исследованию ткани и живописи знамени с целью дальнейшего подбора оптимальных реставрационных методик. Знамя было исследовано методом оптической микроскопии, цифровой микроскопии, в УФ свете, методами инфракрасной (ИК) рефлектографии, рентгено-флуоресцентного анализа (РФА) и ИК спектроскопии с Фурье преобразованием (FTIR).

Исследование знамени в видимом свете, УФ и ИК диапазонах позволило обнаружить подготовительные рисунки и зафиксировать наличие областей поздних записей.

Микроскопическими исследованиями были определены характеристики ткани знамени. При помощи метода FTIR установлено, что ткань знамени изготовлена из натурального шелка, окрашенного азокарминовым красителем В (кислотный краситель, динатриевая соль дисульфокислоты N-фенил-розиндулина). Знамя декорировано золотистой бахромой, при изготовлении которой использовано хлопковое волокно, обмотанное металлическими нитями (состав нитей - медь, примеси свинца и серебра).

Анализ живописи знамени методом РФА дал возможность определить элементный состав пигментов, в том числе металлизированных, и наполнителей. Для обнаружения органических компонентов живописи (связующего, органических красителей, пигментов и наполнителей, не определяемых методом РФА), а также степени старения/полимеризации связующего (масла) был использован метод FTIR. В результате проведенных исследований красочного слоя было установлено следующее. Белила живописи знамени - свинцово-цинковые (живопись изображения «Архангел Михаил») и цинково-свинцовые (красочный слой изображения «Казак»), во всех красках авторской живописи обнаружены цинково-свинцовые белила. Белила подобного состава типичны для живописи конца XIX - первой четверти XX ст. [2]. В авторских красочных слоях изображения

«Архангел Михаил» использованы киноварь, органический краситель (крапак фиолетовый темный) и ультрамарин синий, в красках композиции «Казак» - хром желтый (хромат свинца), киноварь, охра, хром зеленый (оксид хрома), ультрамарин синий/фиолетовый и индиго. Наполнители – баритовые белила, а также гипс и мел. Связующее красок знамени – масло, сравнительный возраст которого 90-115 лет [1]. При росписи знамени использованы металлизированные пигменты: медьсодержащий пигмент в составе золотистой краски и оловосодержащий пигмент в составе серебристой краски. Покровный слой отсутствует. В краске реставрационных тонировок обнаружены цинково-свинцовые белила и берлинская лазурь, наполнители отсутствуют.

Совокупность данных, полученных в результате исследований, анализ использованных при написании картин белил и пигментов, а также степень старения масла соответствуют времени создания знамени в 1917 году.

С учетом полученных результатов технико-технологических исследований, реставраторами составлена программа консервационно-реставрационных мер по сохранению данного предмета. Программа утверждена Реставрационным советом НМИУ.

В первую очередь необходимо провести полный демонтаж: снять бахрому и разъединить полотна. Затем будет проведено укрепление осыпающейся живописи «открытым способом» малопрцентным кроличьим клеем во избежание усадки и сильного напряжения на поверхности живописи, учитывая тонкое ветхое шелковое основание, также имеющее многочисленные разрывы. После этого будет проведена безводная очистка ткани от локальных и общих загрязнений с помощью органических растворителей. Для предотвращения попадания растворителя под красочный слой, живопись предварительно будет изолирована по контуру закрепляющим средством, которое обладает безостаточной сублимацией. Этот метод очистки выбран вследствие того, что краситель на ткани недостаточно закреплен и растворим в воде. Далее необходимо провести пластификацию волокон шелка, После высыхания все три полотна флага будут полностью дублированы на новую, предварительно тонированную, основу из тонкого прозрачного шелкового газа с помощью термопластичного реставрационного клея. По необходимости, края разрывов, утрат и осыпаний нитей будут укреплены тонкой шелковой нитью. Далее предстоит подвести реставрационный грунт в утраты красочного слоя, толщина которого чрезмерно мала, так как авторский грунт здесь отсутствует. Грунт будет изготавливаться на поливиниловом спирте (ПВС) с добавлением мелкодисперсного мела. Затем следует очистить живопись от общих пылевых загрязнений с помощью нейтрального мыльного средства. А масляные и другие пятна удалить с помощью растворителя, вид и концентрация которого определяется в процессе работы. После завершения очистки и подведения реставрационного грунта необходимо покрыть поверхность

живописи ізолюючим шаром лака, розбавленого піненом. Тоніровки утрат красочного шару вирішено проводити акварельними фарбами в техніці «пуантель», після чого необхідно буде нанести захисний шар лака.

Учитывая хорошую збереженість металічних і волокнистих ниток бахроми, а також те, що в складі металічної нитки близько 87% міді, запропоновано очищення безводним способом органічними розчинниками. Цей метод обрано для запобігання адсорбції води целюлозними волокнами, що може в подальшому спровокувати активізацію процесів корозії міді.

Монтаж полотнища прапора і бахроми буде виконано в порядку, зворотному демонтажу в авторській техніці.

Благодаря сучасним дослідникам, військовим історикам і реставраторам пам'ятники історії – свідки бойових битв і кровавих жертв боротьби за незалежність і державність України – зараз піднімаються з небытия.

Литература

1. Бискулова С.А., Андрианова Е.Б., Фесенко Е.В. «Белила в масляной живописи и грунтах как датировочные признаки в работах художников конца XIX - начала XXI столетий» // Материалы XVIII научной конференции "Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства", Государственная Третьяковская галерея, Объединение «МагnumАрс», Москва. – 2015. – С.389-398.

2. 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 IX Міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 27-31 травня 2013 року) / ННДРЦУ. К., – 2013. – С.27-31;

3. Битинський М. Українські військові прапори й корогви / О.Ортинський // Вісті. – 1965.-Ч.111. – С.93-94.

4. Лозенко Л. До історії Празького українського архіву // Генеза. – 1995.-№1/3. – С.141-145.

5. Лозенко Л. Празький український архів: історія і сьогодні // Архіви України. – 1994. Ч.1-6. – С.23.

6. Матвієнко В.М. Українська дипломатія 1917-1921 роках на теренах постімперської Росії: Монографія. – К.: Видавничо-поліграфічний центр. Київський університет. – 2002. – С.20.

7. Мушинка М. Музей визвольної боротьби: історико-архівні риси // Державний комітет архівів України, Асоціація українців Словаччини, Наукове товариство ім. Т. Шевченка у Словаччині. – К.,2005. – С.160.

8. Національний музей історії України, акти прийому-здачі експонатів у фонди музею за 1962 р., №№1759-1864, 118-120 арк.

9. Обідній М. Наші завдання в охороні пам'яток // УНМА. -Прага. – 1928.-Ч.1. – С.10-11.

10. Тинченко Я. Новітні Запорожці. Війська Центральної Ради, березень 1917 – квітень 1918. – К.: Темпора, 2010. – С.107-108.

11. Тинченко Я. Ю. Офіцерський корпус Армії Народної Республіки (1917-1921). Книга 1. – К.: Темпора, 2007. – С.57.

Аннотация.

В коллекции Национального музея истории Украины с 1962 года хранится уникальное и редкое знамя периода Центральной Рады - это Знамя Украинского Запорожского полка, сформированного в Москве 6 августа 1917 года. Знамя интересно тем, что сохранено в единственном экземпляре, имеет свою историю происхождения, историю боевого пути и легенду уже как музейного предмета.

В настоящее время сохранность этого уникального предмета является неудовлетворительной и знамя нуждается в проведении комплексной реставрации.

Было выполнено технико-технологическое исследование ткани и живописи Знамени Украинского Запорожского полка, с целью дальнейшего подбора оптимальных реставрационных методик. Установлено, что ткань знамени изготовлена из натурального шелка, окрашенного азокарминовым красителем В. Определен элементный состав пигментов, в том числе металлизированных, и наполнителей. Выяснен тип связующего живописи знамени (масла), показана степень его старения/полимеризации, а также места более поздних записей.

Реставрационным советом НМИУ принята и утверждена программа проведения консервационно-реставрационных мер по сохранению данного предмета.

Анотація.

В колекції Національного музею історії України з 1962 року зберігається унікальний і рідкісний прапор періоду Центральної Ради - це прапор Українського Запорізького полку, сформованого в Москві 6 серпня 1917 року. Прапор цікавий тим, що збережений в єдиному екземплярі, має свою історію походження, історію бойового шляху та легенду вже як музейного предмета.

На сьогоднішній день збереженість цієї унікальної пам'ятки незадовільна, прапор потребує проведення комплексної реставрації.

Було здійснене техніко-технологічне дослідження тканини та живопису Прапора Українського Запорізького полку, з метою подальшого підбору оптимальних реставраційних методик. Встановлено, що тканина прапора виготовлена з натурального шовку, пофарбованого азокарміновим барвником В. Визначено елементний склад пігментів, в тому числі металізованих, та наповнювачів. Встановлено тип в'язучого фарбового шару (олія), також показана ступінь її полімерізації/старіння, а також місця більш пізніх записів.

Реставраційною Радою НМІУ прийнята та затверджена програма консерваційно-реставраційних заходів по збереженню даного предмета.

Annotation.

The unique and rare flag of the Central Rada period is kept in the collections of the National Museum of History of Ukraine since 1962. This is the Flag of Ukrainian Zaporizhian regiment, which was formed in Moscow on August 6, 1917. The Flag is interesting, because it is stored in a single copy, it has its own story of origin, the history of the military journey, and now has a legend as a museum object.

The preservation of this unique object is unsatisfactory at the moment and the flag needs a comprehensive restoration.

A range of works on technical-technological research of the Flag's fabric and painting was performed for further selection of optimum restoration techniques. It was found that the flag fabric is made of natural silk, imbued with azocarmine B dye. The elemental composition of pigments, including metallic pigments, and extenders was detected. The type of binder of flag painting (oil) as well as its degree of aging / polymerization were identified. The locations of later paint records were found out.

The program of conservation and restoration measures for the conservation of the object was adopted and approved by the restoration council of the NMHU.

Карпов В. В., доктор історичних наук,
завідувач відділу аспірантури і докторантури
Національної академії керівних кадрів культури
і мистецтв

РЕСТАВРАЦІЯ БОЙОВОГО ПРАПОРУ АРМІЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ РЕСПУБЛІКИ

Українська вексилологія збагатилася прапором періоду Визвольних змагань 1917 – 1921 рр.. Про його існування не було значних відомостей. Проте сама його наявність має непересічне історичне значення для воєнної історії України. Це прапор 3-ї Залізної стрілецької дивізії Армії Української Народної Республіки, який вона отримала у 1919 році за переможні бої проти більшовицьких військ під Ваняркою.

Ключові слова: Українська Народна Республіка, армія, Визвольні змагання, бойовий прапор, 3-я Залізна стрілецька дивізія.

Viktor KARPOV, Doctor of Science, History
Ukrainian People's Republic Army Flag

Ukrainian vexillology has been enriched by the flag of the Ukrainian People's Republic Army 3rd Iron Rifle Division. The division obtained the flag in 1919 too commemorate the victorious battle against the Bolshevik forces under Vapnyarka urban-type settlement. No significant information has been kept about this flag since that time. However, the very existence of this symbol is an important factor for the military history of Ukraine. It is the only official military flag that has been preserved.

Military units at that time acted offhand using unofficial flags with various symbols on them. Some of those flags were of yellow-blue colours, others had Cossack attributes. They were invented to reflect their state or national identity rather than their military status. It was in 1919 when the UPR Government introduced a unified flag pattern for all the divisions. The flag upper left-hand corner on a field of crimson had to be coloured in yellow and blue, and decorated with gold trident. The central part of the flag had the "UPR" inscription. The name of the division decorated the upper part of the flag, while the phrase "For the Liberation of Ukraine" was put in its lower part. The reverse side of the flag was adorned with the embroidered cross. The flag pommel was decorated with the two bow-tied yellow and blue ribbons. It had a spherical form that symbolized Ukraine, and was topped with a trident.

The 3rd Iron Rifle Division left the territory of Ukraine in 1920. Its flag was kept in the Church of New Jersey (USA). The person who retained the flag was Father Mstislav, Patriarch of the Ukrainian Autocephalous Orthodox Church. Being the adjutant of the UPR Army Chief Ataman Petliura, he participated in the Ukrainian national liberation movement. In 1992 Patriarch Mstislav, the UAOC head, solemnly passed the flag to the 1st Regiment of the newly created Ukraine's National Guard. It was done to show the continuity of military traditions and to prove the symbolism of the struggle of Ukraine for its independence. In 1996 Lieutenant-General Igor Valkiv, Commander of the National Guard of Ukraine, handed the flag to the Central Museum of the Armed Forces of Ukraine.

In general, flags are used in various military rituals and have many symbolic meanings. The Flag of the UPR Army 3rd Rifle Division was an important symbol of the military unit and its national identity. Over time, the symbolic meaning of the flag has acquired its new shades. From the historic point of view it symbolizes the idea of the armed defense of the Ukrainian state as well as succession of this process. At the same time, it confirms the existence of the army itself, because as long as the flag's history is alive, the history of the Army is alive too.

Key words: Ukrainian People's Republic, Army, 3rd Iron Rifle Division, flag.

В українській історичній літературі сформувався певний стереотип стосовно того, що в Армії УНР прапори єдиного зразка було запроваджено лише на прикінцевому етапі Визвольної війни. Однак, виявлений істориком М. Ковальчуком [5, с. 145], наказ військам Дієвої армії ч. 323 від 30 липня 1919 року [6, арк. 119 – 119 зв.], свідчить, що командування Армії УНР запровадило з цього часу в частинах однотипні стяги.

Відомо, що на початку творення української армії не було сприятливих умов для відзначення військових формувань прапорами у розумінні Бойових прапорів військових частин. Військові частини, що постали в Україні у період Визвольних змагань, спонтанно вживали жовто-блакитний прапор, що скоріше було ознакою їх національної або державної приналежності, аніж військовим атрибутом.

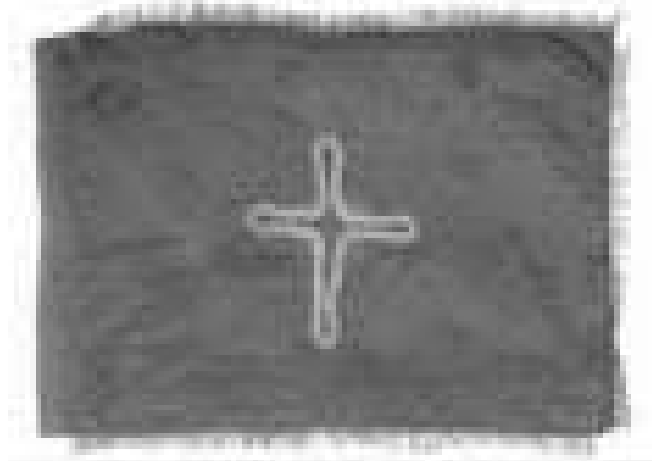
Можливо вважати, що найстаршим прапором Армії УНР є прапор заснований у 1917 році в українізованій військовій частині, яка розташовувалася у Москві. Він мав темно-червоний колір і зображення запорожця (козака з мушкетом) та козацьких атрибутів. Згодом прапор потрапив до України і використовувався 4-м полком січових стрільців, які додали до нього білі стрічки з написом «полк С.С.», а потім Юнацькою спільною школою [3, с. 25; 1; 2].

На розкішно розшитих прапорах Синьої дивізії були зображені св. Покрова (на прапорі Дорошенківського полку), герб України, хрести українського степового типу із козацькими атрибутами – сонцем, місяцем, зорями. Запорозька дивізія мала великий синій прапор із зображенням золотого тризуба, Чорношличний полк – прапор на зразок козацьких полкових хоругв зі скошеним зверху зовнішнім краєм із зображенням черепа та перехрещених кісток і написом «Україна або смерть», 4-й кінний полк – прапор із зображенням св. архистратига Михаїла [3, с. 20]. Усі ці прапори не набули офіційного значення, а створені з ініціативи самих військовиків, що абсолютно не принижує їх історичного значення.

Уряд УНР зробив спробу встановити єдиний зразок військового прапора для дивізій – полотнище малинового кольору, у крижі якого розміщено жовто-блакитний прапор із золотим тризубом. У центрі полотнища напис «У.Н.Р.», зверху – назва дивізії, внизу – «За визволення України». На зворотному боці гаптований хрест. Прапор прикрашали дві жовто-блакитні стрічки, зав'язані бантом біля наверхшя. Наверхшя являло собою державу, на якій стоїть тризуб. Такий прапор отримали 3-тя Залізна дивізія (з жовто-блакитними стрічками) і 6-та Січова дивізія (з малиновими стрічками) Армії УНР [7, с. 4; 8, с. 56; 9, с. 63; 10].

3-я Залізна стрілецька дивізія у 1920 році разом з іншими військовими частинами Армії Української Народної Республіки залишила територію України та припинила своє існування. Прапор дивізії спочатку зберігався в Європі, а згодом, до періоду здобуття незалежності України у 1991 році, він зберігався у церкві м. Нью-Джерсі у США. Зберіг прапор для нащадків Патріарх Української Автокефальної Православної Церкви отець Мстислав, у миру відомий

як Степан Скрипник. Він брав участь у Визвольних змаганнях і був ад'ютантом Головного отамана Армії УНР Симона Петлюри. До України прапор потрапив у 1992 році у першу річницю Незалежності. Патріарх УАПЦ о. Мстислав на Софійському майдані в урочистій обстановці передав його 1-му полку новоствореної Національної гвардії України у знак правонаступності військових традицій та як символ боротьби за незалежність України.



Командувач Національної гвардії України генерал-лейтенант І.Вальків у 1996 році передав прапор до Центрального музею Збройних сил України, де він експонувався в експозиції присвяченій періоду Визвольних змагань. При дослідженні історії побутування прапора встановлено, що у 50 – 60-ті роки, коли він зберігався за кордоном, прапор вже був реставрований – було замінено його полотнище, криж прапора наклеєний на основу і перешито написи.

Національний музей історії Німеччини запропонував використати прапор при проведенні виставки «Перша світова війна. Пам'ять про нації». Це спонукало вивчити стан пам'ятки та можливість її участі у виставці. Вивчивши стан пам'ятки реставратор музею Світлана Михайлова запропонувала перш ніж виставляти прапор на виставці провести його професійну реставрацію. Була проведена значна реставраційна робота пов'язана із демонтажем крижу прапора, очистки його від залишків клею та відновлення й укріплення тканини крижа. Інші частини прапора були очищені від забруднень. Після реставрації прапор експонувався на виставці у Берлінському музеї у 2004 році.

Загалом прапори використовуються у різних військових ритуалах та мають багато символічних значень. Прапор 3-ї Залізної стрілецької дивізії Армії Української Народної Республіки мав значення символу військової частини та її державної приналежності. З часом його значення доповнилось й іншим змістом – в історичному сенсі він символізує спадкоємність ідеї збройного захисту Української держави та як підтвердження існування самої армії, виходячи з того, що допоки існує прапор, існує й історія самої армії.

Література

1. Карпов В. Становлення та розвиток військової символіки України. 1991-2012 рр.: Монографія / В. Карпов. – К.: НАКККіМ, 2014. – 232 с.
2. Карпов В. Історичні витоки української військової символіки та її розвиток в незалежній Україні: Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора історичних наук / В. Карпов. – Переяслав-Хмельницький.: Державний вищий навчальний заклад «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди», 2015. – 37 с.
3. Карпов В. Військові прапори України / В. Карпов. – К.: Українська хата, 2007. – 56 с.; іл.
4. Карпов В. Військова символіка держави / В. Карпов, Д. Табачник. – К. : Либідь, 2007. – 296 с.; іл.
5. Наказ командування Армії УНР про запровадження у військах прапорів єдиного зразка (1919 р.) / вступ. сл. й публ. док. Михайла Ковальчука; мал. Тараса Штика) // Військово-історичний альманах. – 2006. – Ч.1(12).
6. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. – Ф. 3172. – Оп. 5. – Спр. 2.
7. Денисюк Ж. 3-я Залізна дивізія Армії УНР : Начерк бойового шляху / Жанна Денисюк // Військово-історичний альманах. – 2002. – Ч. 1(4).
8. Денисюк Ж. Бойовий прапор 3-ї Залізної стрілецької дивізії Армії УНР / Ж. Денисюк // Військова символіка держави: основні проблеми розвитку на сучасному етапі : науково-практична конференція 27 травня 2009 р. (м. Київ). – К. : ДП «Укроборонсервіс»; ЦМЗСУ. – 2009.
9. Денисюк Ж. Бойовий прапор 3-ї Залізної стрілецької дивізії Армії УНР / Ж. Денисюк // Український військовий музей. – 2009. – Ч. 1.
10. Денисюк Ж. Бойовий прапор 3-ї Залізної стрілецької дивізії Армії УНР / Ж. Денисюк // Військово-історичний альманах. – 2013. – Ч. 1-2 (26-26).
11. Карпов В.В. Українська звитяга в символах / В.В. Карпов – К.: Видавець Олег Філюк, 2016. – 421 с.; іл.

*Jolana Laidma, conservator
Estonian Open Air Museum FNDN
Conservation and Digitization Centre Kanut
(Tallinn, Estonia)*

AN INTERESTING FIND IN A CHEST OF THE MAHTRA PEASANTRY MUSEUM

In 2014 quite an ordinary seaman's chest was waiting for its turn to be conserved at the Kanut centre. Its lock had rusted and could not be opened, so the museum people had no idea what the chest contained. Unfortunately, the Mahtra Museum had information neither about the former owners or the chest's origin (Figure 1). When eventually opened, it turned out that the lid of the empty chest had been lined with various paper objects that had to be removed before conservation (Figure 2). Quite soon it became clear that no ordinary waste paper had been used but something much more exciting. Beneath dust and mould were fragments of wallpaper and others of a map as well as eight small pictures – six of them drawings and two prints. The conservator became especially interested in the wallpaper and map. (Figure 3 and 4)

Condition of the paper objects before conservation

Despite the bad condition of paper and its variegated damages (mould, soil and sand stains, moisture and insect damages and tears) the objects could be detached and removed without further harm. They had been made of high-quality rag paper that had not lost its durability. The wallpaper and map had several losses and a nest of a mouse on the bottom of the chest yielded, indeed, pieces of both (Figure 5).

Description of a wallpaper fragment

The fragment from the lid had been made of rag paper. The pieces of wallpaper allowed the conservator to restore the width of the strip and determine its pattern. The lower part of the fragment revealed the joining place of the sheets, showing that the sheets were handmade (41x 56 cm). The sheets had been glued together into strips with necessary length. The wallpaper was printed in block technique using three colours – the background is blue and the ornament light blue and black. The wallpapers of the early 19th century were light-coloured and the paper in question could have been suitable for a Biedermeier interior, as it imitates the colours and ornament of that-time silk and cotton fabrics.

Considering the above-said, we may assume that the paper was made and printed before the 1830s. It is complicated to determine its origin. It has been thought that the wallpaper might have been made in Estonia due to its national-romantic design but it cannot be proved. Kadri Kallaste who is studying the history of wallpaper confirms that very few pieces of wallpaper printed in Estonia before the first half of the 19th century have been found (Figure 6 and 7).

Conservation

Loose dirt was removed from the surface with a vacuum cleaner and soot-sponge. The more firmly adhered dirt spots (glue and flyspecks) were removed with a scalpel. After dry-cleaning the black print was fixed with 1 %- gelatine liquor. Gelatine-treatment was repeated for three times in order to protect the black colour from the procedures in a water-tub. Before the new layer was applied the previous one was let to dry for a couple of days. The blue tones were not sensitive to water.

For washing the wallpaper, treatment in water-tub was chosen, as the small size of the object and the efficiency of the rag paper allowed it. The wallpaper was washed and lifted between Holitex fabric to be dried between felts in a press.

To restore the piece as a whole item, the edges of tears were thinned with a scalpel and a special blade to grant a better joining. The tears were mended with strips of Japanese paper and the small holes were filled with pulp. The glued parts that had become loose in water were restored. As the width and length of the wallpaper strip were known, the losses in the edges were filled with repair paper and thus the visual whole was achieved. The toned repair paper matched the original colour of the rag paper (Figure 8).

Description of the map of Old Livonia

The map of Old Livonia (58.5 x 69 cm) found in the chest is not such a rare item as the fragment of wallpaper described above but it was still a valuable and interesting find. The definition of Old Livonia marks a political and territorial unit that existed from the 13th up to the 16th century and covered roughly the present territory of Estonia and Latvia.

The map shows Livonia, Estonia, Courland and the Baltic coast together with the Gulf of Riga and Livonia. The map is rich in detail and presents quite many place names. The head of the map consists of the following text – “Ducatum Livonia Et Curlandiae Cum Vicinis Insulis Nova Exhibitio Geographica, Editore Joh. Baptista Homanno Norimbergae”, copper cut (1717-1720).

Joh. Baptista Homann was a renowned engraver, cartographer and scientist and one of the most prolific publishers of maps in the 18th century.

The map was printed on rag paper and partly coloured. The territories are separated by dotted lines that have been coloured red and some of the areas have been tainted greenish.

Acidity of the paper (the pH value) was a little over 5.0 and the engraving had turned yellow. The paper had not only tears and holes but also moisture and mould damages in it. The latter had left stains and well-defined water streamlines that had caused losses of the initial adhesion (Figure 9 and 10).

Conservation

The surface of the map was cleaned alike the wallpaper fragment. The water-sensitive colouring was fixed with 1 %-gelatine liquor. Vacuum washing-

board that allowed more comfortable activity was used for wet treatment (Figure 11).

In order to diminish the map's yellowish shading and acidity, it was washed in water, the pH value of which had been raised to 8.0 with ammonium hydroxide $\text{NH}_3 \cdot \text{H}_2\text{O}$. General chemical treatment was applied with 2.5 %-EDTA solution and splotches were treated locally with 5 %-EDTA solution. After every procedure the chemical residue was rinsed out with running water.

The mostly leached out surface dirt was removed with gelatinous MC solution, using cotton swabs for dabbing. The Holytex-supported object was lifted to dry between felt.

The paper was adhered with a 0.5 %-gelatine solution and repairs were made on the light-table illuminated from below. The object was kept damp between plastic sheets and, if necessary, the paper was sprayed with 40 %-ethanol solution in order to guarantee equable moisture level on the whole map. The fragments of the map were joined on the light-table and backed with Japanese paper strips in various size and thickness (Figure 12 and 13). The edges of the tears were thinned to guarantee better contacts with repair paper. Wheat-meal paste with 0.5 %-gelatine solution was used for gluing. Only warm glue was used. The map was drying in press between filter-cartons for over a month.

Preservation of the object in the museum after conservation

Unfortunately, the Mahtra Museum does not possess rooms with stable climatic conditions. (Their storerooms are located in a former granary.) That is why it was decided to keep the paper objects separately, and not in the chest and a special cardboard wrap was prepared to preserve them in. Such wraps are common in museum storerooms for original documents. To retain a better visual whole of the chest print copies were made of the originals and these decorate the inner side of the lid now (Figure 14). To get a high-quality copy the originals were digitised at the Kanut centre's photo studio and the files were printed at the Digifoto studio.

The object was conserved by Jolana Laidma (paper materials and cardboard wraps), Mart Verevmägi (woodwork) and Helmut Välja (metalwork), 2014-2015.

Titles of photos of writings „An interesting find in a chest of the Mahtra Peasantry Museum“

Figure 1 The chest. After conservation.

Figure2 Before conservation. Beneath the dust and mould fragments of wallpaper and a map, six small drawings and two prints could be detected.

Figure3 Before conservation. A fragment of wallpaper.

Figure4 Before conservation. A map of Old Livonia.

Figure5 The surfaces were cleaned with ethanol solution.

Figure6 Before conservation. The wallpaper was made of handmade sheets (41x 56 cm) and printed in block-print technique.

Figure7. The wallpaper might match a Biedermeier interior, as it imitates the period's silk or cotton fabrics in design (reconstruction).

Figure8. The wallpaper after conservation.

Figure9. The paper of the map was yellowed and fragile, there were splotches of mould and distinct water lines.

Figure10. The map was dry-cleaned with a soot-sponge. The water-sensitive colours were fixed with 1 %-gelatine liquor.

Figure11. The map was washed on the vacuum board. Washing and special treatments were accomplished on many hands in order to avoid the longer-time dampening of the paper in the process.

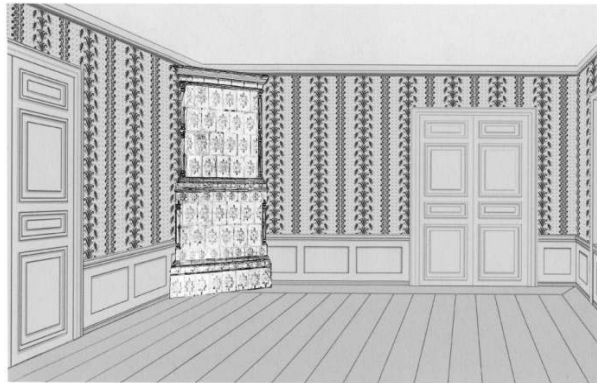
Figure12. The map after being conserved. The paper was glued with 0.5% gelatinous solution and the repairs were done on the light-table.

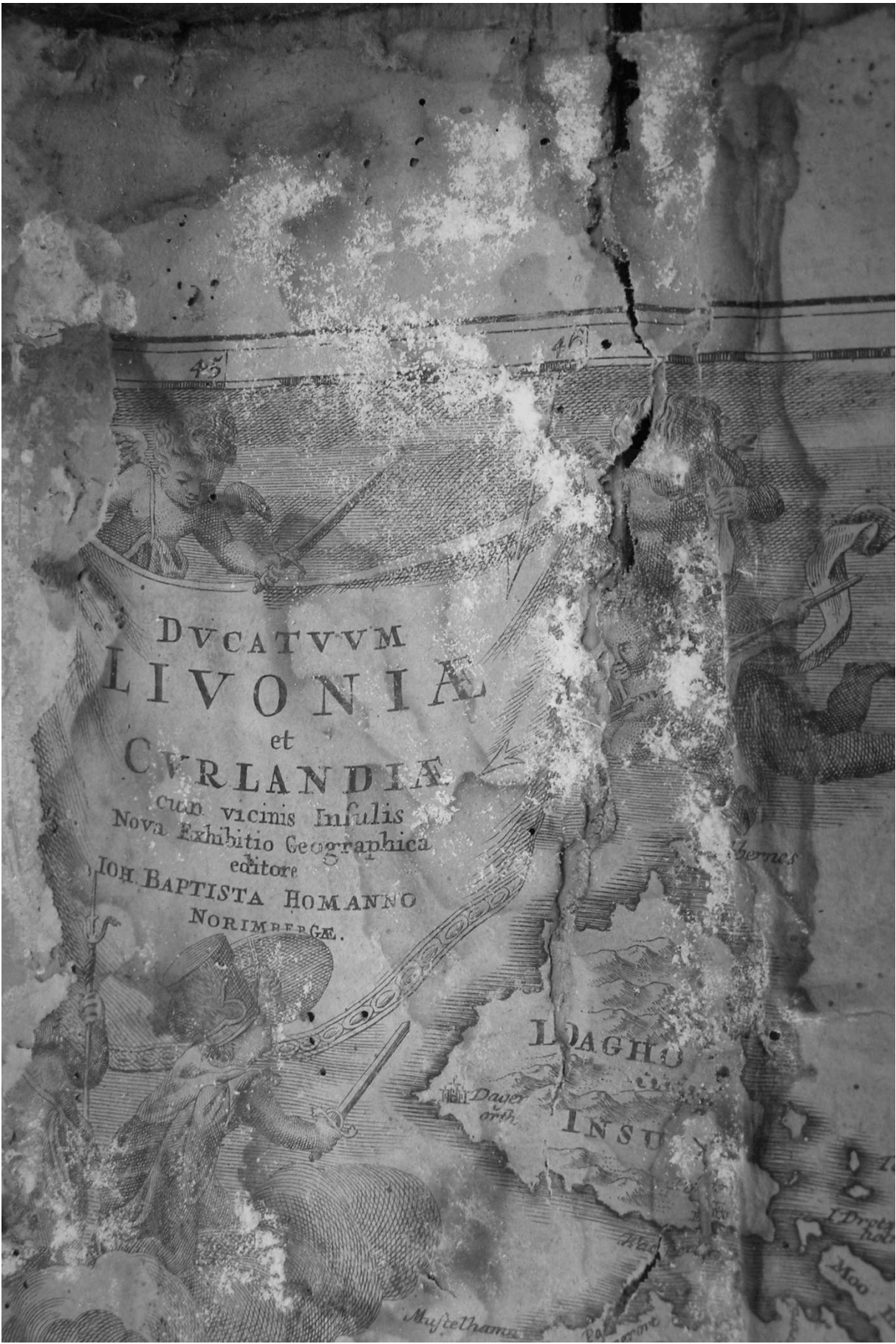
Figure13. The reverse side of the map seen after conservation. The Japanese paper strips were glued on in various directions and in several layers to avoid stress in different conditions of temperature and moisture.

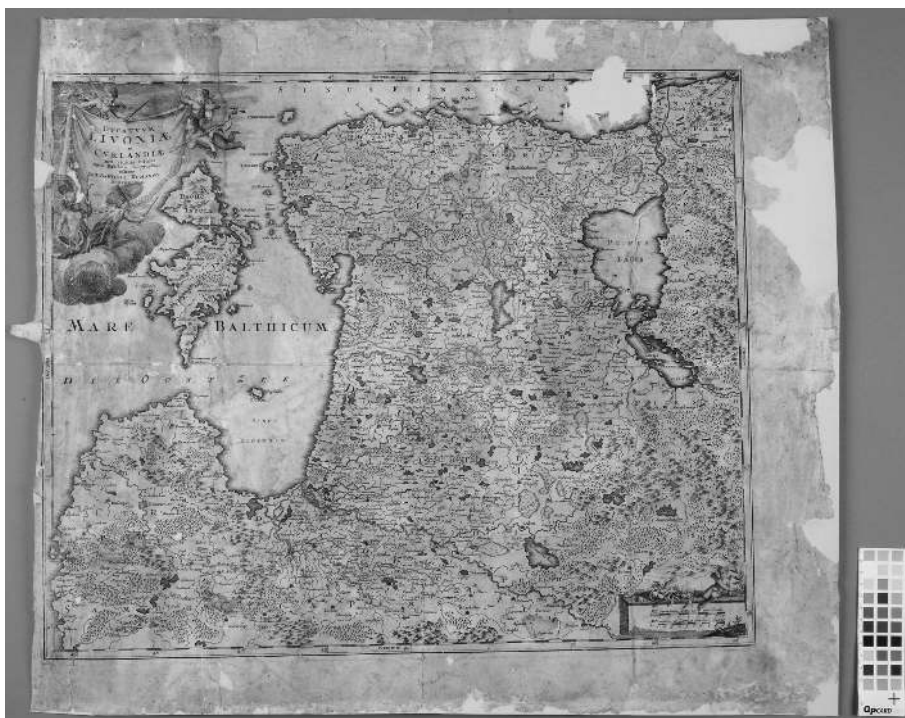
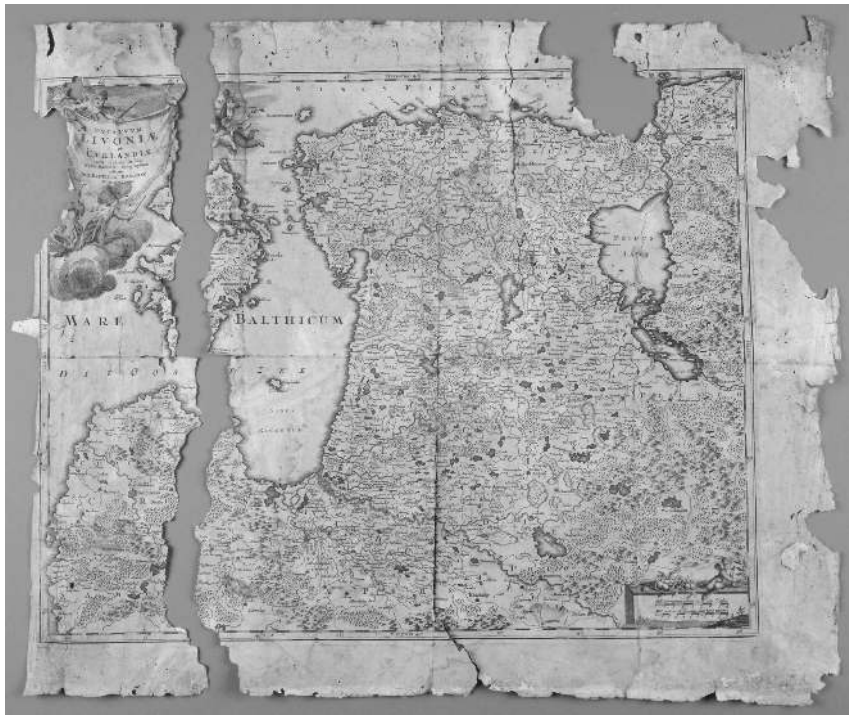
Figure14. Expecting to retain the original looks of the chest, print copies were made of the original objects. The originals are kept in the museum fund.

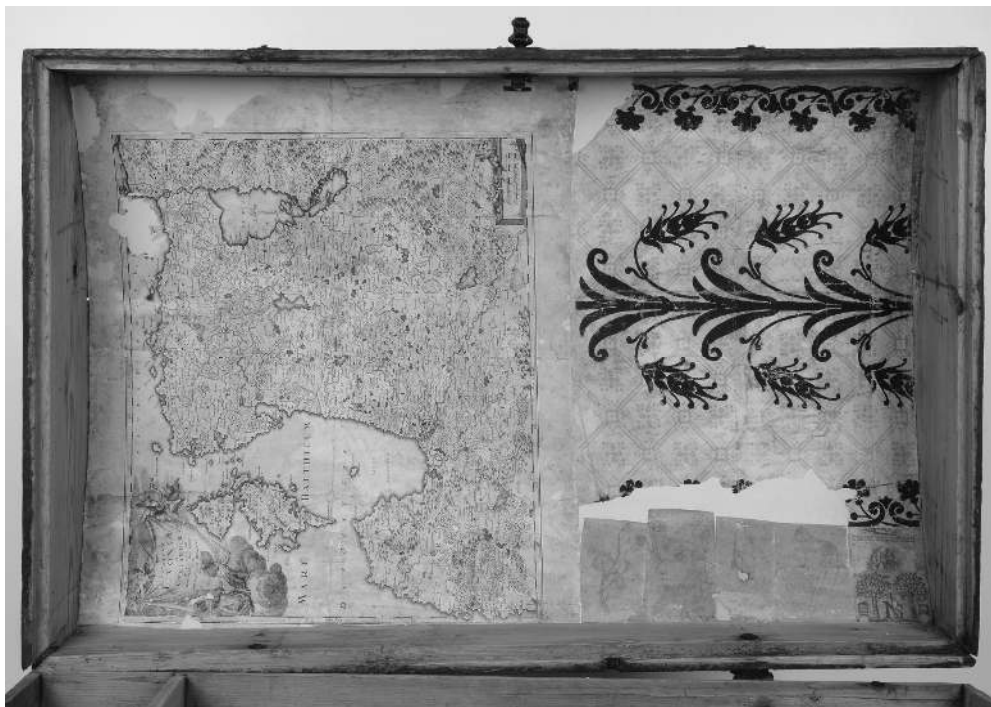
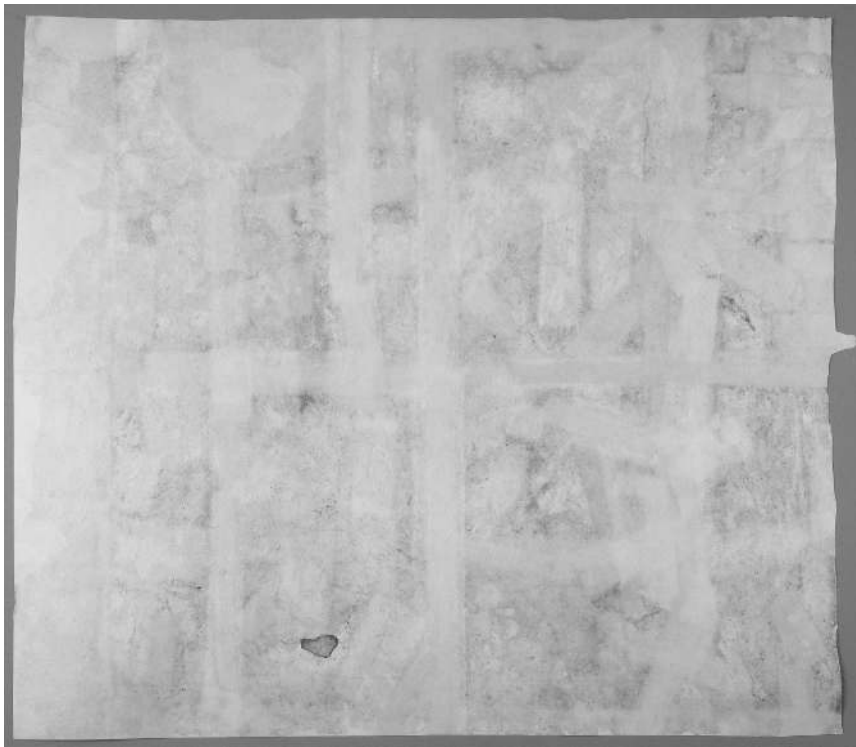
Photos 1 - 14 Conservation and Digitisation Centre KANUT











*Павлів О. В., магістр соціології,
керівник товариства "Опір Західної України",
(Прага, Чеська Республіка)*

З ІСТОРІЇ СІМЕЙНОГО АРХІВУ РОДИНИ БОЙДУНИКІВ ІМ. ДАРІЇ ПОПОВИЧ (БОЙДУНИК). КОМПАРАТИВІСТИЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ

Сімейні архіви відіграють в дослідженнях історії України вагомую роль, оскільки приватні колекції предметів старовини, що знаходяться на зберіганні в руках певних родинних кіл, повинні бути доступними до вивчення широкому колу дослідників краєзнавства, оскільки так відбувається розлоге вивчення історії краю, його минулого та минулого його провідних жителів, які зуміли донести до нас крізь призму убережених ними предметів старовини інформацію про події минувших днів.

Ключові слова: сімейні архіви, родинні музеї, регіональні дослідження, музейні виставки та експозиції, місто Долина та Долинський район

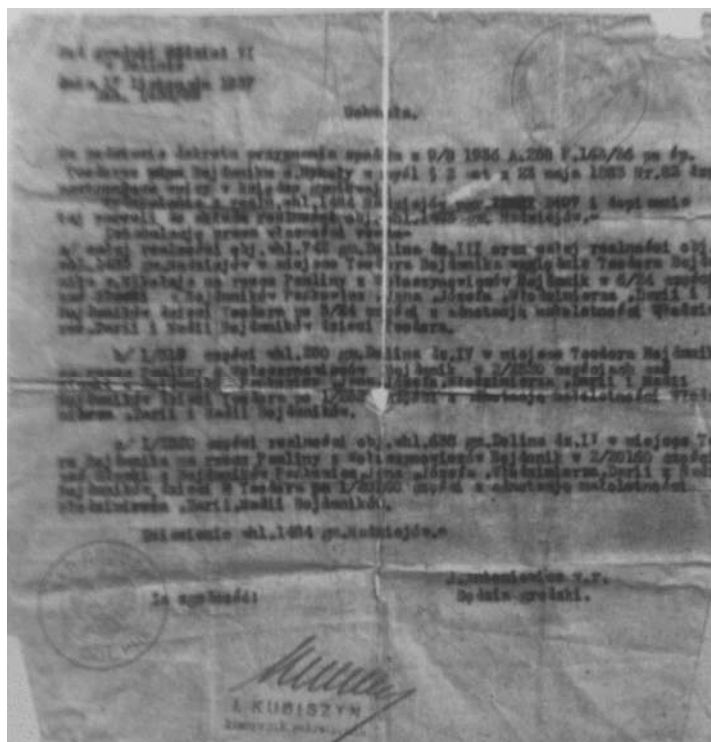
В дослідженнях історії міста Долина та околиць слід вирізнити один із найбільш об'єктивних та повен вбережених до наших днів експонатами старовини сімейний архів, а саме Сімейний архів родини Бойдуників ім. Дарії Попович (Бойдуник), який від 2014-го року уже встиг проявити себе в широкому колі досліджень краю.

Зі стислої довідки його активної участі в колах краєзнавчої діяльності слід відзначити його наступні прерогативи, серед яких є його чималий науковий внесок. В серпні 2015-го року з нагоди відкриття меморіальної дошки директору Аматорського драматичного гуртка ім. І.Я. Франка в Долині Андрію Штеню Сімейний архів родини Бойдуників ім. Дарії Попович (Бойдуник) при співпраці з Долинським краєзнавчим музеєм Тетяни та Омеляна Антоновичів "Бойківщина" організував презентацію виставки "Андрій Штень -- директор долинського аматорського драматичного гуртка 1920-1940-х рр." (*див. світлина*) на основі експонатів, використаних із Сімейного архіву родини Бойдуників ім. Дарії Попович (Бойдуник). [1, с. 9] Засновниця сімейного архіву пані Дарія Попович (з дому Бойдуник) була племінницею Андрія Штеня і вберегла до наших днів увесь матеріал міжвоєнного театру. [2, с. 10]

Рівно ж Сімейний архів родини Бойдуників ім. Дарії Попович (Бойдуник) в 2015-му році долучився до видання колективної монографії "Історія Долини". [3, с. 230] В ній були використані світлини педагогічного колективу та учнів Рідної школи ім. М. Шашкевича в Долині, оригіналами яких диспонує виключно саме цей сімейний архів.

Родина Бойдуників вийшла родом з приміських околиць під назвою Одиниця, що неподалік міста Долина. Старина родини Бойдуників була побудована в 1861 р. і вбереглася до наших днів (*прим. сьогодні вул. Одиниця 98, с. Оболоння, Долинський р-н*). Саме там і народилася Дарія Попо-

вич (Бойдуник) в сім'ї корінного українця Теодора Бойдуника та корінної польки Павлини Волошинович. Слід зазначати, що її батькам вдалося вберегти від погромів як з польської, так й української сторін в рр. українсько-польського протистояння завдяки мішаному шлюбу між українцем та полькою, бо таких ні одна з воюючих сторін не чіпляла.



В часі пошукової роботи в рамках компаративістичних досліджень сімейних архівів під час об'їздок терену слід ознайомити усіх зацікавлених

стариною родини Бойдуників, яку по-справжньому можна назвати родинним музеєм. В садибі збереглася стародавня січка, з емблемою чеського виробника 1910-х рр, саморобні жорна, терлиця, серпи, кушки, і т. п. Окрім того вбереглося багато інших предметів побутового вжитку з часів польської (1918-1939), радянської (1939-1941) та німецької (1941-1944) окупації, але все це потребує візуального перегляду, а не опису, як такого.



Зберігся теж заповіт з 1937 р., в якому зазначено, що окрім присадибної ділянки у володінні родини Бойдуників знаходилася більша частина орної землі та лісу в приміських околицях Одиниці (*див. світлина*), які, з приходом в 1944 р. Радянська влада в родини Бойдуників відібрала і розділила між місцевими жителями.

Батько Дарії Попович (Бойдуник) був ґаздою, в помешканні вів власний магазин, а в прилеглому в його власності лісі у спеціально підготовленій його наймитами ямі на широкому полотні селяни з прилеглих околиць їздили сушити льон, а також молотити пшеницю в його млині. Брат батька Дарії Попович (Бойдуник) -- Василь Бойдуник працював секретарем в Касі Хорих, але дбав про власне ґаздівство, виготовляючи масло, яке експандував із емблемою власної етикетки на продаж в магазини Львова. Спілкуючись зі старожилами, пані Теодозія Юркевич пригадує: "Я з батьками щоп'ятниці їздила відпочивати в сільський парк, що стояв неподалік помешкання родини Бойдуників. Щойно ми вгледіли вдалині панича в білому костюмі, всі одразу знали, ще й обличчя його не розгледівши, що се пан Василь Бойдуник повертається з роботи. Він один такий, найбагатший, ходив в білому лляному костюмі..."

Сьогодні на Бойдуниківській старині Дарії Попович (Бойдуник), як берегині пам'яті роду та співавторці краєзнавчих статей про Долину та околиці, спогади якої неоднократно в 2014-2015 рр. були ановані на сторінках газети "Свіча", встановлена пам'ятна меморіальна дощечка (*див. світлина*), а в її помешканні уже планується, опісля реконструкції, заснування Музею-садиби родини Бойдуників.

Література

1. Адміністрація музею "Бойківщина" : Згадуємо про аматорський драмгурток ім. І. Франка в Долині, суспільно-політичний тижневик "Добра Справа", 2015. -- С. 9.
2. Павлів Олег : З історії Аматорського драматичного гуртка ім. І.Я. Франка в Долині, газета Долинської районної ради Івано-Франківської області "Свіча", 2015. -- С. 10.
3. Історія Долини : від найдавніших часів до наших днів, Долина: Долинська міська рада ; Долинський краєзнавчий музей "Бойківщина" Тетяни і Омеляна Антоновичів, 2015. -- С. 230.

**АРХЕОЛОГІЧНІ РОБОТИ А.В. ПРАХОВА В КИРИЛІВСЬКІЙ ЦЕРКВІ:
МАЛОВІДОМІ ПОДРОБИЦІ (на основі матеріалів з фондів
Національного заповідника «Софія Київська»)**

Проект професора А.В. Прахова по дослідженню Кирилівської церкви в Києві в основному відомий за такими звершеннями, як розкриття, закріплення та реставрація фрескового живопису XII-XIII століть. Та окрім цього він мав і археологічну складову, подробиці якої є доволі таємничими та спорадично висвітленими в дослідних працях вчених, котрі цікавилися діяльністю Прахова в Києві.

Професор Прахов, як відомо, окрім мистецтвознавства захоплювався археологією, і на момент початку робіт в Кирилівській церкві відзначився у ряді експедицій та розвідок різноманітного спрямування. Він довго співпрацював з графом О.С. Уваровим, визначним знавцем старовини та одним з засновників Московського археологічного товариства.

Коли Прахов перебував в Києві, займаючись давньоруським мистецтвом, за його плечима вже був досвід проведення польових археологічних досліджень. Влітку 1880 року, тобто за рік до робіт у Кирилівській церкві, він перебував в Могилевській губернії, де разом з М.В. Султановим розкопував курганні могильники. Окрім того, він займався археологічними дослідженнями пам'яток часів Давньої Русі в Новгородській, Ярославській, Володимирській, та нарешті Київській губерніях. В Старгородку Чернігівської губернії Прахов розкопав абсидну частину храмової споруди, а саме – зруйнованої церкви, за легендою спорудженої за наказом Володимира Мономаха. [5, с. 157-159]

Логічно було б припустити, що в Києві, розробляючи проекти дослідження середньовічних храмових комплексів, Прахов не відмовлявся від археології повністю на користь мистецтвознавства. Але про суто археологічні студії Прахова на матеріалі київських пам'яток, на жаль, майже нічого не відомо. Про якісь розкопки, не вдаючись до подробиць, свого часу побіжно згадував Ю.С. Асеев.

На основі виявлених в особистому архіві А.В. Прахова документів, які стосуються київського періоду його діяльності, ми можемо припустити, що йдеться про скандальну та загадкову історію, яка стосувалася гіпотетичних розкопок Праховим могил у Троїцькому храмі Кирилівського монастиря. Дана історія є достатньо темною, адже складається враження, що і сам Прахов, і його оточення намагалися приховати ряд пов'язаних з нею подробиць. Саме тому складно реконструювати всі обставини, які мали відношення до цих досліджень. Одне можна сказати напевне – епізод екскавацій

поховань був одиничним та нетривалим, і трактувати його мету можна дуже неоднозначно.

Отже, в червні 1881 року серед киян поширилася чутка про те, що Прахов почав розкопувати некрополь Троїцького храму Кирилівського монастиря. Особливу увагу суспільства привернула «новина» щодо ексгумування останків С.Г. Туптала, київського сотника та відомого сподвижника Богдана Хмельницького, та його дружини разом з дочками. [3]

Сава Туптало був батьком святителя Дмитрія Ростовського, та видатною особою, яка навіть через кілька століть після смерті користувалася великою пошаною жителів Києва. Завдяки його ктиторству свого часу процвітав Кирилівський монастир. Вже сам факт його поховання у Кирилівській церкві можна вважати поважливим виключенням – по суті, Туптало був єдиною встановленою світською особою, яка з княжих часів удостоїлася бути похованою в Кирилівській церкві. Та згадане поховання було колективним і доволі масштабним, і наряду з пограбованими ще в польсько-литовську добу княжими похованнями мало в Троїцькому храмі статус родового.

Про поховання матері Дмитрія Ростовського в Кирилівській церкві повідомляє «Келійний літописець»: «1689 марта 29 дня во святой Великий Пяток во спасительные страсти, мать моя Мария Михайловна, законная супруга отца моего Саввы Григорьевича, преставися в 9 час дня... Апреля в в 3-й день в среду Святой Седмицы сотворили мы погребение в монастыре Кирилловском и положили в церкви Святой Троицы на левой стороне к самой стене при дверях, коими на хоры всходят». В 1703 році помер чоловік Марії Михайлівни, і був похований поряд з дружиною. В 1704 році в ногах матері знайшла вічний спокій старша донька Туптал – Памфілія, у постригу Олександра, а поруч – молодша донька Февронія. Обидві сестри померли в один день, вірогідно, під час чергової чумної епідемії в Києві, котрих було багато на початку XVIII століття. Останнє поховання в цій родовій гробниці було зроблено в 1710 році – тут спочила наймолодша сестра Дмитрія Ростовського, ігуменя Миколаївського жіночого монастиря Параскева. [4, с. 345-347]

Можна вважати за парадоксальний прояв менталітету епохи те, що суспільну думку зовсім не збентежило фактичне знищення унікального барокового іконостасу Троїцької церкви Кирилівського монастиря, понічечення старовинних церковних меблів та облаштування, проте надзвичайно обурили плітки про розкопування могили Туптала. Неоднозначності ситуації надавав той факт, що Прахов нібито почав розкопки самостійно, не отримавши дозволу від церковної влади, і навіть не проінформувавши про свої плани колег.

Серед безлічі документальних свідчень, котрі залишилися після досліджень Прахова під іменами його співробітників, друзів, та просто свідків втілення сенсаційного проекту в життя, нема жодних свідоцтв про цю

нібито гучну історію. Ми не знаємо, чи це замовчування, чи відсутність інтересу до даного питання, чи недостатність поінформованості.

Про серйозність ситуації на тлі загального мовчання свідчать відгуки П. Лебединцева, котрий протягом провадження робіт в Кирилівській церкві постійно листувався з Праховим та жваво цікавився його справами.

23 червня 1881 року Лебединцев надіслав професорові доволі різкого листа: «Я не хотел верить, когда мне сказали, что Вы раскапываете гробы родителей св. Дмитрия Ростовского без ведома и разрешения Епархиального начальства, которое, по всей вероятности, и не может быть дано.

Удивлен Вашей решимости и крайне сожалею о том, что Вы не предварили меня о сем и тем подставляете, в неприятнейшую необходимость быть на Вас доносчиком преосвященному Митрополиту». [1, арк. 22-23]

Лист-відповідь з контраргументами та поясненнями нами знайдено не було, але ми з великою вірогідністю припускаємо, що він таки мав місце.

На полях послання Лебединцева міститься дописаний в 5 серпня 1952 року коментар сина А.В. Прахова, котрий на перший погляд не вносить достатньої ясності до ситуації: «Кто-то пустил слух о том, что А.В. Прахов раскапывает погребение в Кирилловской церкви родителей Дмитрия Ростовского. В действительности проф. Прахов, по ходу работ, исследовал в притворе Кирилловской церкви глубину фундамента и кладку стен...

Недоразумение вскоре разрешилось». [1, арк. 22-23]

Архів, про який йдеться, було повністю упорядковано, широко прокоментовано та відібрано М.А. Праховим, і приведений вище коментар – не виключення серед інших. Ми вважаємо, що він передає певні думки самого Прахова, котрий дещо пізніше зробив такий виправдальний запис, який містить відголоски неприємної ситуації з суспільним засудженням: «В южном конце паперти мы наткнулись на интересную гробницу XVI-XVII веков, в которую заглянули случайно, но не тронули ее, дабы не заслужить упрека в праздном любопытстве; она нанесена нами на план и разрез». [4, с. 346]

Відомо, що наприкінці XIX століття в Кирилівській церкві перебувало близько 20 поховань, більшість з котрих становили могили духівництва. Та могилу родини Туптал було позначено портретами Сави Григоровича та Дмитрія Ростовського, написаними у XVIII столітті, а також надгробними написами (хоча позолочену стелу, яка повідомляла про поховання, було викрадено до 70-х років XIX століття), отже, сплутати її з іншими в результаті якоїсь прикрої випадковості було неможливо. [4, с. 348] Навряд чи Прахов не знав, чиє поховання було відкрито, і не міг датувати його вужче, аніж розлогими хронологічними рамками двох століть. Більш того, розкрити позначену надгробком та іншими ознаками шани могилу випадково було просто неможливо.

Згідно записів Прахова, генеральне переукладання підлог разом з дослідженням глибини фундаментів відбулося через сім років після дивного інгумування останків родини Туптал – влітку 1888 року. [2, арк. 98] Восе-

ни того ж року було змінено двері, в тому числі і ті, біля яких знаходилася гробниця. [2, арк. 105]

Наряду з могилою Сави Туптала та його родини увагу Прахова привертали й інші поховання. Він намагався (як потім виявилось – помилково) атрибуувати гробницю Василя Красовського-Чорнобривця. [4, с. 346] Але навколо жодного з інших поховань не було розгорнуто такого скандалу, як навколо могили Туптал.

В 1966-1967 роках було здійснено археологічні дослідження Кирилівського некрополя. В цей час підлогу церкви опускали до її первісного рівня, в результаті чого було знайдено більшість поховань, які знаходилися всередині храму. З них було ідентифіковано тільки поховання Туптал та Інокентія Монастирського. [4, с. 345-348] Нанесені на план поховання співпадають з тими даними, які було зафіксовано Праховим.

З наведеного фактажу можна зробити кілька висновків та припущень.

А.В. Прахов дійсно мав певну зацікавленість саме у відкритті могили Туптал. Нам невідомо, що саме він хотів дослідити чи виявити, і чи взагалі просунулося його дослідження далі зняття підлоги (цілком можливо, що розкопки довелося припинити через обурення киян). Швидше за все, це були саме розкопки, а не випадкове виявлення поховання під час ремонтних робіт – адже дана могила була однією з найбільш шанованих у храмі, в її атрибутції не виникало жодних сумнівів, і розкопати її з незнання було неможливо. Можливо, чутки про проведення розкопок пустив хтось із робітників, після чого справа набула негативного розголосу.

Окрему цікавість представляє той факт, що загалом Прахов ніколи не захоплювався старожитностями доби бароко, натомість віддаючи явну перевагу своїй головній пристрасті – пам'яткам давньоруських часів. Відтак видається важко пояснюваною його увага до барокового некрополю і певна байдужість хоча б до залишків поховальних крипт часів Давньої Русі.

Питання про археологічні дослідження в Кирилівській церкві, проваджені професором А.В. Праховим, потребує додаткового докладного розкриття в дослідницькій літературі та пошуку архівних матеріалів, які дозволили б пролити світло на обставини та причини розкопок могили Сави Туптала та його сім'ї в 1881 році.

Література

1. Науковий архів Національного заповідника «Софія Київська», група зберігання НАДР (далі – НАДР), спр. 415/6
2. НАДР, спр. 415/21
3. НАДР, спр. 415/26
4. Марголіна І., Ульяновський В. Київська обитель святого Кирила. – К.: Либідь, 2005. – 352 с.
5. Пучков А. «Кирилловские черновики А. В. Прахова» (декабрь 1880-ноябрь 1881 гг.) // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: Зб. наук. праць - К., 2007. - Вип.4. - 153-294 с.

*Зайченко О.К., методист
Національного музею історії України;
експерт з питань гуманітарної політики
«Громадянська платформа «Нова країна»*

ПОДОЛАННЯ ПОСТРАДЯНСЬКОСТІ СВІДОМОСТІ ТА ДІЙ ЯК СУЧАСНИЙ ВИКЛИК ПУБЛІЧНОГО УПРАВЛІННЯ ТА АДМІНІСТРУВАННЯ У СФЕРІ КУЛЬТУРИ

Ключовим спонуканням до виступу із цією доповіддю стала моя участь як представника громадськості в обговоренні проекту закону України «Про нематеріальну культурну спадщину», під час якого увагу колег з регіонів більше привертала фінансові аспекти, ніж аспект розвитку поваги до спадщини. На моє глибоке переконання наша НКС містить у собі, в т.ч., наслідки радянського експерименту над колективною та індивідуальними свідомостями, підміну одних звичаїв, звичок та етико-естетичних критеріїв іншими, тощо. Щоб українська самобутність відродилася вповні, тобто відродилася б повага до спадщини (спокійна дійсна, не показова), варто звільнити для неї місцину (за принципом повної та порожньої чашки та спроб налити чаю) – позбутися саме нематеріальної радянської культурної спадщини, а також оздоровити колективне несвідоме від травматизацій тоталітаризмом, і саме таку місію варто обрати для публічного управління культурою.

Ключовий посил нового закону «Про державну службу» щодо відділення політичних та державних посад для посилення політичної неупередженості публічних службовців важко втілити у практику без осмислення пост-радянського спадку в управлінській культурі, який утворився внаслідок конституційного (!) положення про комуністичну партію як керівну установу всіх громадських і державних організацій. З точки зору політології як науки саме такий стан – коли невелика, закрита та тісно згуртована група осіб, що правлять у своїх приватногрупових інтересах, причому в основному або виключно силовими методами – є олігархією [5, с.7], а не ті явища, які у нашому інфопросторі прийнято так називати нині. Дуже яскраво цей момент зазначено у Оруела в «1984»: «Статки та владу простіше захистити, коли ними володіють спільно. Так звана відміна приватної власності...насправді зосереджувала власності в руках набагато вужчої групи – з тією різницею, що тепер власницею була група, а не маса індивідумів. Індивідуально жоден член партії не володіє нічим, окрім невеличкого особистого майна. Колективно партія володіє в Океанії усім, бо вона керує та розпоряджується продуктами на власний розсуд» [1, с.183]. При цьому, аби не відбувалось ре-інкарнації радянських звичок з боку управлінців сферою культури, які походять з радянської номенклатури (або були якимось чином споріднені з нею), варто уважно аналізувати, чи не нагадує здійснювана ними кадрова політика творення своєї «но-

менклатури», яке починається зі створення подоби до «організації професійних революціонерів» (а нині – реформаторів) [2, с.50-51].

Якою може бути політична неупередженість та зосередженість на служінні спільному благу, якщо зберігається звичка наймати та просувати за лояльність, а не компетентність? І процес творення клану, який плазує перед вождем, аби залишитися включеним в групу, називають командою, хоча цей термін означає зовсім інші правила взаємодії. Єдине, що відрізняє радянську управлінську свідомість від пост-радянської – те, що радянська свідомість ключовим критерієм відповідності кандидата/працівника посаді вважає лояльність до партії [2, с.125], а пост-радянська - лояльність до себе персонально [3, с.272].

Намагання творити реформи заради реформ, без жодного об'єктивного аналізу напрацювань минулого періоду та пошуку кореневих причин тих явищ, які викликають найбільше нарікань з боку співгромадян, а також без жодного моделювання ідеального майбуття – така поведінка також є пост-радянським проявом, дещо модернізованою формою «до основания, а затем». Мислення і праця на спільне благо не важливі. Важливий факт дії, заклопотаності, а також постійні кар'єрні змагання [2, с.490-491]. Яскравий приклад – відповіді на запитання до-тренінгової анкети учасників Програми розвитку лідерства 2014 для представників вищого корпусу держслужби про ідеальний кінцевий результат як про «все виконано вчасно і в повному обсязі». Ця відповідь не те, що ІКР не описує, а і звичайний результат, і вихід робочого процесу не описує, а лише вказує на його плинність. Жодної перспективи мислення та стратегічності, здатності моделювати майбутнє та конструювати реальність.

При громадському обговоренні магістерської програми за спеціальністю «публічне управління та адміністрування» від професорського складу НАДУ пролунав посил, що ключове вміння сучасного управлінця публічної служби – вирішувати проблеми, що засвідчує той самий резерв – реактивність поведінки замість проактивності (без якої також годі мріяти про стратегічність), хоча вже є прагнення до результату (вирішеності проблем) на відміну від суто процесного (все виконано вчасно).

Заблоковане перспективне мислення є спадком радянських часів, коли завтра було найстрашнішим днем життя, в який тебе можуть забрати як воєнну прохорону, склалася звичка подовжувати сьогодні, аби завтра ніколи не наступало – і пам'ять про цей страх міцно вписалася в колективне підсвідоме.

Пост-радянська людина звільнена від страху покарання (навіть у ситуаціях, коли воно було б справедливим), але перспективність, проактивність, стратегічність мислення самі собою не відновлюються, бо концентрація на поточному та ілюзіях, відмова дивитись у перспективу та правді у вічі, довгий час дозволяла виживати, і колективне підсвідоме зберігає цей захисний механізм.

Саме тому маємо проблеми з далекоглядністю та дієвістю реформ – наше колективне підсвідоме досі пручається настанню завтра, хоча давно

зник привід його побоюватися, бо усі важелі впливу нарешті стали нашими власними.

Для радянської та пост-радянської свідомості характерним є прагнення вижити (саме вижити, не жити). І виживання асоціюється з розпорядженням ресурсами (звідки і «несуни» як масове явище у «розвинутому соціалізмі», ще й підкріплене міфом про суспільну власність на фоні повного відчуження від неї та тотального дефіциту).

Усі ці спостереження та висновки дають підстави стверджувати, що без дослідження травматизації колективної свідомості та підсвідомості радянським та пост-радянським періодами, будь-яка реформа буде популізмом, якщо не намаганням «прибрати до рук» щось, що не встигли прибрати до того інші «реформатори», які так само були носіями пост-радянської свідомості.

Найбільшій травматизації колективне свідоме отримало у пост-радянській період, коли номенклатура залишилася при владі адміністративній та економічній – і «червоні директори», зокрема, знищили усю легку промисловість, порізавши та здавши на металобрухт обладнання – і отримали швидкий старт для подальшого збагачення, а потім, коли одна політична персона дуже рвалася на самий «олімп», і використала тактику повного знецінення персоналії опонента, аби на його фоні виглядати білою та пухнастою, а в суспільстві це остаточно знищило взаємоповагу та взаємодовіру.

З іншого боку виникає питання: «Хто ж може бути замовником на подібні дослідження та зміни у колективній свідомості та підсвідомому, якщо кожен співгромадянин є носієм вірусу пост-радянськості?».

З дещо риторичного характеру попереднього запитання виникає наступне запитання – стосовно застосування принципу зворотної дії, тобто, що саме можна змінити в управлінських діях, технологіях та методиках, щоб ці зміни мінімізували та прибирали прояви пост-радянськості, а тоді їй на заміну формувалася б інша колективна свідомість, та оздоровлювалося б підсвідоме.

Саме у пошуку відповіді на це запитання думка зупиняється на системах підбору, мотивації та управління змінами.

А саме:

- на переорієнтуванні підбору з пріоритетності лояльних на пріоритетність компетентних та професійно відповідних. Цій темі присвячено методичні рекомендації «Організація підбору працівників з метою ефективного використання музейних збірок», над створенням яких завершую працювати і маю надію, що науково-методичний відділ НМІУ все ж їх видасть у співпраці з науково-видавничим відділом;

- на вивільненні типового управлінського стилю від щоденних та глобальних демотиваторів – як на найдієвішій зміні в керуванні мотивацією. Достатньо перестати вбивати у професійно відповідних компетентних людях самоповагу та бажання працювати замість ламати списи довкола

того, чи можна знайти на «таку оплату праці» належної якості працівників. Пітер Друкер [6] підказує: «Найчастіше службовці наполягають на підвищенні зарплатні, аби компенсувати монотонну працю, яка викликає розчарування, а не у якості винагороди за старанну працю та збільшення відповідальності. Які рушії діють на працівників розумової праці? Ті самі, що мотивують добровольців. Серед іншого вони мають розуміти місію організації та вірити в неї. Гаманець, щільно набитий грошима, — не головне. Організація не може існувати за рахунок задоволення жадоби працівників. Фундаментом мають бути ідеї та цінності». Дещо про названі зміни управлінського стилю також можна буде прочитати у згаданих раніше методичних рекомендаціях;

- на заміні страху майбутнього зацікавленістю в ньому, на призвичаєнні до того, що переймати чужі практики у тому вигляді, як вони є, означає залишатись у вчора, тобто чужими практиками варто надихатись для розробки власних, а не мавпування;

- на звільненні від поквапу – демонстрації того, що життя є безперервним, навіть за найстрашніших трагедій та катастроф, а тому завжди варто мислити про п'ять поколінь наперед, коли обираєш ту чи іншу альтернативу рішення, а не прагнути отримати визнання сьогодні, і тоді ми навчимося керувати змінами замість продукувати реформи заради реформ.

І нехай іронічний спогад екс-президента компанії Sony А.Моріта про візит до СРСР, коли йому показали телевізор, який планували збувати в Європі, допоможе нам змінити естетику публічного управління: «У вас є настільки чудові митці – музиканти, балет, художники. І щаслива країна, яка володіє і технікою, і мистецтвом. Чому ж на це не вказує вигляд телевізора? Виходячи з наших знань про уподобання споживачів, настільки негарний телевізор не продаси» [4].

Україна має усі ресурси, аби кожна річ (матеріальна та нематеріальна), витворена нами, була шедевром. Питання – лише, в тому, якої місії та ідентичності дотримуватимуться наші діячі та очільники сфери культури.

Література

1. Джордж Оруэлл. 1984 : [роман]. Скотный Двор : [сказка-аллегория] : [перевод с английского] / Оруэлл, Джордж // М.: АСТ. – 2015. – 361, [7] с.
2. Восленский М.С. Номенклатура. Господствующий класс Советского Союза / М.С. Восленский // М.: Советская Россия совм. с МП Октябрь. – 1991. – 624 с.
3. Молл Е.Г. Управление карьерой менеджера / Е.Г. Молл // СПб.: Питер. – 2003. – 352 с.: ил.
4. Японский менеджмент. Уроки для нас. (уроки 5-9) – Электронне джерело – Режим доступу <http://quality.eur.ru/MATERIALY4/japaneza5-9.htm>
5. Демократія: Антологія / Упоряд. О. Проценко. – К.: Смолоскип, 2005. – XXVIII + 1108 с. – («Політичні цінності». Вип.1).
6. 6 шагов к трансформации: что Питер Друкер знал о 2020 годе – Электронне джерело – Режим доступу <http://www.strategy.com.ua/Articles/Content?Id=1685>

Olga Zaichenko

*1st Category Methodologist in Department of Scientific
and Methodological Work of National Museum of History of Ukraine
Expert in humanitarian politics of "Civic Platform" New Country "*

**POST-SOVIET CONSCIOUSNESS AND ACTIVITIES OVERCOMING
AS CURRENT CHALLENGE FOR PUBLIC MANAGEMENT
AND ADMINISTRATION IN THE FIELD OF CULTURE**

I was motivated to make this report by my impressions of taking part in the public discussion of the draft law of Ukraine "On intangible cultural heritage" when financial aspects were more interesting for colleagues than details of task to improve an public respect to intangible cultural heritage.

It could be so because of our intangible cultural heritage includes among other the consequences of the Soviet experiment over collective and individual consciousness, the substitution of some customs, habits and ethical and aesthetic criteria with others, and so on.

To fully reviving Ukrainian identity we need to act upon principle of empty tea cup (you cannot add tea to full cup). To revive respect for heritage (quiet and in deed) we should release vital place for it.

I mean for it we should to get rid of Soviet intangible cultural heritage and to improve the collective unconscious of totalitarianism's traumas. Such a mission should be for public management of culture.

The key message of the new law "On civil service" on the separation of political and government posts to strengthen the political impartiality of public servants is difficult to put into practice without understanding the post-Soviet legacy in management culture, which was formed as a result of constitutional (!) Position on the Communist Party as a leading institution of public and government organizations.

In terms of political science such state when small closed and closely knit group of persons rules political and economical life in their private group's interests and does it by force is an oligarchy but not the phenomena occurring in our current life and adopted so called now. This phenomena is clearly stated by George Orwell in "1984", "Wealth and privilege are most easily defended when they are possessed jointly. The so-called 'abolition of private property' which took place in the middle years of the century meant, in effect, the concentration of property in far fewer hands than before: but with this difference, that the new owners were a group instead of a mass of individuals. Individually, no member of the Party owns anything, except petty personal belongings. Collectively, the Party owns everything in Oceania, because it controls everything, and disposes of the products as it thinks fit". [1, p.183]. If we strive to prevent re-incarnation of Soviet habits in management of culture by personalities originating from the Soviet nomenklatura (or were somehow related to it) we should carefully analyze their personnel policy whether it carried of creating a kind of

"nomenclature" which begins with something similar to the "organization of professional revolutionaries" [2, p.50-51] (and now - "reformers team").

How it possible to be politically impartial and focused on serving the common good if the habit persists to hire and to promote loyal, rather than competent worker? Too often we could observe the process of creating a clan who creeps before chief with only motivation to remain included in the group (called the team) although team building means completely other rules of interaction. The only thing that distinguishes the Soviet management consciousness and the post-Soviet management consciousness - that the Soviet consciousness believes loyalty to party as key eligibility criteria of the candidate / employee [2, p.125], post-Soviet management consciousness believes loyalty to personality of chief as key eligibility criteria [3, p.272].

The other manifestation of post-Soviet management behavior is to try to do reform for reforms without any objective analysis of the developments of the past period and the root causes of the phenomena that cause the most complaints from citizens and without simulation of an ideal future. It's just slightly modernized form "to smash everything and after it". Thinking and working for the common good are not a value. Acting, being busy and racing in career are important. [2, p.490-491]. The answers to question about "the ideal end result" as "all done on time and in full" in my pre-questionnaire for participants in the Leadership Development Program in 2014 for Senior Civil Service are striking example of "being busy" thinking model as post-Soviet heritage. Such kind of answer demonstrated neither prospects thinking nor strategic thinking, nor the ability to model and design the future reality.

In public discussion of Master's programs in "public service and administration" was a message from one of the professor of the National Academy of Public Administration that the problems solving is the key managerial skill in the modern public service. My opinion in answer was that problem-oriented thinking model demonstrates the same reserve - reactive rather than proactive behavior (without which we unable to be strategical) although it is the striving for the result ("solved problems") as opposed to purely process-oriented thinking ("all performed on time").

Missing of perspective thinking is the inheritance of the Soviet time when tomorrow was the worst day of life. Fear of tomorrow, when you can be taken away as an enemy of the people has composed the habit to extend today to tomorrow never occurred. The memory of that fear has fixed firmly in our collective unconscious.

Post-Soviet human shows no fear of punishment but this behavior does not restore perspective thinking and proactive lifestyle or strategic actions. Focus on current moment and on illusions, the refusal to look into the future and face reality for a long time were the only way to survive and that's why all these defense mechanisms continue to be the part of collective unconscious.

That is why we have problems with foresight and effectiveness of reforms because of our collective unconscious still resists the advance of tomorrow

although reasons for fear of tomorrow has disappeared since all the levers finally become our own.

Soviet and post-Soviet consciousness characterized by the desire to survive (just survive not to live). And survival is associated with the resources (hence the "nesuny" as a mass phenomenon of "developed socialism" supported by the myth of public property against the background of complete exclusion of property and the total deficit). ("Nesuny" means petty theft of materials in the workplace with a view to exchange it on something useful for life).

These observations and findings give reason to believe that any reform in Ukrainian society without study of traumatic collective consciousness and subconsciousness Soviet and post-Soviet periods will be either populism or attempt to seize something that had not been "reformed" by previous "reformers" because of everybody of us carries the post-Soviet consciousness.

In the early post-Soviet period whole nomenclature remained in administrative and economic power with such traumatic influence on collective consciousness as "red directors" (who have destroyed to scrap the equipment of plants producing domestic consumer goods to make easy quick money) and political tactics of the full understatement of opponent personalities to seem at his background "white and fluffy". And now we live in society with completely destroyed mutual respect and mutual trust and mutual responsibility.

On the other hand there is the question: "Who can be the orderer for such research and changes in the collective consciousness and subconscious if every compatriot is a carrier of the virus post-Soviet mind?"

With rhetorical character of the previous question arises another question - on the application of the principle of retroactivity, that is what possible to change in management activities, technologies and techniques to minimize and remove the signs of post-Soviet mind and then to replace it with more healthy collective consciousness and unconscious.

It was in search of answers to this question thought to re-organize systems of selection, motivation and change management:

- to reorient priority of selection system from loyal employees to professionally competent and relevant employees as priority to select and to promote. Such task has the guidance "Organization of selection of employees for the effective use of museum collections," which is being completed, and I hope it will be published by the scientific and methodological department of NMHU;

- to release management style from typical daily and global demotivators as the most effective change in motivating system. Eliminate killing a self-respect and a desire to work of the competent professional people rather than to break a lance about whether you can find employees appropriate quality for "such of wages" is an effective decision. Peter Drucker suggests: "Most officials insist on raising wages to compensate for monotonous work, which is disappointing, but not as a reward for hard work and increased responsibilities. What drivers act on knowledge workers? The same motivators as volunteers are motivated by. Among other things, knowledge workers have to understand the

organization's mission and to believe in it. Pursue, tightly packed with money - not the point. The organization can not exist by satisfying greed of workers. The foundation must be ideas and values" [6]. Some details about all these changes in management style could also be found in the previously mentioned guidance;

- to replace fear of future with interest in it, to inure to percept the other people's practices as inspiration to develop their own practices and not to ape them in the form in which they are because it means staying in yesterday;

- to exempt being in hurry, to state that life is continuous, even in the most terrible tragedies and disasters, and therefore we should always think about the five generations ahead choosing the one or the other alternative solutions rather than seek to get credit today. Only this way we learn manage change rather than produce reform for reforms.

Let ironic memories of the former president of Sony A.Morita about his visit to the Soviet Union when he was asked about the Soviet TV set has been planned to sell in Europe will help us to change the aesthetics of our public administration: "You have so wonderful art - musicians, ballet, artists. State has a lucky to own and technology, and art. Why the design of this TV set does not demonstrate this? As we know about consumer preferences so ugly TV set could not to be sold" [4].

Ukraine has all the resources for every thing (tangible and intangible) we have made was a masterpiece. The only question is in what mission and identity our leaders and heads the cultural sphere will implement.

Literature

1. Джордж Оруэлл. 1984 : [роман]. Скотный Двор : [сказка-аллегория] : [перевод с английского] / Оруэлл, Джордж // М.: АСТ. – 2015. – 361, [7] с. (electronic version in English <https://ebooks.adelaide.edu.au/o/orwell/george/o79n/chapter2.9.html>)

2. Восленский М.С. Номенклатура. Господствующий класс Советского Союза / М.С. Восленский // М.: Советская Россия совм. с МП Октябрь. – 1991. – 624 с.

3. Молл Е.Г. Управление карьерой менеджера / Е.Г. Молл // СПб.: Питер. – 2003. – 352 с.: ил.

4. Японский менеджмент. Уроки для нас. (уроки 5-9) – Электронне джерело – Режим доступу <http://quality.eur.ru/MATERIALY4/japaneza5-9.htm>

5. Демократія: Антологія / Упоряд. О. Проценко. – К.: Смолоскип, 2005. – XXVIII + 1108 с. – («Політичні цінності». Вип.1).

6. 6 шагов к трансформации: что Питер Друкер знал о 2020 годе – Электронный источник – Режим доступа <http://www.strategy.com.ua/Articles/Content?Id=1685>

*Денисюк Ж. З.,
кандидат культурології,
Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID: 0000-0003-0833-2993*

МУЗЕЇ ЯК ІНСТИТУТИ СОЦІАЛЬНОЇ ПАМ'ЯТІ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗОВАНОГО СУСПІЛЬСТВА

Суспільно-історичні події останнього часу в Україні та світі спонукають до глобальної переоцінки цінностей, в тому числі й у гуманітарній сфері. Зокрема, нового прочитання й актуальності набувають питання історичного досвіду минулого, його інтерпретація крізь призму подій сьогодення. Відтак в суспільстві формується потреба в цілісному осягненні історико-культурної пам'яті нації, ключових історичних подій минулого та подолання різновекторного оцінювання їх з точок зору соціальних, регіональних чи етнічних груп. Плюралізм тлумачення повинен базуватися на об'єктивних історичних підходах і принципах, сприяючи консолідації українського суспільства, усвідомленню ним історичного місця нації в розвитку культури, утвердженню унікальної ідентичності, відновленню та збереженню національної пам'яті.

Дієвим механізмом забезпечення цих процесів є музеї, насамперед, історичного профілю, головною функцією яких є не лише охорона, зберігання, вивчення історичної спадщини, але й у ширшому сенсі – це збереження та відтворення історичної пам'яті.

Як слушно підкреслює О. Наварро, історичні музеї створюють систему соціальних образів, тобто символічну реконструкцію етичних, естетичних, когнітивних і культурних горизонтів в повсякденності, тим самим, санкціонуючи певні способи бачення, відчуття певної ідентичності та пам'яті [5, с.8].

Музей в сучасних умовах глобалізованого суспільства – це поліфункціональний культурний заклад, за допомоги якого соціум реалізує потребу у відборі, зберіганні та презентації певної групи історико-культурних об'єктів, які усвідомлюються суспільством як цінності, що передаються із покоління в покоління. Відтак одна з головних місій музею полягає в генеруванні культури теперішнього та майбутнього на основі збереження й актуалізації всіх елементів історичної спадщини. Зворотний бік цієї тези полягає й у тому, що, як пише Ф. Мєро, в суспільстві, яке вважає, що минуле має вплив на сучасність та спрямовує її, символічне опанування минулим розглядається як елемент влади, визначення та укорінення нової людини, що, в свою чергу, спонукає до формування політики збереження спадщини [4, с.40].

При аналізі сучасної соціокультурної ситуації не доводиться заперечувати складну взаємодію глобальних і локальних тенденцій, які проявляються в усіх сферах, в тому числі й у сфері культури. Сьогодні недостатньо враховувати тільки історичну та культурну значимість музеєфікованих

об'єктів. Необхідне розуміння соціальних і культурно-історичних закономірностей еволюції музейної потреби, а також діяльності музею як соціокультурного інституту. Сучасні музеї сьогодні фактично стають центрами освіти, комунікації, культурної інформації і творчих інновацій.

Разом з тим, надзвичайної актуальності набуває питання організації музею як певного комунікативного простору, який постійно акумулює та ретранслює соціально-історичну пам'ять, що є затребуваною суспільством для культурно-історичної ідентифікації, соціалізації індивіда в суспільстві та виховання [1, с.45]. Окремо слід наголосити на складовій саме історичної пам'яті, оскільки, вона значною мірою «формує фундамент ідентичності, наділяє національні спільноти почуттям культурної винятковості та спільності історичної долі» [3, с.32]. В правильно організованому комунікативному просторі музею відвідувачі повинні не тільки досягти проблеми сучасного суспільства, побачені крізь призму історії й пам'яті, але й мати можливість відповідати і реагувати на те, що перед ними експонується. В цьому сенсі музеї повинні за допомогою експозицій спонукати (навіть провокувати) і залучати відвідувачів до діалогу, а не лише забезпечувати інтерактивність у заздалегідь сформованих питаннях і відповідях [2, с.61].

Нині музеї перестають бути лише інституціями, що накопичують, вивчають і репрезентують за допомогою артефактів різноманітні культурно-історичні цінності. Збираючи і зберігаючи речі, призначені для донесення нащадкам, музей поступово перетворюється на скарбницю духовності та справжньої культури, формуючи певні імперативи сприйняття і шкалу ціннісних відношень в суспільстві. Сьогодні музеї поступово стають установами, відкритими для зовнішнього світу, і активно беруть участь в житті суспільства. Глобалізація сучасного життя змушує музеї переглядати і оновлювати методи своєї діяльності. Завдяки цьому музеї, відштовхуючись від суспільних запитів, поступово стають універсальними культурними інституціями, в яких акумульовано суспільно-історичний та культурний досвід людства.

Література

1. Денисюк Ж. З. Концептуалізація музейного простору в контексті формування нової меморіальної ідентичності / Ж. З. Денисюк // Музейна справа та освіта в Україні: Матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. 13-14-листопада 2014 р. / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2014. – С.43–47.
2. Дунаева С. В. Музей как социокультурный институт (философский аспект) / С. В. Дунаева // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2011. – №6. – С.61–64.
3. Зерній Ю. О. Генеза та сучасний зміст поняття історичної пам'яті / Ю. О. Зерній // Стратегічні пріоритети. – 2008. – №1. – С.32–39.
4. Мєро Ф. Музеї та суспільство / Ф. Мєро // Народна творчість та етнографія. – 2006. – №6. – С.40–48.
5. Наварро О. История и память в современном музее: несколько замечаний с точки зрения критической музеологии / О. Наварро // Вопросы музеологии. – 2010. – №2. – С.3–11.

НАКОПИЧЕННЯ ОСВІТЛЕНOSTІ МУЗЕЙНИМИ ПРЕДМЕТАМИ

Експонування та зберігання творів мистецтва в музеях обов'язково передбачає наявність певного світлового середовища, що створюється природним чи штучним джерелом світла. Світлове середовище, з одного боку, сприяє переданню інформації про видові властивості експонатів, а з іншого – негативно впливає на них [2, с.67].

Світло є одним з самих руйнівних факторів фізичного впливу на матеріали музейних предметів. Постійний вплив світлового середовища призводить до незворотних змін фізико-хімічних властивостей матеріалів пам'яток, тобто старіння.

Ступінь стійкості кожного хімічно однорідного компонента предмету залежить від характеристик світлового середовища та визначається спектральним складом, інтенсивністю світла, що опромінює, часом опромінення [4, с.11].

Промениста енергія світла, що потрапляє на поверхню предмету, частково поглинається, що призводить до променевого нагрівання та фотохімічного впливу на матеріали предметів.

Підвищення температури поверхні матеріалу сприяє прискоренню хімічних процесів, внаслідок чого відбувається розтріскування та відшарування поверхневих шарів і втрата кольору. Джерело променевого нагрівання – інфрачервоне випромінювання

Ультрафіолетове випромінювання діє на молекулярному рівні, що призводить до пошкодження від фотохімічних процесів – вицвітання, потемніння або пожовтіння матеріалу, втрати міцності. Інфрачервоне та ультрафіолетове випромінювання не впливають на зорове прийняття експонатів, тому необхідно відфільтрувати їх або обмежити до безпечних рівнів [1, с.23].

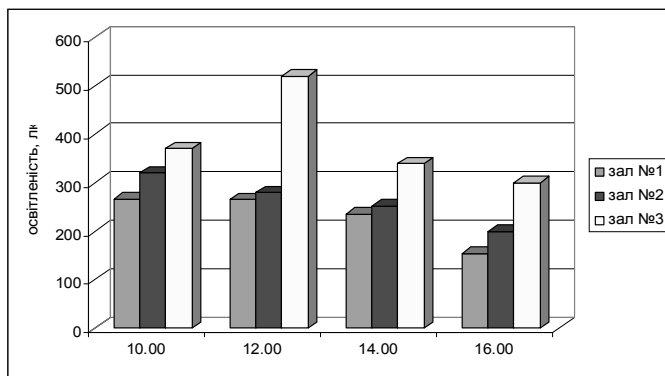
Для оцінки режимів освітленості музейних предметів (олійного та темперного живопису) фахівцями Національного науково-дослідного реставраційного центру України було проведено заміри рівнів освітленості в експозиційних залах №№1-3 першого поверху Національного художнього музею. Параметри освітленості фіксувалися люксометром+УФ-Радіометром «ТКА-ПКМ». На основі отриманих даних проведено обчислення та дана оцінка накопичення освітленості музейними предметами протягом року.

Природне освітлення експозиційних залів першого поверху музею здійснюється через віконні отвори, штучне освітлення – трековою системою освітлення.

Зали №1 та №2 мають північно-західну та північно-східну орієнтацію, зал №3 – південно-східну, що пояснює нерівномірність освітленості залів.

Максимальна тривалість доби в кліматичній зоні Києва спостерігається в червні-липні, тому для обстеження та подальшого аналізу були відібрані в першу чергу заміри рівнів освітленості у літні місяці 2010-2012 років (сонячні дні, коли у залах спостерігалася найбільша освітленість) та дні з мінливою хмарністю.

Зміну середньої (до 16 вимірів) освітленості в експозиційних залах першого поверху в один із сонячних днів червня наведено на рис. 1.



Значне підвищення середнього рівня освітленості відмічено о 12 годині. У експозиційному залі №3 в цей час рівень освітленості – близько 500 лк, у залах №1, 2 – до 350 лк.

Особливої уваги потребує освітленість експозиційної площини навпроти вікон, де відмічено максимальні значення освітленості (до 1000лк).

Розрахунки середньомісячної освітленості у залах №1-3 проводились з використанням даних, що отримували щомісячно протягом року у ясні, похмурі та у дні з мінливою хмарністю.

Зміну середньомісячної освітленості у залах музею наведено на рис.2.

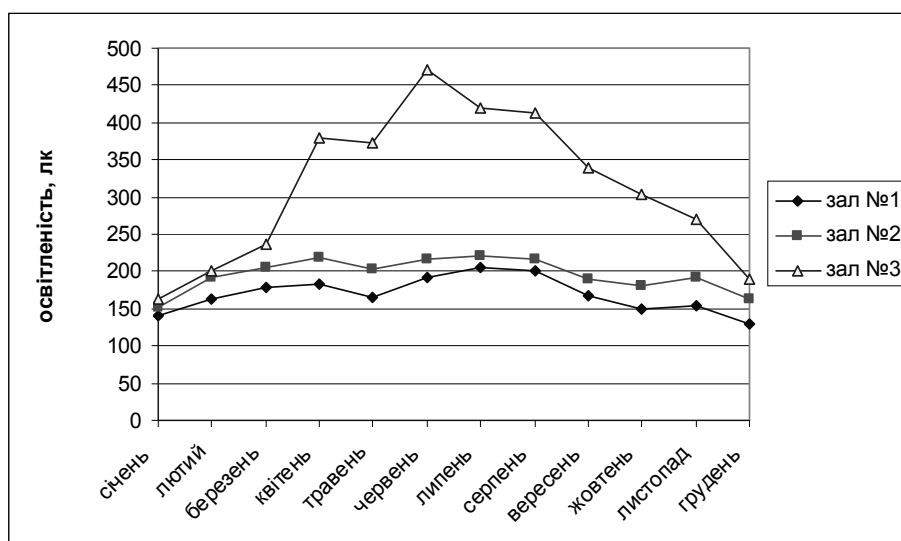


Рис. 2 Зміна середньомісячної освітленості у залах №№1-3 музею

Хід кривих середньомісячних значень освітленості показує, що середній рівень освітленості в осінньо-зимовий період не перевищує 220лк, у весняно-літній період – підвищуються до 470лк (зал №3) у червні-серпні, тобто зростає у 2 рази, що негативно впливає на збереженість олійного живопису.

За середньомісячними даними рівнів освітленості можна мати уявлення про сумарну освітленість залів за рік. У світовій музейній практиці існують загальноприйняті припустимі сумарні межі впливу світла при експонуванні музейних предметів. Наприклад, для олійного живопису – 480 000 люксгодин / рік [3, с.103].

Рівень освітленості об'єкту (в люксах) помножений на тривалість експозиції (години) відповідає рівню накопичення освітленості музейним експонатом.

Результати розрахунків накопичення освітленості в експозиційних залах №1-3 протягом року наведено у таблиці 1. Довгота світової доби кожного місяця у Києві отримана з Інтернет-джерела [5].

Таблиця 1

Експозиційний зал/місяць	№1	№2	№3
I	16240	17832	29208
II	27000	29000	34250
III	38866	42885	44389
IV	47854	52684	102440
V	62825	64215	114660
VI	65872	71440	145520
VII	74992	78040	159440
VIII	61600	63648	129736
IX	38104	41280	80080
X	28525	33030	60184
XI	22270	26928	49540
XII	14080	17424	15040
Σ рік	498228	538406	952127

Аналіз даних сумарного накоплення освітленості у залах першого поверху музею перевищує норму у 1,1-1,9 рази, що може прискорити вицвітання та погіршення стану збереженості живопису.

Високі рівні освітленості у залах пов'язані з високими значеннями природного освітлення (сонячне опромінювання) через недостатній світлозахист крізь віконні прорізи, а також створенням потужного світлового потоку локалізованого освітлення світильниками з галогенними лампами.

Інтенсивність і тривалість впливу світла є взаємозамінними, тому оптимізація освітленості повинна проводитися не тільки за рівнем освітлення, але і за часом експонування музейних предметів.

Світловий режим приміщень музею повинен забезпечувати максимальний захист експонатів від шкідливого впливу світла і підтримувати здоровий комфорт для відвідувачів та персоналу.

Ці вимоги суперечать одна одній, тому системи природного і штучного освітлення експозиційних залів і фондосховищ доцільно розглядати як технологічні фактори, які нормують експозиційний цикл.

Література

1. Бредняков А.В., Зайчикова С.Ю., Курицын А.М. Принципы освещения музейных коллекций с защитой экспонатов от действия света // Консервация и реставрация музейных художественных ценностей. Обзорная информация. – М., 1989. – Вып.4. – 40с.
2. Брилл Т. Свет и его воздействие на произведения искусства / Пер. с англ. – М.:Мир, 1983 – 138с.
3. Зайчикова С.Ю., Шеркунов Ю.Б., Чубарова Н.А. Создание нормируемых условий освещения в музеях и памятниках архитектуры // V міжнародна науково - практична конференція. Проблеми збереження, консервації та експертизи музейних пам'яток. (Київ 24-27 травня 2005 р.): Тези доп. – К., 2005. – С. 102 – 104.
4. Комаренко О.І., Лушпійенко І. Г. Освітлення музейних та реставраційних приміщень. Методичний посібник. - К., 2007, – 85с.
5. Час сходу та заходу сонця на сьогодні та завтра (погода, календар, графік). Тривалість світлового дня. [[http:// voshod-solnca.ru](http://voshod-solnca.ru)].

Марченко І. Я.,
здобувач Центру пам'ятознавства
НАН України і Українського товариства
охорони пам'яток історії та культури

ІСТОРІЯ ЗАПРОВАДЖЕННЯ ШТУЧНОГО ОСВІТЛЕННЯ В МУЗЕЙНІЙ ПРАКТИЦІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ ст. НА ПРИКЛАДІ ЕРМИТАЖУ

Дослідження присвячене історії запровадження штучного освітлення в музеї Ермітаж у 20-ті рр. минулого століття. В розкритті теми використанні данні розробників системи освітлення данного музею, проаналізовано підходи до вибору тих чи інших засобів освітлення експозиції, технічні рішення та їх втілення. Окрема увага приділена вимогам та підходам співробітників Ермітажу того часу до освітлення експозиції. Наведені данні про типи освітлення які були запроваджені в результаті проведений робіт.

Ключові слова: Ермітаж, штучне, електричне освітлення, природне світло, експозиція, художня колекція, оптичний вплив світла.

Данное исследование посвящено истории внедрения искусственного освещения в музее Эрмитаж в 20-е гг. прошлого века. В раскрытии темы использованы данные разработчиков системы освещения данного музея, проанализированы подходы к выбору тех или иных средств освещения экспозиции, технические решения и их воплощение. Отдельное внимание уделено требованиям и подходам сотрудников Эрмитажа того времени к освещению экспозиции. Приведены данные о типах освещения которые были введены в результате работ.

Ключевые слова: Эрмитаж, искусственное, электрическое освещение, естественный свет, экспозиция, художественная коллекция, оптическое влияние света.

The study deals with the history of the artificial lighting introduced in the Hermitage museum in 20-ies of the previous century. The data of the given lighting system designed in the museum have been used, the approaches to the choice of certain ways of exhibition lighting as well as technical solutions and their implementation have been analyzed. Special attention is paid to the requirements and approaches to display lighting by the Hermitage's staff in the given time period. The types of lighting introduced as a result of their work have been presented.

Key words: Hermitage, artificial and electric lighting, natural light, display, art collection, optical effect of light.

На початку минулого століття музейні спеціалісти світу отримали нові великі можливості використання результатів технічного прогресу західного суспільства у музейній справі. Одним з яскравих прикладів залучення тогочасних технологій стала електрифікація музеїв. Процес цей розпочався в останні два десятиліття ХІХ ст.; в цей час він носив скоріше експериментальний характер, однак у першій третині ХХ ст. значна кількість великих музеїв Європи вже була оснащена штучним освітленням. Так, у 30-ті рр. в Луврі був втілений в життя проект загального експозиційного штучного освітлення колекції [1;106-107]; не відставали і музеї Великобританії та Німеччини. Однак найкраще це питання вирішувалось у США. Справа у тому, що більшість європейських колекцій розміщувалась у приміщеннях палацового типу, спроектованих у часи, коли про електричне освітлення ще ніхто не замислювався, а запровадження нового типу освітлення важко вирішувалося в технічного боку. Водночас у розглядуваний

нами період у США більшість музеїв будувалась одразу, з урахуванням характеру колекцій, а отже, і проектувались вони з урахуванням потреб та можливостей штучного освітлення.

Прикладом інтенсивного розвитку даного аспекту на Заході є Міжнародний конгрес з освітлення 1928 року, що відбувся в Америці. На ньому жваво обговорювались проблеми музейного освітлення, і не лише з експозиційної точки зору (якісної репрезентації експонатів), а й з точки зору впливу освітлення на стан творів та їх подальше зберігання [2; 78-79].

У вітчизняному музейництві якісне електричне освітлення художніх колекцій також з'являється у 1920-ті рр. Флагманом тут став Ермітаж, який був найбільшою колекцією світового мистецтва у ССРСР, тому навіть в умовах відсутності коштів на культуру загалом, цей музейний заклад отримував значні матеріальні ресурси і міг вирішити питання нового освітлення.

Приміщення Ермітажу, що, як і більшість картинних галерей Європи, є прикладом палацової архітектури, було збудоване у 50-ті рр. XIX ст. і розраховувалось на природне освітлення з вертикальних вікон, у деяких залах світло надходило крізь скляне переkritтя, а зі штучних джерел освітлення уживались лише свічки. Особливістю такого типу музейних приміщень є низька освітленість: так, у деяких залах першого поверху тогочасні заміри, зроблені після полудня, у липні показали освітленість лише 2-5 люксів. У залах же з верхнім плафонним освітленням (яке у XIX ст. проектувалось для останніх поверхів будівель картинних галерей) спостерігається інша проблема – верхній ряд картин завжди засвічений, так само як і нижній ряд картин, які розташовані в залах з вертикальними вікнами, на протилежному від них боці.

Зазначимо, що наприкінці XIX ст. в Ермітажі зроблено першу спробу запровадження електричного освітлення: були освітлені 3 зали італійської та іспанської школи живопису, шляхом монтування відкритих карнизних та підлогових світильників [3;486]. Від початку це освітлення використовувалося лише під час урочистостей. У 1920-ті рр. його технічна застарілість вже була очевидною. Крім того, ступінь освітленості колекції вже не відповідав потребам огляду експозиції глядачами. Більшу частину року музей працював лише до 15.00, оскільки природне світло після вказаного часу було недостатнім для експонування (така проблема існувала в усіх музеях з природним освітленням і не була властива лише Ермітажу). Водночас вимоги для музеїв щодо їх пропускну здатності з кількості відвідувачів значно зросли, оскільки у цей час серед населення було розгорнуто масштабну культурно-агітаційну кампанію.

Проект нового електричного освітлення був надзвичайно складним внаслідок особливостей залів музею. Виконавцем робіт став Світлотехнічний відділ ГОИ (Государственный Оптический Институт). Приміщення музею надзвичайно різноманітні. Кожен зал спроектований в індивідуальному стилі, стіни та стелі насичені різноманітних ліпним та художнім декором, який сам по собі вже є експонатом. Тому принциповою вимогою з боку музейників до виконавців проекту була розробка такого типу арматур та приладів, що не будуть розбивати архітектурні лінії, затуляти декор, одним словом, не порушать цілісність стилю приміщень. Ці вимоги призвели

до складної експериментальної роботи по створенню індивідуального освітлення під кожному залу музею, економічні питання були відсунуті на другий план. Для кожного експозиційного приміщення створювалась пробна освітлювальна установка, за допомогою якої встановлювались світлотехнічні якості майбутньої арматури (розробником установок виступав інж. Є.Н. Яковлев). Після чого варіанти освітлення демонструвались правлінню Ермітажу, завідувачам окремих відділів та запрошеним музеєм художнім експертам, які визнавали той чи інший варіант задовільним (в деяких залах, таких як зала Рубенса та Рембрандта, установки переробляли по 3-5 разів). Таким чином проектування розтягнулося більш ніж на 8 місяців [3;487].

У результаті експериментальної роботи були створені індивідуальні освітлювальні прилади, однак у деяких залах використовувались і стандартні для того часу типи арматур. Як і західні колеги, розробники цього проекту прийшли до висновку, що з точки зору якості експозиції у ряді випадків виправдане використання розсіяного освітлення. Однак, у випадку з Ермітажем, використати його в широкому масштабі виявилось неможливим. По-перше, насичений колір стін, а особливо стель при такому освітленні створював так званий "туман" на картинах (особливо верхнього ряду) внаслідок відбиття в них яскравого кольору поверхні стелі. Але було помічено, що у випадках з вузькими та низькими приміщеннями такого ефекту не виникає.

Зазначимо, що питання оптичного впливу освітлення на художні предмети, скоріш за все, не брались до уваги в роботі, принаймні у звітній статті проф. Мейзеля, який був одним з керівників робіт, що розглядаються, ніяких побажань ермітажних співробітників з цього приводу він не наводить, хоча дуже детально розглядає весь процес робіт [3; 486, 490]. Послідовність поглядів та підходів музейників щодо збереження стильової цілісності інтер'єрів також викликає деякі питання. Вище було зазначено, що Ермітаж на початку робіт принципово вимагав створення такого освітлення, яке б не порушувало стилістичної гармонії оздоблення приміщень, саме тому проект став таким довгим та високовартісним. Однак у випадку з кабінетом Тиціана, після того, як з'ясувалось, що розсіяне освітлення для цього приміщення підходить набагато більше, ніж інші типи (пряме штучне від кулястого світильника з молочного скла та природне), Ермітаж погодився на знищення розписів стелі (які мали пошкодження) і перефарбування її у світло-блакитний колір задля збереження можливості монтування у залі розсіяного освітлення [3; 488].

І все ж таки у більшості залів живопису було використане пряме освітлення за допомогою софітів. Таке рішення дозволяло виконати вимоги музею щодо естетичного питання; софіти могли бути різних форм та розмірів, тому їх легко було підібрати під ту чи іншу залу. Цікавим епізодом робіт є освітлення залів Снейдерса, Ван-Дейка та Рубенса. У цих залах надзвичайно невіддале природне освітлення з вікон – картини нижнього ряду перетворюються на білі плями в рамах, а при експериментах зі штучним світлом виявилось, що те ж саме відбувається з картинами верхнього ряду. Питання легко вирішувалось зміною кута нахилу верхніх полотен, однак Ермітаж категорично з цим не погоджувався, мотивуючи це тривалою традицією експонування. Це призвело до розробки складних, спірних з ес-

тетичної точки зору конструкцій, однак у залі Рубенса після довгих спроб вирішити питання позитивно не вдалося, і музей вимушений був погодитись на зміну кута нахилу експонатів, що для співробітників Ермітажу того часу здавалось великою жертвою.

Також тяжким компромісом завершилось освітлення галереї Рафаеля: верхнє освітлення дало значні небажані тіні і було визнане незадовільним, після чого інженери запропонували нижнє світло, що повинно було сховатись у вазах, поставлених на підлогу. У цьому випадку розписи та архітектурні елементи стали виразними, однак змінилась геометрія тіней, галерея почала виглядати не так, як до неї звикли, тому музейники не погодились і на цей варіант. Розробникам довелось комбінувати верхнє та нижнє освітлення та переконувати Ермітаж, що інших варіантів не залишилось.

У результаті проведених заходів експозиція Ермітажу була устаткована 5 типами арматур: 1) кулясті світильники з молочного скла (з ефектом відбиття та без нього), 2) дзеркальні арматури типу глибоко випромінювачів, 3) софіти специфічних конструкцій з молочним склом, 4) арматури розсіюваного світла, 5) плафони з молочними ковпаками.

Вище описані роботи з освітлення Ермітажу стали першою спробою музейного електричного освітлення такого масштабу в країні, досвід виконавців у подальшому був використаний у багатьох галереях. Аналізуючи процес, особливості робіт та коментування їх виконавцями-інженерами, можна зробити наступні висновки. Співробітники Ермітажу 1920-тих рр. ревно ставились до своїх внутрішніх традицій, що, можливо, пояснюється великою кількістю співробітників "старого режиму", адже репресії у галузі культури ще не почались. Вони також були не дуже послідовні у своєму ставленні до приміщення музею як до пам'ятки самої по собі: з одного боку, вони оберігали вишукані інтер'єри від "технічного вандалізму" інженерів, з іншого – погоджувались на знищення елементів цих інтер'єрів у випадку, коли вони потребували складних реставраційних робіт. Останнє говорить на користь того, що самі інтер'єри розглядались співробітниками того часу як естетичні об'єкти, а не як художня пам'ятка. Аналіз вимог, які були озвучені музеєм виконавцям робіт, говорить також про те, що питання впливу різних типів світла, його кількості та спектрального складу на фізичний та хімічний стан матеріалів експонатів при освітленні експозиції не винісся на порядок денний взагалі, що говорить про відсутність у музейників 20-х рр. XX ст. системних знань з цього питання. Ця теза побіжно підтверджується тим фактом, що в інструкції з обліку та зберігання [4; 107], розробленої в Ермітажі у 1930-ті рр., питання освітлення не розглядається взагалі.

Література

1. Кипарисова А. А. Навроцкая Т. Г. Новые музейные здания и способы их освещения. // Советский музей. - М., 1936. - №2. - С. 106-107.
2. Мансуров А. Искусственное освещение в музеях. // Советский музей. - М., 1935. - №5. - С. 78-79.
3. Майзель С. О., Яковлев Е. Н. Опыты по освещению Эрмитажа // Электричество. - Всесоюзное Электротехническое Объединение, 1930. - № 11-12. - С.486-498.
4. Кипарисов В. П. Учет и хранение. Сборник инструкций / В. П. Кипарисов. - Ленинград. 1938. - С.107.

*Осадча Т. В.,
мистецтвознавець-експерт
(Одеса, Україна)*

ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТВОРЧОСТІ ОЛЕГА СОКОЛОВА

Сучасники називають Олега Аркадійовича Соколова, який народився 19 липня 1919 року, першим абстракціоністом Одеси, людиною відлиги, початківцем другої хвилі одеського авангарду. І все це має свій сенс. Його можна назвати тією людиною, яка своєю творчістю зайняла місце між одеським авангардом та нонконформізмом. Він створював, переважно, цикли колажів, графіки, захоплювався оп-артом, абстракцією, геометричними композиціями.

Провівши аналіз значної кількості робіт автора можливо встановити певну періодизацію його творчості, яка умовно поділяється на п'ять етапів розвитку художніх особливостей митця. Ці етапи мають хронологічну послідовність і важливо розглядати їх у контексті часу та культурного розвитку суспільства.

Першим періодом можна вважати життя і творчість до 1950 року. Його умовно називаємо: «періодом формування творчої одиниці». Тому що саме в ці роки він отримав художню освіту, спочатку в Одеському художньому училищі, а після війни у Львівському інституті декоративно-прикладного мистецтва, де провчився рік, а потім повернувся до Одеси. Саме тоді він на правах «вільного» учня, пішов до Теофіла Фраермана (який належав до одеської та паризької школи живопису, був учасником та призером Осіннього салону), він був прихильником «нового мистецтва» і вплинув на формування і становлення художника як абстракціоніста. В цей період художник працював суто в академічному стилі, переважно це роботи олівцем (навіть кольоровими) і невеличкі портретні замальовки.

Другий період творчого життя художника проходить в межах 1950-1960-их років. Саме з початку 50-их років ХХ ст. можна почати відлік його професійно-творчої активності. Але то був дуже складний час для такої відкритої індивідуальності. Оскільки, мистецтво в Україні 1950 – 1980 р. можна розділити на дві принципово різні групи. Домінуючий конформізм, який підпорядковувався комуністичній ідеології, та – нонконформізм – мистецтво, незалежне від ідеології та політики. Індивідуальний світогляд і незалежна позиція, на думку влади, не відображала дійсність. Тому їх творчість або підпадало під нищівну критику, або мовчки вважалось неіснуючим.

У Олега Соколова, безумовно, були творчі амбіції, які він не мав можливості реалізувати. Взагалі, кожному художнику для реалізації тих самих амбіцій потрібно лише 2 речі: це майстерня, де художник може працювати і стіни, де він може виставляти свої роботи. Так сталося, що в Олега Аркадійовича не було жодного з цих елементів. Цю роль в нього виконувала його невеличка квартира. І до 1956 року він виставлявся виключно у себе

дома (що і породило такий досить впливовий для нонконформізму феномен, як квартині виставки).

Відлига припала, як раз на середину цього етапу. І у 1956 році відбулася перша відкрита виставка. Відгуки у пресі були жахливими. Це було більш схоже на політичне звинувачення та сумніви відносно психічного здоров'я художника [4, с. 3].

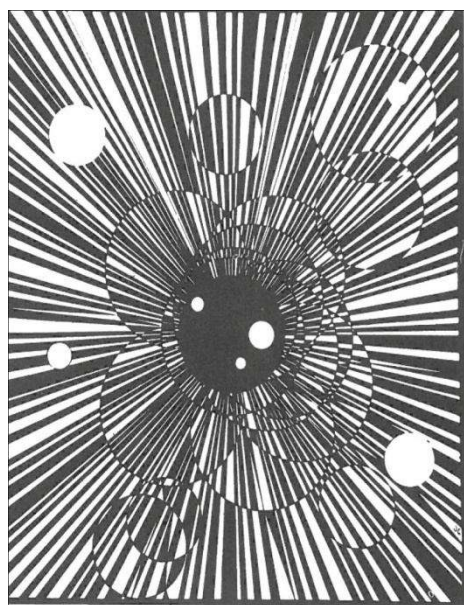
Цікавий факт: дослідження колекції показало, що до 1956 року автор підписував свої роботи, як «Соколов», а вже після цієї виставки, просліджується загальна тенденція щодо зміни власного підпису «О.С.» — це можна пояснити певним бажанням художника залишатися невпізнаним серед офіційної влади.

Роботи цього періоду відзначаються великою кількістю портретів, абстрактних ілюстрацій та початком експериментування з тушшю, та гуашшю привела художника до техніки – монотипії «прозора гуаш», яку він удосконалював і синтезував з іншими всю подальшу творчу діяльність. Це можна назвати періодом формування власного світогляду митця, пошуку власної креативності.

Аналізуючи роботи Олега Соколова найважливіший аспект у дослідженні слід виокремити психологічне трактування форм і кольору, адже навіть при несвідомій роботі художника, завдяки своїй надчутливості, він вдало передавав свої художні концепції.

Третій етап з 1960 по 1970 р. належить до періоду становлення автора, де художник експериментував з втіленням своїх художніх інтерпретацій та шукав нові мови художньої виразності. Художні інтерпретації у Олега Соколова це коли картина має досить конкретну назву, але має ірраціональну форму. Взагалі, філософські погляди художника неможливо чітко сформулювати, оскільки вони обумовлені емоційно-інтуїтивним сприйняттям дійсності.

Роботи того часу можна поділити на дві стилістичні групи: перша група, на початку домінуюча – це драматичні експресивно абстрактні композиції, переважно темних кольорів. Роботи іншої стилістики, це невеликі геометричні форми, які перетинаються з відрізками прямих ліній, розташовані на монохромних поверхнях з різними композиційними співвідношеннями.



Також саме в цьому етапі художник починає втілювати свої художні інтерпретації за допомогою оп-арта (іл.1 «Соннабулічний джаз», 1971). Оскільки цей жанр сформувався на основі геометричної абстракції, який був один з улюблених жанрів у Олега Соколова, то досить логічно, що художник почав експериментування саме у цій сфері. Це було досить рідкісним явищем серед українських митців, що принесло йому значну популярність. Цей

період вважається визначним, тому що саме у 1967 році на базі Музею Західного та Східного мистецтв (де Олег Соколов працював все життя) він

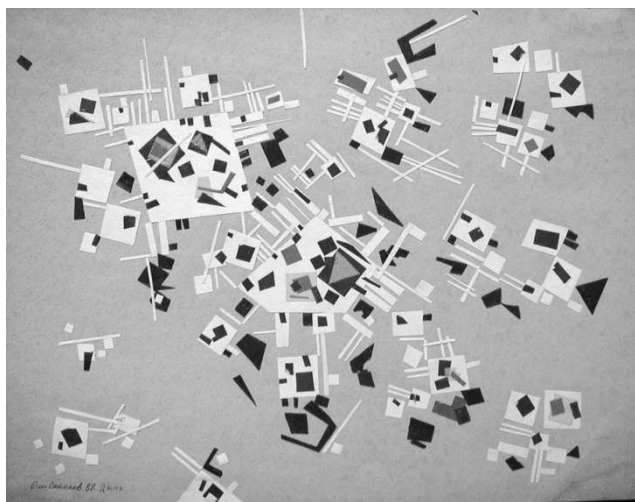
створив інтернаціональну спілку «Колір, музика, слово» ім. Чюрленіса. Клуб зібрав разом багато людей, які розділяли філософію «синтетичних» мистецтв: вчених, інженерів, художників і поетів. Клуб набув певної популярності серед інтелігенції [2]. Олег Соколов пропагував принцип взаємозамінності кольору, музики, слова. Колір, для нього, сприймався як носій духовної, світлоносної матерії. Через ці погляди відбувається творче саморозкриття митця. В процесі дослідження помітно, що саме з кінця 60-их років знову змінює підпис на «Олег Соколов». Що можна інтерпретувати, як бажання художника відкрито ділитися власними думками стосовно синтезу мистецтв.

Четвертий етап з 1970 по 1980-ті роки – відзначається тим, що художник шукав нові мови художньої виразності та еволюцією власних художніх концепцій, зокрема це була графіка (космізм) та аплікація. активне застосування барвомузики, ізопоезії;

На хвилі технологічного процесу, в його творчості з'являється такий жанр, як космізм – результат взаємодії несвідомих компонентів у процесі креативності автора. (відзначають, що він мав екстрасенсорні здібності і говорив, що він має зв'язок з космосом і працював лише в певні дні місяця, які він сам для себе встановив) І ці роботи народжувались в течії свідомості. В композиції цих робіт взаємодіють живописні та графічні елементи, синтез кольору та форм, досягається шляхом складної системи дисонансів і певної динаміки, в результаті подолання яких народжувалась гармонія.

Також в результаті пошуків нових форм виразності Олег Соколов починає активно використовувати у своїй творчості аплікацію (застосовуючи різні матеріали). Цей етап можна назвати становленням Соколовської аплікації.

І все це ставало засобами його художніх інтерпретацій. На шляху до його формоутворення абстрактного мистецтва виділяють три стадії: імпресія, імпровізація, композиція. Імпресія – відображає прямі враження від зовнішнього довкілля. Імпровізація – це відображення процесів внутрішнього характеру. Композиція – передбачає складний синтез, де



переважну роль визначає розум, свідомість, навмисність, доцільність. Але вирішальний елемент – почуття, а не раціональність.

Тут прослідковується зміна в кольоровому рішенні робіт. Автор використовує більше відкритих, яскравих кольорів (іл. 2 «Джаз», 1980).

П'ятий етап з 1980 по 1990 р. Цей період можна назвати – періодом пізньої творчості. І найхарактернішим технічним втіленням художніх інтерпретацій цих років – стає синтез.

Синтезуючи техніки та матеріали з ритмічними співвідношеннями предметних форм, кольорових плям, ліній і геометричних площин, художник прагнув відкрити візуальні канали взаємодії з природнім світом, його надихала

звукова вібрація почуттів, ароматична побудова думки, унікальна духовна суть кожного природного явища [3, с. 7]. Ця здатність «чути» почуття і «бачити» духовне життя кожного окремого предмета відчувається в його найкращих творах, зокрема у барвомузиці та ізопоезії.

У процесі дослідження художньої інтерпретації барвомузики був використаний новий принцип, який доказує закономірність співвідношення музикального темпу твору з його кольоровою схемою і психологічним впливом групи кольорів. Це було зроблено для того, щоб довести теорію Олега Соколова щодо взаємозамінності мистецтв, і встановити наскільки виправдано він називав ту чи іншу роботу певним музичним твором.

Сам процес дослідження складається з декількох етапів: в нас є картина, яка має назву певного музичного твору. Визначається її музичний темп (що представляє собою досить об'єктивний показник) і загальні враження щодо його сприйняття.

Якщо брати за основу той факт, що музичний твір є абсолютною гармонією, то в художньому аспекті показником гармонії є – правильно обрана кольорова схема за спектром кольорів. (аналогова/ компліментарна/ тріада). Якщо використовується одна з цих схем, то роботу можна вважати гармонійною і це дає нам змогу прирівнювати їх на художньому рівні.

Наступний етап – це співвідношення загального враження, щодо музичного твору з обраною художником кольоровою гамою. Всім відомо, що колір має як фізичний так і психологічний вплив на свідомість людини.

Було проаналізовано п'ять робіт автора з циклу барвомузики. І результати показали, що загальні враження від музичного твору тотожне психологічному впливу групи кольорів, який використовував художник.

Загалом, абстрактні композиції та інтерпретації художника є цілком оригінальними і відображають формотворчі та колористичні пошуки, спираючись на цілком суб'єктивні, власні філософські погляди. На відміну від традиційних картин, що зображують дійсність і реалістичність сюжетів, він не прагнув до якогось відтворення зовнішнього світу. Центр композиції абстрактних картин займають абстрактні структури і мотиви, виразність яких підкреслюють яскраві, живі кольори. Вони мали певний резонанс у суспільстві, бо були дещо новим естетичним явищем у традиції одеської школи, цей досвід попередньо не був пережитий і Олег Соколов виступає тут як першопроходець. І саме він стає свого роду вчителем для митців вже набувшого популярність феномену, як одеський нонконформізм.

Література

1. Голубовский Е. Будь собой! Прочие роли уже заняты [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.olegskokolov.org/memoirs/11-bud-soboj-prochie-rolj-uzhezanyaty.html/>. – Мир Олега Соколова.
2. Кантор С. Олег Соколов – художник, поет, дисидент [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://msio.com.ua/ru/articles/373-oleg-sokolov/>. – Музей современного искусства Одессы.
3. Соколов О. А. Колір, музика слово / Олег Соколов // Комсомольська іскра. – 1975. – 9 січ. – №4. – С. 7.
4. Шапошников Ф. Без поисков нет искусства / Ф. Шапошников // Знамя коммунизма. – 1956. – 20 жовт. – С. 3.

*Коптюх Ю. В., заступник генерального директора,
Національний історико-етнографічний заповідник «Переяслав»
Кузьменко А. В., провідний науковий співробітник
науково-дослідного відділу «Музей історії української православної
церкви, Національний історико-етнографічний заповідник «Переяслав»*

ПЕРСПЕКТИВИ ОНОВЛЕННЯ ЕКСПОЗИЦІЇ МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПРАВОСЛАВНОЇ ЦЕРКВИ НІЕЗ «ПЕРЕЯСЛАВ» У РУСЛІ ДЕКОМУНІЗАЦІЇ

В 1992 р. було відкрито Музей історії Української Православної Церкви (далі – Музей), який входить до структури Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» (далі – НІЕЗ «Переяслав», Заповідник) [6]. Створений завдяки ініціативі патріарха музейної справи Михайла Сікорського, він складається з комплексу об'єктів: жертovníк епохи бронзи (кам'нь-чаша) III-II тис. до н. е., копія Збруцького ідола [8], Церква Покрова Пресвятої Богородиці 1606 р., реконструкція козацького цвинтаря (67 дерев'яних і кам'яних українських православних хрестів XVIII – XX ст.), Церква Покровська 1708 р., дзвіниця 1760 р., церковна сторожка початку XIX ст., двір священника XIX ст. (хата, повітка, комора, саж), брама другої половини XIX ст., виставка «Історія православного хреста» [5].

Музей висвітлює передумови запровадження християнства в Давньоруській державі та основні етапи його утвердження на території України-Руси, розкриває засади християнського аскетичного життя, світоглядну сутність двовір'я як форми компромісного існування різноспрямованих векторів релігійної свідомості. Векспозиції Музею представлені археологічні старожитності, релігійна література XVII – XX ст., іконостас XIX ст., ікони професійних іконописців і народних художників, речі церковного вжитку й побуту священнослужителів, портрети видатних діячів православ'я [6].

Слід зауважити, що основу експозиції Музею, яка переважно спирається на ідеологічні постулати радянської історичної науки, було створено раніше, в 1986 р. [2, с. 116], саме як експозицію музею атеїзму і з того часу вона фактично не зазнала змін. Публікації ж наукових співробітників Музею присвячені здебільшого загальній характеристиці його об'єктів та не містять критичного аналізу застарілого концептуального обрамлення експозиції [10; 9]. Втім, за період з 1986 по 2016 рр. значно розширилася джерельна база з даної проблематики [7], виросла ціла плеяда дослідників, які створили значний масив розвідок та фундаментальних праць, що дозволило переосмислити та зробити нові висновки стосовно студіювання питань православ'я в Україні [1; 3; 4]. Також було доповнено фрагментарні знання про діяльність Російської Православної Церкви на Переяславщині тощо. Важливим фактором є й те, що за тридцять років виросло не одне покоління громадян, які критично сприймають ідеологічні рудименти тоталітарної доби.

Зважаючи на вищевикладені факти та нинішній складний етап розбудови української державності, особливо гостро постало питання перегляду концептуальних засад експозиції Музею, яка базується на ідейних

постулатах радянського режиму та тенденційному висвітленні історії Української Православної Церкви. Це спонукало авторів статті, виходячи з власного досвіду наукової та адміністративної роботи у НІЕЗ «Переяслав», окреслити основні напрями та етапи оновлення експозиції Музею історії Української Православної Церкви у руслі декомунізації, представивши їх наступними методичними завданнями:

1) Дослідити зміни, які відбулися в історіографії історії Української Православної Церкви за останні 30 років. Підготувати повний список літератури та джерел із цієї проблематики;

2) Виявити у змісті концепції, тематико-експозиційного і структурного планів Музею комуністичні ідеологеми, з метою їх усунення, та викристалізувати загальні недоліки експозиції, які врахувати при написанні обґрунтування реекспозиції;

3) Здійснити ґрунтовний аналіз діючої експозиції та умов, в яких вона створювалася й існувала;

4) Провести поглиблене дослідження фондів зібрань НІЕЗ «Переяслав» з метою виявлення музейних предметів – потенційних експонатів для створення нової експозиції (у контексті здійснення декомунізації);

5) Розробити наступні тематичні завдання для наукових працівників Музею:

5.1 Етнічні групи, які населяли територію Переяславщини та їхні вірування;

5.2 Історія Переяславської, Переяславсько-Сарайської, Переяславсько-Бориспільської, Полтавсько-Переяславської єпархій та їхній адміністративно-територіальний поділ;

5.3 Історія ієрархії (переяславські єпископи, коад'ютори, вікарії);

5.4 Духовенство Переяславщини;

5.5 Храми Переяславщини;

5.6 Монастирі Переяславщини;

5.7 Освіта духовенства Переяславщини;

5.8 Церковнопарафіяльні школи;

5.9 Сучасна релігійна ситуація на Переяславщині.

6) Здійснити реекспозицію у Музеї з дотриманням наступних принципів:

6.1 Відхід від ідеологічних кліше та концептуальних підходів радянської доби шляхом застосування принципу репрезентативності при формуванні експозиції з фондів Заповідника та підбором музейних предметів відповідного тематичного спрямування;

6.2 Подолання концепту «музей у музеї» як пережитку радянської епохи;

6.3 Дотримання принципу «зміна поколінь – зміна світогляду – зміна експозиції»;

6.4 Об'єктивне та зважене висвітлення історії православ'я на Переяславщині;

6.5 Привести у відповідність загальну проблематику історії Української Православної Церкви, представлену в експозиції Музею, до територіальних меж Переяславщини.

Отже, запропоновані методичні завдання можуть слугувати концептуальним підґрунтям для здійснення реекспозиції Музею, а комплексний підхід щодо втілення їх на практиці сприятиме розв'язанню ряду гострих для сучасного українського суспільства проблем. По-перше – це відновлення історичної та соціальної справедливості крізь призму об'єктивного представлення історії Української Православної Церкви в експозиції Музею як важливої складової духовної спадщини українського народу, що була частково вихолощена та спотворена штучним нав'язуванням радянської атеїстичної свідомості; по-друге – реалізація цивілізаційного поступу декомунізації на теренах незалежної України, яка стала на шлях безповоротного відходу від болісного тоталітарного минулого.

Література

1. Гордієнко В. В. Православні конфесії в Україні періоду другої світової війни (вересень 1939 – вересень 1945 рр.) [Текст] : автореф. дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01 / В'ячеслав Володимирович Гордієнко ; Київський університет імені Тараса Шевченка. – К., 1999. – 14 с.

2. Жам О. М. М. І. Сікорський – творець скансену на Татарській горі [Текст] / Олена Жам, Наталія Ткаченко // Михайло Іванович Сікорський: творець історії й хранитель часу: [колект. монографія, присвяч. 90-річчю з дня народження М. І. Сікорського]. – Переяслав-Хмельницький : СКД, 2013. – С. 73–138.

3. Ластовський В. Історія православної церкви в Україні наприкінці XVII – у XVIII-му ст.: історіографічні аспекти. Монографія [Текст] / Валерій Ластовський. – К. : Логос, 2006. – 278 с.

4. Медовкіна Л. Ю. Питання історії Української Православної Церкви в освітленні І. І. Соколова [Текст] / Л. Ю. Медовкіна // Історичні і політологічні дослідження. Науковий журнал. – 2013. – № 4 (54). – С. 47–54.

5. Музей історії Української Православної Церкви [Електронний ресурс] / Веб-дизайн Студія Універсал. – Електрон. текстові та граф. дані (1 файл). – [Переяслав-Хмельницький], [201–]–. – Режим доступу: <http://niez.com.ua/museums/about-museum/599>. – Загол. з екрану.

6. Національний історико-етнографічний заповідник «Переяслав» [Електронний ресурс] / Науково-освітній відділ екскурсійно-масової роботи ; Дизайн – Студія Універсал. – Електрон. дані. – [Переяслав-Хмельницький] : НІЕЗ «Переяслав», 2012–. – Режим доступу: <http://www.niez-pereyaslav.com.ua/ua/m-9>. – Загол. з екрану.

7. Преловська І. Методи і принципи дослідження документальних джерел з історії Української автокефальної православної церкви (1921–1930) – Української православної церкви (1930–1939) [Текст] / Ірина Преловська // Український археографічний щорічник. – К., 2013. – Т. 21, вип. 18. – С. 63–100.

8. Русанова І. П. Збручское святилище (предварительное сообщение) [Текст] / І. П. Русанова, Б. А. Тимощук // Советская археология. – 1986. – № 4. – С. 90–99.

9. Сікорський М. Борисівське поле – слава землі Київської [Електронний ресурс] / Михайло Сікорський ; Козацька бібліотека. – Електрон. дані. – [Б. м.], 2011–. – Режим доступу: <http://kozakbiblio.web-box.ru/naukovo-doslndnij-centr-chasi-kozack/ustanovi-organizac-tovaristva-scho-zajmajutsja/pamjatki-ukranskogo-kozactva/>. – Загол. з екрану. – (І. Пам'ятки українського козацтва. Дослідження та узагальнення).

10. Ткаченко Н. Архітектурний ансамбль Острійської козацької церкви [Текст] / Наталія Ткаченко // Вісник Переяславщини. – 2004. – 2 червня.

*Муравська С. В.,
старший викладач кафедри,
Львівський інститут економіки і туризму*

ЕКСПОЗИЦІЙНА РОБОТА МУЗЕЇВ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ (на прикладі окремих областей)

Музеї закладів вищої освіти є окремою групою колекцій, які належать одночасно двом світам – музеїв та освіти. Оскільки це відомчі музеї, які в абсолютній більшості випадків перебувають у сфері управління Міністерства освіти і науки України, то вони зобов'язані як складова система наукової, навчальної, просвітницької та виховної роботи забезпечувати функціонування вищої школи. З іншого боку, вони також мають відповідати вимогам, що ставляться до громадських музеїв – навіть якщо вони не такі суворі, як у випадку державних збірок.

Питання організації експозиційної роботи в музеях тією чи іншою мірою було об'єктом наукових зацікавлень науковців [1; 2; 4; 15]. Специфіка побудови експозиції в у-музеях частково піднімалася в статтях-оглядах конкретних «храмів муз» при ЗВО, однак наукові праці, які б синтезували відомості про специфіку експозиційної роботи таких музеїв України на теперішньому етапі їх розвитку, на жаль, автору невідомі, чим і обумовлюється актуальність заявленої теми доповіді.

Організація експозиційної роботи в музеях ЗВО напряму залежала від їхньої основної місії. Якщо музей позиціонувався як навчальний, то залучення працівників державних музеїв як помічників для створення експозиції за усіма правилами робіт подібного плану не відбувалося, оскільки не існувало практичної потреби. У такому випадку слово «музей» часто було модерним заміном слова «кабінет» у звітній документації закладу та слугувало окремим пунктом, котрий мав свідчити про потужну навчально-наукову базу університету.

Важливим чинником, який впливав на експозиційну роботу, була професійна кваліфікація працівників музею. Ті з них, які мали вищу музейну освіту за плечима або досвід роботи у «храмі муз», організовували експозиційний простір відповідно до існуючих правил та вимог. Проте кількість таких спеціалістів у сфері університетського музейництва на теренах 7 областей Західної України¹ мізерно мала – тільки 4 кураторів з-поміж півтори сотні мали відношення до музейної роботи в минулому, що вплинуло на методичну правильну побудову експозиції.

Однак було би помилкою стверджувати, що вища музейна освіта – це обов'язкова умова для організації роботи такого плану. В низці випадків працівники у-музеїв компенсували її відсутність консультаціями з місце-

¹ Оскільки термін є радше умовним, уточнюємо, що мова піде про сім областей: Львівську, Івано-Франківську, Тернопільську, Волинську, Рівненську, Чернівецьку та Закарпатську.

вими державними музеями. У цілому співробітництво із історичними музеями свідчило про серйозний підхід до справи і хороші перспективи для музею як навчально-дослідницького та просвітницького осередку в структурі університету, однак не було гарантією подібного стану речей. У справі співробітництва у-музеїв з їх державними партнерами свою роль відіграє активність структурних підрозділів регіональних краєзнавчих та історичних музеїв, у обов'язки яких входить методична підтримка громадських музеїв. Саме посередництвом останніх відбувалася комунікація університетських храмів муз із музейним світом в цілому [5].

Активні консультації на етапі формування експозиції і меншою мірою в процесі функціонування музею відбувалося кураторами окремих у-музеїв Східноукраїнського національного університету ім. Л. Українки, Львівського національного університету ім. І. Франка, Кременецького медичного коледжу ім. А. Річинського, археолого-краєзнавчого музею Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, музею І. Франка Коломийського медичного коледжу, історико-медичного музею Буковинського державного медичного університету [5; 6; 12; 14].

Проте ключовим моментом, який впливав на побудову експозиції, було бачення концепції розвитку музею адміністрацією ЗВО та її безпосередніми розробниками. На етапі проектування рідко залучалися спеціалісти, що часто було обумовлено бажанням ініціаторів зекономити. Іншою причиною залучення тільки власних сил було те, що частина кураторів у-музеїв вважає державні музеї установами, які не можуть надати реальну допомогу, оскільки не володіють профільними знаннями [8; 9; 13; 14].

Вибір методу побудови експозиції залежав від профілю у-музею. Природничі колекції групувалися тематично, причому мала значення послідовність вивчення тем в ході викладання конкретної навчальної дисципліни – збірки такого профілю є навчальними за своєю суттю. За цим же критерієм впорядковувалися мистецтвознавчі «храми муз». Натомість хронологічно-тематичний принцип був основоположним при створенні більшості у-музеїв – історичних, меморіальних, галузевих, комплексних та музеїв системи освіти за профілем.

Останні збірки заслуговують особливої уваги в контексті розроблення експозиційного плану, оскільки є специфічною категорією музеїв у цілому. Музей історії – це своєрідне дзеркало, яке відображає життєдіяльність вищої школи і ставлення його керівництва до справи розвитку університетської спадщини. Традиційно тематико-експозиційний план таких музеїв передбачає поділ музейного простору на експозиції, які ілюструють певні хронологічні віхи діяльності ЗВО від заснування до сьогодення, інформують про досягнення, сучасні зовнішні зв'язки, відносини із навчальними закладами інших країн. Експозиції, які розповідають про структурні підрозділи, факультети та кафедри, відображають етапи утворення основних ланок навчально-виховного процесу. У загальну експозицію музею також вноситься інформація про наукову та виховну діяльність навчального за-

кладу (наукові школи, відомі вчені, наукові проекти тощо), демонструються фотодокументи організації дозвілля студентів, спортивні відзнаки тощо. Окреме місце в музеях історії відводиться також символіці – знаменам, святковому одягу професури, інавгураційних мантий студентів та ін.

Лева частка музеїв історії ЗВО, які потрапили в поле досліджень автора, є достатньо типовими, представлені схожими експонатами. З-поміж колекцій університетської спадщини оригінальністю більшою чи меншою мірою виділяються збірки НаУ «ОА» та ЛНУ ім. І. Франка. Скептики можуть зауважити, що набір предметів, висвітлених в експозиції, впливає із специфіки профілю музею і є достатньо обмеженим, однак порівняння із закордонними counterparts наштовхує на думку передусім про радикальну різницю у підходах до справи університетського музейництва [3] і фінансовий чинник тут є важливим, однак не головним.

Два вищезгадані музеї лідирують і в рейтингу періодичності оновлення експозиції. Музей Острозької академії, створений 1998 р., періодично доповнюючи та змінюючи виставки в 2012 р., повністю замінив експозиційне обладнання [7]. Натомість музей історії ЛНУ, який після 20-річної перерви відчинив свої двері у 2011 р., на 95 % оновивши експозицію, демонструє новаторський підхід і бажання розробників зробити музей інтерактивним, наситити його не стільки документами, які відображають історію університету, а речовими пам'ятками [11].

Таким чином, організація експозиційної роботи у музеях ЗВО має існує низку специфічних рис, які впливають передусім із основної мети функціонування музею. Якщо підрозділ себе позиціонував як навчальний, спосіб представлення інформації відбувався відповідно до послідовності викладання навчальних дисциплін. Натомість хронологічно-тематичний принцип був основоположним при створенні більшості у-музеїв – історичних, меморіальних, галузевих, комплексних та музеїв системи освіти за профілем. Професійна освіта та досвід роботи в музеї розробників експозиції впливали на її формування. Частина з них вважає державні музеї установами, які не можуть надати реальну допомогу, оскільки не володіють профільними знаннями.

Література

1. Lourenco M. Between two worlds: the distinct nature and contemporary significance of university museums and collections in Europe : PhD thesis / Marta C. Lourenco. – Conservatoire Nationaldes Arts et Metiers, Paris, 2005. – 405 p.
2. Велика Л.П. Музейне експозиційне мистецтво: Монографія /Харк. держ акад. культури. – Х, 2000. – 159 с.
3. Див. University of Tartu Museums [Електронний ресурс]. – режим доступу: <http://www.muuseum.ut.ee/en/node/290>. (Дата останнього звернення 12.05.2016 р.)
4. Кононюк О., Позіховська С. Музейна експозиція: старі проблеми та нові тенденції (на прикладі музеїв Великої Волині) / О.Кононюк , С. Позіховська // Наук. зап. Рівнен. обл. краєзн. музею. – Рівне: Волин. обереги, 2006. – Вип. ІУ: матеріали наук. конф. 25-26. X. 2006 р. – с. 55-58.

5. Особистий архів автора. – Інтерв'ю із завідувачем Зоологічного музею ЛНУ ім. І. Франка І.Шидловським від 30.09.2013.
6. Особистий архів автора. – Інтерв'ю із директором історико-медичного музею Буковинського державного медичного університету В.І. Білоусом 29.01. 2014 р.
7. Особистий архів автора. – Інтерв'ю із директором Музеєм історії Національного університету «Острозька академія» А.А. Хеленюк 24.01. 2014 р.
8. Особистий архів автора. – Інтерв'ю із директором музею історії ЛНАУ Ю.М. Токарським від 13.11. 2014.
9. Особистий архів автора. – Інтерв'ю із доцентом кафедри стародавньої та середньовічної історії Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка О.М. Петровським 28.01. 2014 р.
10. Особистий архів автора. – Інтерв'ю із завідувачем геологічного музею ТНПУ ім. В. Гнатюка П.М. Дем'ячуком від 28.01. 2014 р.
11. Особистий архів автора. – Інтерв'ю із завідувачем Музеєм історії ЛНУ ім. І. Франка Ю.В. Гудимою 13.11. 2013 р.
12. Особистий архів автора. – Інтерв'ю із завідувачкою практики Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Т. Шевченка В.І. Шпак 27.01. 2014 р.
13. Особистий архів автора. – Інтерв'ю із керівником музею прикладного мистецтва Закарпаття Мукачівського гуманітарно-педагогічного інституту В.В. Панкуличем від 11.03.2015.
14. Особистий архів автора. – Інтерв'ю із куратором кімнати-музею ім. І. Франка Коломийського медичного коледжу ім. І. Франка О.М. Кенюк від 17.06. 2015р.
15. Особистий архів автора. – Інтерв'ю із куратором музею підків ЛНУБіВМ А.А. Гамотою від 7.11. 2014 р.
16. Тітінюк Юрій Омелянович. Методика художнього формування сучасної музейної експозиції [Електронний ресурс] // 17 Сумцовські читання: Комунікаційний підхід у музейній справі як відповідь на потреби соціуму. – Харків, 2011. – Режим доступу: <http://museum.kh.ua/academic/sumtsov-conference/2011/article.html?n=48> (Дата останнього звернення 12.05. 2016).

Шатайло Ю. М.,
завідувач сектору, Науково-дослідний
експертно-криміналістичний центр МВС України,
старший викладач кафедри мистецтвознавчої
експертизи Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЇ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ДОКУМЕНТІВ

У доповіді висвітлюються практика використання сучасних досягнень в області технічної експертизи документів, які дають змогу провести якісні та всебічні мистецтвознавчі дослідження.

In the report displayed practice of modern advances in technical expertise documents which allow to conduct qualitative and comprehensive study of art-research.

Зараз в епоху загальної комп'ютеризації та розвитку новітніх технологій, на новий рівень виходить комплекс мистецтвознавчих досліджень документів. Багаторічний досвід практичної роботи, як експерта з дослідження документів та постійна співпраця з мистецтвознавцями дала змогу розширити діапазон досліджень.

Поняття «документ» багатозначний і залежить від того в якій галузі та з якою метою його використовують. Тому у контексті мистецтвознавчої експертизи фахівець має трактувати термін «документ» не, як окремий аркуш паперу з певними реквізитами у вигляді рукописних написів, підписів чи відбитків печатки, а підходити до цього терміну більш комплексно.

Адже, по-великому рахунку, документ в історичному та мистецькому аспекті – це певний матеріальний носій з певним текстом, який несе в собі актуальну та не повторну інформацію, яка у свою чергу в подальшому може суттєво вплинути на атрибуцію об'єкта дослідження.

Саме тому поєднавши дві начебто такі різні дисципліни, як мистецтвознавство та технічну експертизу документів можливо вийти на новий рівень знань і забезпечити не тільки якісні мистецтвознавчі дослідження, а й вирішити низку актуальних питань, яку ставлять перед собою музейні працівники та реставратори.

За тривалу практику мистецтвознавчих досліджень, за допомогою використання програмно-апаратних комплексів, що застосовуються в технічній експертизі документів було отримано доказову базу, для якісної атрибуції, рукописів, різного роду книг, у тому числі й виявлені невидимих написів на сторінках книг, екслібрисів, підписів, різноманітних написів на старих фотознімках, помітки на нотах, написи на іконах та інших документах.

Основним завданням комплексного дослідження є те, що фахівці з технічної експертизи документів разом з мистецтвознавцями проводять наступні дослідження:

- дослідження способу виготовлення документів або його частин.
- ототожнення конкретних друкарських форм, печаток, штампів, пишучих приладів, копіювально-множильної техніки тощо;
- відновлення цілісності документів (цілого по частинах), з використанням основних методів трасології.
- дослідження водяних знаків, як спеціальних елементів захисту, дослідження філіграней;
- встановлення факту повної чи часткової підробки документів та способів внесення змін до їх первинного змісту;
- встановлення первинного змісту тексту, або зображень, виявлення залитих, замазаних текстів, витравлених або змитих текстів відновлення спалених документів і т. д.
- визначення часу виготовлення документу в аспекті поєднання знань з історії технологій та технічної експертизи документів.

Ось окремі приклади використання методів технічної експертизи документів.

Так в ході дослідження партії картин, серед полотен виконаних у техніці олійного живопису, було виявлено полотна виготовлені за допомогою копіювально-множильної техніки (принтерів). В ході дослідження друкованої продукції виявлялись факти використання сучасного друкарського обладнання у книгах, які мали бути виготовлені у кінці 20-го століття.

Досить часто в ході використання апаратних засобів було встановлено підробки старовинних ікон, а саме випадки коли основне зображення святого друкується на сучасному лазерному принтері, згодом розфарбовується темперними або олійними фарбами, лакується, зістаріється, вкривається окладом і видаються за твори сакрального мистецтва 19-го століття і навіть пізніших періодів.

Завдяки програмно-апаратного комплексу FOSTER+Freeman, в ході досліджень, у ряді книг було виявлено та відновлено замиті бібліотечні відбитки штампа та печатки, які висвітлювали історію побутування книг починаючи від часу їх створення (друга половина 19-го століття) до початку другої половини 20-го століття. Це бібліотечні відбитки штампа і печатки різних губернських бібліотек, гімназій, технічних училищ 19-го століття, різноманітних товариств любителів книги вже часів СРСР.

Значна практика і у виявленні втрачених рукописних написів, або встановлення ознак нанесення нових рукописних написів.

Особливо це стосується написів, які імітують написи виконані у стилістиці текстів кінця 19-го початку 20-го століття. Які досить часто шахраї антикварного ринку дописують на різні предмети, з метою підняття ціни на предмет і введення в оману покупців старовинних речей. По принципу: «Як що в словах є «Ъ» або твердий знак в кінці слова – це давній предмет».

Дослідження старовинних паперових грошових знаків і поштових марок взагалі не можливе без досвіду фахівців в області технічних досліджень документів.

Зараз на озброєнні технічних досліджень документів перебувають наступні апаратні комплекси:

мікроскопи з блоками фото- та відео- фіксації процесу досліджень;
спеціальні прилади такі, як:

відеоспектральні компаратори, які дають змогу проводити дослідження в ультрафіолетовому світлі - UV 400 нм UV-A 365 нм, 6 Вт; UV-B 313 нм, 6 Вт; UV-C 254 нм, 6 Вт., у білому світлі, у інфрачервоному світлі 870 нм., 940 нм., у коаксіальному білому світлі (ЗМ), та у косо падаючих променях;

візуалізатори магнітних особливостей документів який проводять намагнічування об'єкта дослідження з послідуною візуалізацією виявлених зображень завдяки використанню ефекту Фарадея, що дає можливість провести вимірювання лінійних та кутових амплітудних характеристик;

Широко використовується і принцип роботи технології ESDA2 заснований на створенні невидимого електростатичного зображення роздавлених написів, які візуалізуються за допомогою тонерів чутливих до електромагнітних полів.

Зараз розпочато тестування нової неруйнівної системи отримання зображень. ESDA з новою системою - Тонер Pad - це метод, який забезпечує найбільш чисте проведення інструментальних методів досліджень, зберігаючи при цьому високу чутливість.

За допомогою м'яких, полірованих текстильних подушечок, просочених тонером, з візуалізацією отриманих втрачених текстів на всій поверхні термоліпки в письмовій формі.

Очікується, що нова система стане ефективніше і чистіше в використанні, позбавить від необхідності обробляти порошком і усуне проблеми, пов'язані з недостатнім або надлишковим тоном зображень.

Саме ці методи дають змогу провести пошук та фіксацію даних необхідних для атрибуції історичних та культурних цінностей на рівні законів математики та фізики і виключити людський фактор суб'єктивного підходу до питань атрибуції.

Старенький І. О.,
старший науковий співробітник
науково-експозиційного відділу Кам'янець-Подільського
державного історичного музею-заповідника

СХОВОК ПЕРШОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ З ОХОРОННИХ АРХЕОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ НА ТЕРИТОРІЇ КАМ'ЯНЦЯ-ПОДІЛЬСЬКОГО В 2016 РОЦІ

Кам'янець-Подільський не перестає дивувати тим, що заховано в його глибинах. Відкриття археологічного сезону принесло досить несподівані результати. Нещодавно, а саме на відкриття туристичного сезону 23 квітня, у Старому замку було відкрито експозицію «Кам'янець 100 років тому», яка присвячена Першій світовій війні та ролі в ній Кам'янця-Подільського. І ось у ході охоронних археологічних досліджень вдалося виявити матеріали цього періоду. По вулиці Троїцькій 4А в траншеї №1 у квадратах №1, 2 та частково в 1А, 2А було виявлено сховок зброї та предметів, які хронологічно відповідають періоду Першої світової війни. Відкриття зробили начальник постійно діючої археологічної експедиції «Кам'янець» ДП ОАСУ «Подільська археологія», кандидат історичних наук Ігор Старенький, працівники Вадим Гудима, Володимир Орищук, Сергій Полянський [3].

Знахідка виявлена в мурованій, зсередини оштукатуреній будівлі, що має ширину 1 метр, висоту до 1,2 метра та підлогу з ухилом у північному напрямку. Лицьова сторона стін була спрямована всередину, зовнішні сторони зроблені у вигляді забутовки. Згадана споруда являється пізньою прибудовою першої третини ХХ ст. у контурі фундаментів мурованої будівлі більш раннього часу (поруч виявлено арочні споруди підвального поверху, зовнішні капітальні стіни та міжкімнатні перегородки). Знахідки були перекриті дерев'яними дошками та привалені камінням, яке засипали під час руйнації будинку в ході бойових дій Другої світової війни в березні 1944 року.

Серед знахідок привертають увагу дві сильно корозовані магазинні гвинтівки зменшеного калібру системи Манліхер зразка 1888 року (SteyrMannlicher M1888 або ж інша назва InfanterieRepetierGewehr M1888). У гвинтівок цього типу затвор був прямолінійного руху. Закритий і замкнений затвор утримувався в ствольній коробці масивним бойовим упором у вигляді підпори на шарнірі. Замикання знаходиться позаду магазинної коробки. Довжина ствола становила 810 мм.при загальній довжині гвинтівки 1280 мм та вазі 4480 г. [6]. Одна з гвинтівок в розібраному стані; збереглися ствол, ствольна коробка, затвор та шомпол (наявність шомпола не є характерною до гвинтівок системи Манліхер). Інша гвинтівка мала механічне пошкодження та була розламана навпіл, проте зберігся ствол і ствольна коробка.

Поруч з гвинтівками було виявлено кілька комплектів патронів до гвинтівок австрійської Манліхер (8×52RMannlicher) та французької Лебель (Lebel). Патрони для австрійських гвинтівок зібрані в обоймах по 5 штук. Обойма пачкового типу, одностороння, з тонкої сталі, залишки якої було

виявлено. Патрони в обоймі так розташовані, що капелюшок кожного верхнього патрона знаходиться попереду капелюшка нижнього патрона. Таке розташування патронів забезпечувало безвідмовне проштовхування їх затвором у ствол. Обойма-пачка мала косу форму, і вкладати її у гвинтівку необхідно тільки однією стороною, тому такі обойми називаються односторонніми. Коли всі патрони вийшли з обойми, остання вільно випадає з магазинної коробки через нижнє вікно, яке завжди відкрито [6;5].

Поруч з попередніми знахідками одразу було виявлено сильно пошкоджене корозією руків'я австрійської кавалерійської шаблі та частина її леза в ножнах. Такі шаблі в рядах російської імператорської армії називали «залізною кочергою» [2].

Окрім того вдалося виявити два запала до снарядів, пряжки до кобури, мундирні гудзики, котел російської імператорської армії. Що стосується мідного польового котла, то він знаходиться в сильно пошкодженому стані, проте на одній з бокових стінок прочитується клеймо «Товарищество Кольчугина в Москве». Виготовлений він у першій половині 1910-х років або ж на початку Першої світової війни [1].

Цікавою знахідкою був сталевий німецький щолом M12 та рештки російського протигазу Зелінського-Кумманта зразка 1915 року, а саме частина його корпусу та окуляри [4].

Найбільш небезпечною знахідкою стали рештки німецької ручної гранати Kugelhandgranate зразку 1913 року з латунним запалом [7]. Граната була в бойовому стані із запалом. З приводу цієї знахідки археологи вимушені були звернутись до фахівців. Знахідка не становила собою велику небезпеку і була знешкоджена фахівцями-піротехніками.

Ще однією знахідкою був остеологічний матеріал, який візуально нагадує залишки скелету людини. Принаймні є схожість на людські хребці, суглоби, реберні кістки та фрагменти черепної коробки. На сьогодні проходить судово-медична експертиза стосовно достовірності приналежності кісток до людини.

Що стосується самого сховку, то тут ситуація досить неоднозначна. Робочою версією на сьогодні є те, що в будинку, який стояв на місці розкопу, хтось у 1918-1919 роках зробив схрон зброї та амуніції, але так і не скористався ним. У пізніші часи все було засипано будівельним сміттям зі зруйнованого будинку і таким чином речі дійшли до нашого часу.

На превеликий жаль, знайдені речі не піддаються реставрації. Буде зроблена спроба провести консерваційні роботи, щоб зберегти речі в тому стані, у якому вони були знайдені.

У сховку також було виявлено значну кількість розвалів горщиків першої чверті ХХ ст. та миски з клеймами, серед яких виділяються Будища, Барановичі та клейма австрійських фірм.

Література

1. Валеева Н. М. Свой век украсил он делами. Жизнь и деятельность купца Александра Григорьевича Кольчугина / Н. М. Валеева, В. П. Ситько. – Москва: АМА-пресс, 2005. – 176 с.
2. Русский инвалид. – 1914. – окт.

3. Старенький І. О. Знахідки Першої світової / Ігор Старенький // Ключ. – 2016. – 6 трав. (№18(221)). – С. 6.
4. Супотницький М. В. От «шлема Гипо» – к защитеЗелинского. Как совершенствовались противогазы в годы Первой мировой войны/ М. В. Супотницький // Офицеры. – 2011. – № 1 (51). – С. 50-55.
5. Електронний ресурс. Режим доступу до ресурсу: <http://warfiles.ru/show-83531-patron-8x50-r-8-mm-mannlicher.html>.
6. Електронний ресурс. Режим доступу до ресурсу: <http://ww1.milua.org/mannlicher1888.htm>.
7. Електронний ресурс. Режим доступу до ресурсу: http://weaponland.ru/board/ruchnaja_granata_kugelhandgranate_13/14-1-0-81.

УДК: 7.025.4.738

*Ревенок Н. М., художник-реставратор,
Національний музей історії України*

ОСОБЛИВОСТІ РЕСТАВРАЦІЇ ТВОРІВ З ФАЯНСУ КИЄВО-МЕЖИГІРСЬКОЇ ФАЯНСОВОЇ ФАБРИКИ З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ

Анотація. Стаття присвячена проблемам реставрації творів Києво-Межигірської фаянсової фабрики на прикладі пам'яток з колекції Національного музею історії України. Пам'ятки несли на собі сліди колишніх реставраційних втручань та наявні свідчення побутування, що поставило перед реставратором ряд складних завдань. Предмети, які були надані на реставрацію є досить значними для колекції музею, тому особливо важливим став вибір оптимальних реставраційних підходів. Реставрація зазначених творів з фаянсу вимагала застосування спеціальних методів відновлення втрачених фрагментів з використанням сучасних реставраційних матеріалів, крім того в ході реставрації випала нагода дослідити історію їх побутування.

Одними з головних завдань реставрації тонкокерамічних виробів є відновлення їх у стані найбільш наближеному до первісного, дослідження матеріалу і технології їх створення, причин і видів руйнувань, виявлення привнесених доповнень, проведення їх історичного та мистецтвознавчого дослідження.

Проблеми відновлення творів з фаянсу та фарфору провідних підприємств України XIX – початку XX століття, що зберігаються в Національному музеї історії України актуальні для дослідження, публікацій і майбутніх експозицій.

Ключові слова: Києво-Межигірська фаянсова фабрика, фаянс, реставрація.

Ревенок Наталья Николаевна, художник-реставратор отдела научной реставрации памятников НМИУ

Особенности реставрации произведений фаянса Киево-Межигорской фаянсовой фабрики из коллекции Национального музея истории Украины

Аннотация. Статья посвящена проблемам реставрации произведений Киево-Межигорской фаянсовой фабрики на примере памятников из коллекции Национального музея истории Украины. Экспонаты имели следы прежних реставрационных вмешательств и явные свидетельства бытования, что поставило перед реставратором ряд сложных задач. Предметы, которые были предоставлены на реставрацию, являются довольно значимыми для коллекции музея, поэтому особенно важным стал выбор оптимальных реставрационных подходов. Реставрация предметов из фаянса требовала применения специальных методов восстановления утраченных фрагментов с ис-

пользованием современных реставрационных материалов, кроме того в ходе реставрации представилась возможность исследовать историю их бытования.

Одной из главных задач реставрации тонкокерамических изделий является восстановление их в состоянии наиболее приближенном к первоначальному, исследования материала и технологии их создания, причин и видов разрушений, выявления привнесенных дополнений, проведение их исторического и искусствоведческого исследования.

Проблемы восстановления произведений из фаянса и фарфора ведущих предприятий Украины XIX – начала XX века, хранящихся в Национальном музее истории Украины актуальны для исследования, публикаций и будущих экспозиций.

Ключевые слова: Киево-Межигорская фаянсовая фабрика, фаянс, реставрация.

**Revenok Natalia, Artist-restorer Department of Scientific Restoration of works of NMB
Particularity restoration of works of faience Kiev-Mezhyhirska faience factory
from the collection of the National Museum History of Ukraine.**

Abstract. The article is devoted to problems of restoration works of the Kiev-Mezhyhirska faience factory on the example of the artworks from the collection of the National Museum History of Ukraine. The exhibits were traces of previous restoration interventions and the existence of clear evidence that the restorer has set range of difficult challenges.

The exhibits were traces of old restoration interventions and evidence of use of the object that has set range of difficult challenges before the restorer.

The objects that have been provided for the restoration are quite significant for the museum's collection, so it's particularly important was the choice of restoration works.

Restoration of objects of faience requires the use of special methods to restore lost fragments using modern restoration materials, moreover in the restoration was given the opportunity to investigate their history.

One of the main problems is the restoration of fine ceramics is restoration the most approximate to the original form, researches of material and technology of their creation, the reasons and the type of destruction, identification prior restores, conduct their historical and art history research.

The problems of restoration of objects made of faience and porcelain leading factories of Ukraine XIX - early XX century, which are stored at the National Museum History of Ukrainian are actual for research, publications and future exhibitions.

Keywords: porcelain, pottery, restoration.

Постановка проблеми. Експонати Києво-Межигірської фаянсової фабрики представляють значну частину колекції Національного музею історії України. В останні роки у відділі наукової реставрації пам'яток НМІУ проводилися дослідження і реставрація предметів цієї фабрики. Предмети кераміки були у незадовільному стані: деякі мали втрати окремих фрагментів, неточне склеювання, стійкі клейові забруднення від попередніх реставраційних втручань тощо. Слід зазначити, що особливу складність в реставрації тонкокерамічних виробів представляє видалення слідів від попередньої реставрації і відтворення втрачених фрагментів складної конфігурації, з рельєфним декором або відновлення частин втраченого розпису. Кожен експонат, який потрапляє в руки реставратора, ставить перед ним ті чи інші проблеми і передбачає ретельний аналіз у виборі завдань дослідження та реставрації.

Отже, реставрація унікальних творів Києво-Межигірської фаянсової фабрики вимагала застосування спеціальних методів відновлення втрачених фрагментів з використанням сучасних реставраційних матеріалів.

Актуальність дослідження визначається необхідністю більш глибокого і детального вивчення шляхів розвитку наукової реставрації пам'яток художнього фаянсу Києво-Межигірської фаянсової фабрики, удосконалення методів наукового опису, розробок реставраційних заходів, а також потребою в їх практичній реалізації. Проблеми відновлення тонко-керамічних виробів провідних підприємств України XIX – початку XX століття, що зберігаються в Національному музеї історії України актуальні для дослідження, публікацій і майбутніх експозицій.

Авторські напрацювання у дослідженні та реставрації фаянсових виробів Києво-Межигірської фаянсової фабрики мають зв'язок з теоретичними і практичними розробками згідно міжнародних етичних вимог.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасна наукова реставрація творів мистецтва має одними зі своїх головних завдань: відновлення пам'яток у стані найбільш наближеному до первісного, дослідження фарфоро-фаянсових виробів на основі вивчення матеріалів і технології їх створення, виявлення привнесених доповнень, дослідження причин і видів руйнувань та глибокого вивчення історії мистецтва і матеріальної культури.

Києво-Межигірським фаянсової виробам присвячено досить багато публікацій, написаних дослідниками різних спеціальностей: істориками, мистецтвознавцями, культурологами. Найбільш вивченими є історичні дослідження, особливості художнього стилю Києво-Межигірського фаянсу, техніка і технологія його виготовлення. Формоутворення фаянсових виробів фабрики, види столового посуду і їх обробка також досліджувалися відомими мистецтвознавцями, зокрема Ф. Петряковою [4], Л. Долинським [1], О. Шкільною [6], [7], А. Ферчук [5]. Проблемам наукової реставрації та стану реставраційної галузі неодноразово приділяли увагу О. Яхонт, І. Дорофієнко [2], В. Зайцева [3] та інші. Однак, істотно менше уваги приділялося проблемам реставрації фаянсових виробів та їх фізико-хімічними дослідженнями.

Мета роботи. Дослідити принципи і методи наукової реставрації виробів Києво-Межигірської фаянсової фабрики з колекції НМІУ, спрямованих на їх збереження, експонування та уведення до наукового обігу.

Наукова новизна полягає у проведенні дослідження виробів Києво-Межигірської фаянсової фабрики, розгляду принципів їх наукової реставрації.

Виклад основного матеріалу. Національний музей історії України володіє унікальною збіркою творів з фаянсу Києво-Межигірської фаянсової фабрики. Протягом минулих років у відділі наукової реставрації пам'яток НМІУ були відреставровані рідкісні твори художнього фаянсу цієї фабрики, які зберігалися в фондах музею – ваза ажурна для фруктів 1830-х рр. за інв. № К-522, декоративна таріль з портретом О. І. Баратинського 1830-х років за інв. № К – 607, ікона «Воскресіння» 1850-х років за інв. № К – 505, блюдо овальне 1840 р. за інв. № К – 631, ваза для фруктів у формі мушлі 1820-х років за інв. № К – 511, ваза 1850-х років за інв. № К – 510.

У процесі реставрації творів тонкої кераміки особливе значення мають випадки, коли доводиться мати справу з незадовільним станом предмета. Перш за все це виявлення слідів від попередньої реставрації. Слід зазначити, що проблеми, які доводиться в цих випадках вирішувати рес-

тавратору можуть бути різними. Деякі приклади реставрації Києво-Межигірського фаянсу з практики Національного музею історії України останніх років в цьому відношенні є досить характерними.

Художні вироби Києво-Межигірського фаянсу почали надходити до відділу наукової реставрації пам'яток НМІУ з 2014 року у зв'язку з підготовкою нової експозиції музею, присвяченій творам Києво-Межигірської фаянсової фабрики. Так, деякі відібрані предмети з фондів музею були раніше реставровані, мали втрати та вимагали повторної реставрації так як старі реставраційні матеріали втратили як механічну міцність, так і естетичне сприйняття предметів. В окремих випадках необхідно було провести демонтаж, повністю видалити сліди колишньої реставрації, доповнити втрачені фрагменти з відтворенням розпису або рельєфного декору. При цьому випала нагода дослідити особливості побутування предметів і їх історію.

В результаті незадовільного склеювання предметів було проведено їх демонтаж та видалення залишків забруднень від попередньої реставрації, проведено доповнення втрачених фрагментів та тонування з відтворенням розпису, декоративного рельєфу тощо. Склеювання фрагментів проводилося 10% -ним розчином полівинилбутиралу (ПВБ) в спирті. Втрачені фрагменти доповнені гіпсополімером, шви склеювань і дрібні відколи заповнені акриловою мастикою «Micro 0,2 L» (сополімерний лак-текст) виробництва Швеції. Абразивна обробка проводилася очним скальпелем і наждачним папером різних номерів зернистості. Доповнення були тоновані темперними титановими білилами та акварельними фарбами відповідно до кольору оригіналу, але з невеликою відмінністю для сприйняття твору як цілісного.

Слід також зазначити, що проведення реставраційних робіт завжди має супроводжуватися історичними дослідженнями творів, адже пам'ятки мистецтва минулих століть несуть на собі сліди певного культурно-історичного середовища. Буває так, що повне відновлення цілісності експоната в ході реставрації виявляється неможливим і реставратору доводиться знаходити компромісне рішення для збереження автентичності предмета і його музейного експонування. У будь-якому випадку авторська кераміка і розпис повністю зберігаються. Важливим моментом в ході реставрації є фотофіксація виробів на різних етапах роботи, попереднє їх дослідження науково-технологічними методами (оптико-фізичне, хімічне тощо), дослідження матеріалу, техніки і технології виготовлення твору тощо. Не менш важливим є колегіальне обговорення реставраційних процесів на реставраційних радах.

Висновки. В результаті проведених досліджень і реставрації експонати Києво-Межигірської фаянсової фабрики набули експозиційного вигляду і були уведені до наукового обліку. В ході реставраційних втручань був обраний делікатний підхід у відновленні колишнього вигляду предметів. Кожен процес реставрації був продиктований суворою необхідністю, застосовані реставраційні матеріали є оборотними та інертними по відношенню до матеріалу оригіналу.

Література

1. Долинський Л. В. Старий український фарфор / Л. В. Долинський. – К. : Вид. Академії наук УРСР, 1959. – С. 89-119. – (Матеріали з етнографії та мистецтвознавства Академії наук УРСР).
2. Дорофійенко І. П. Фактор збереження пам'яток та проблеми їх реставрації / І. Дорофійенко // Проблеми збереження, консервації і реставрації музейних пам'яток історії та культури / Реставрація музейних пам'яток в сучасних умовах. Проблеми та шляхи їх вирішення : тези та матеріали доповідей Міжнар. наук.-практ. конф., присвяченої 60-річчю ННДРЦУ, 27–29 травня, 1998 р. – К. : ННДРЦУ, 1998. – 208. – С. 48-50.
3. Зайцева В. О. Роль наукової реставрації в справі експертизи та атрибуції творів образотворчого мистецтва / В. О. Зайцева // Сучасні проблеми мистецтвознавчої експертної оцінки культурних цінностей та предметів колекціонування : всеукраїнськ. наук.-практ. конф., 26-27 листоп. 2009 р. : тези докл. – К. : ДАКККіМ, 2009. – С. 26–27.
4. Петрякова Ф. С. Украинский художественный фарфор (конец XVIII – нач. XX ст.) / Ф. С. Петрякова; АН УССР, Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии имени Максима Рыльского (Львовск. отд.). – К. : Наукова думка, 1985. – 222 с. : ил.
5. Ферчук А. Порцеляна і фаянс у збірці НМІУ // Київська старовина. — К., 1999. - № 4. – С. 90.
6. Школьна О. В. Фарфор-фаянс України ХХ століття : інфраструктура галузі, пром. та економ. політика, організаційно-творчі процеси : [у 2 кн.] / Ольга Володимирівна Школьна. – К. : Інтертехнологія, 2011. Кн. 1 – 400 с. : іл.
7. Школьна О. В. Методологічні засади вивчення українського фарфору і фаянсу кінця ХІХ – початку ХХІ ст. / Ольга Володимирівна Школьна // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні : зб. наук. праць / НАМ України, Ін-т проблем суч. мист-ва ; ред. В. Д. Сидоренко (голова), І. Д. Безгін, Г. І. Веселовська [та ін.]. – К. : Муз. Україна, 2010. – Вип. 6 : Творчість та новітні технологічні аспекти мистецької освіти в Україні. – С. 298-315.
8. Яхонт О. В. Проблемы научной реставрации и состояние реставрационной отрасли / Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток : тези доповідей ІІІ Міжнародної наук.-практ. конф., 22-24 травня 2001 р. – К. : ННДРЦУ, 2001. – С. 197.

*Алексанова А. В.,
завідуюча відділом науково-освітньої роботи
Черкаського обласного художнього музею*

КВЕСТ НА ОСНОВІ ЕКСПОЗИЦІЇ: ДОСВІД ЧЕРКАСЬКОГО ОБЛАСНОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ

За останні роки у Черкаському художньому музеї розроблено та впроваджено цілу низку інтерактивних проектів для дітей та молоді. Майданчиком для розробки та проведення нових дитячих проектів стала постійно діюча експозиція музею. Одним із вдалих прикладів є квести, розроблені на основі постійно діючої експозиції музею.

Квест у музеї – це групова мистецько-пізнавальна гра, в основі якої лежить оглядова екскурсія. Перший квест, що було розроблено науковими співробітниками музею у 2015 році – «У пошуках музейного скарбу», спрямований на ознайомлення з музеєм та музейною експозицією. Для гри задіяні всі три поверхи музею: 1-й поверх – «Меморіальний музей Данили Нарбута», 2-й поверх – постійно-діюча експозиція музею, 3-й поверх – ви-

ставкові площі музею. Квест мав велику кількість позитивних відгуків. Учасники цікавилися, чи є в музеї інші квести або подібні інтерактивні ігри. Це спонукало науковців музею розробити тематичні квести. У 2015 році розроблено мистецьку гру на основі експозиції «Меморіальний музей Данила Нарбута». Гру присвячено 100-ій річниці з Дня народження Народного художника України, лауреата Національної премії України імені Т.Г. Шевченка, Данила Георгійовича Нарбута.

У листопаді 2015 року розроблено квест «Різдвяна зірка», у січні 2016 року – «Чар-зілля», квестпро кохання до Дня Святого Валентина; у лютому 2016 року – квест «Таємниця чорного kota» до Всесвітнього Дня котів. Тематичні квести можна проводити не тільки у період, коли відзначається свято, а й протягом року.

Квест «Різдвяна зірка» із успіхом було проведено у грудні 2015-січні 2016 року, учасниками гри стали учні загальноосвітніх шкіл міста. Також квест став ключовою подією соціально-мистецького проекту Новорічного свята для дітей героїв АТО.

Квест «Різдвяна зірка», розрахований на дітей 11-16 років. Крізь призму українських народних традицій, притаманних новорічним святкам, діти спочатку знайомляться з експозицією художнього музею, а далі їм пропонують віднайти «Різдвяну зірку». Група дітей розподіляється на декілька команд (дві – чотири), кожна з яких отримує свій пакет запитань-завдань. Відповідаючи на кожне запитання команда отримує за правильну відповідь фрагмент пазла та наступне завдання. У результаті проходження усіх завдань команда накопичує необхідну кількість фрагментів пазла для того, щоб його скласти. Останнє запитання квесту є спільним для усіх команд і має привести учасників гри до картини Д.Нарбута «Щедрий вечір». Зіставляючи елементи пазла із оригіналом картини, учасники гри мають зібрати свою міні-версію картини. Перемагає та команда, яка найшвидше справиться із усіма завданнями. У квесті «Різдвяна зірка» взяли участь не тільки діти. У декількох іграх взяли участь як дорослі так і діти, відбулось змагання між «сімейними» командами. Дорослі разом зі своїми дітьми із задоволенням у ігровій формі пізнавали музей.

Квест «Родинне коло» стартував у музеї у квітні 2016 року. Квест розробили науковці музею до Великодніх свят. Головна мета цього квесту – познайомити відвідувачів з традиційною народною культурою Середнього Подніпров'я. У цей квест можуть грати діти шкільного віку, а також молоді сім'ї з дітьми.

Світ змінюється, стає складнішим, багатовимірним. Чи маємо ми музей підлаштовувати під особливості сучасного сприйняття? У музейних практиках інформація набуває наочності, образності, активує візуальне мислення, надає зв'язок з реальним життям, виховує активно спрямованих на творчу діяльність дітей. Подібні інтерактивні проекти дозволяють вивчити експозицію музею та поглибити знання, отримані в школі. Таким чином музей активно й продуктивно долучається до освітнього процесу.

*Гладун О. Д.,
доцент, кандидат мистецтвознавства,
директор Черкаського обласного художнього музею*

ДО ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ЕКСПОЗИЦІЙНОГО ПРОСТОРУ (з досвіду Черкаського обласного художнього музею)

Просторова форма і середовище експозиції – суттєвий ресурс цілісного уявлення музейного сюжету. Арт-куратор розмічає траєкторії руху смислу і його мета – створення експозиційного тексту, наближеного до глядача зі змістовної, і з формальної точки зору.

Об'єктом експозиції у даному випадку є не річ, а експозиційна тема (подія, явище, процес). Із простору предметів ми переходимо у простір ідей, надаючи експозиційному матеріалу стрижень у вигляді затребуваної сьогодні концепції подорожі. Основна риса таких експозицій – принципова незавершеність тексту, знаки питання, що кличуть до самотійного осмислення і проживання подорожі.

З появою тематичних виставок і експозицій в обіг увійшло поняття драматургії. Тут експозиційний жанр зближається зі специфікою театрального дійства, зі сценографічною побудовою музейного середовища.

Як приклад, презентуємо один з інтерактивних проектів Черкаського обласного художнього музею «Визволенню Черкас присвячується...», приурочений до 70-річчя визволення міста і краю від німецько-фашистських загарбників. Проект передбачав проведення групової екскурсії з залученням оригінальних експонатів часів Великої Вітчизняної війни, художніх полотен, присвячених воїнам-визволителям міста і краю, а також знаковим подіям тих часів. Під час екскурсії використовувався фоновий звук вибухів снарядів, екскурсоводи були одягнені у військові гімнастерки, а довершило військову атмосферу оформлення інтер'єру екскурсійного залу справжніми та бутафорськими маскувальними сітками, плащ-наметами, ящиками для снарядів тощо. Опісля екскурсії відвідувачі мали можливість подивитися 20-хвилинну кінохроніку «Форсування Дніпра та Корсунь-Шевченківська битва» та написати уявного листа своїм рідним на фронт або з фронту на спеціально зістареному папері.

Надзвичайно важливим є експозиційне значення фону під час проведення проектів. Фон виступає частиною задуму. Так, перфоменс «Бабусяна скриня» був органічно сприйнятий на фоні виставки черкаського художника Максима Гладька. Перфоменс-атмосфера «Грані часу» (присвячений ретро-фотографії) органічно виглядав на фоні плакатів радянського періоду. А вибір для проведення перфоменсу «Анти-людина» («Ніч у музеї» 2015 р.) відбувся на тлі підвального приміщення, розписаного представниками стріт-арту. У межах останньої «Ночі в музеї» (14 травня 2016 року) діяв студентський проект «Я-традиція». В арт-просторі проекту було поєднано традиції української народної культури і сучасної інформа-

ційної культури. Фоном виступили малюнки дітей зі студії «Сузір'я», темами яких були «родове дерево», «українська хата», «народні свята», що свідчило про збереження традицій у формах сучасної творчості.

Нові і несподівані форми взаємодії з глядачем стають предметом соціально-орієнтованих проектів. Комунікаційний підхід виявляє можливість активної участі глядача у формуванні експозиційного простору.

Пушонкова О. А.,

*доцент, кандидат філософських наук,
старший науковий співробітник Черкаського
обласного художнього музею*

ФОРМУВАННЯ ВІЗУАЛЬНОГО МИСЛЕННЯ У СТУДЕНТСЬКИХ ПРОЕКТАХ НА БАЗІ ЧЕРКАСЬКОГО ОБЛАСНОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ

В Черкаському обласному художньому музеї вже четвертий рік діє гуманітарний проект «Мистецтво естетичного сприймання». Він реалізує завдання співпраці музею з національним університетом імені Б. Хмельницького. У межах викладання університетських курсів з естетики, філософії творчості, естетосфери візуальної культури запроваджено традицію спілкування студентів з художниками у форматах творчих зустрічей та інтерв'ю. Метою проекту «Філософія творчості як школа візуальної герменевтики» стало намагання розширити комунікативний простір художнього твору та вийти на рівень співтворчості з автором не лише через твір, але й через безпосереднє спілкування з автором.

У музеї постійно відбуваються заходи, на які запрошуються художники, роботи яких зацікавили студентську молодь, які викликали питання саме на рівні ідеї-задуму та співтворчості з автором. Так, в темі «Художник і філософ: поле перетину» вдалося поспілкуватися з М. Гладьком, В. Цимбалом, О. Шепеньковим, О. Дувінським.

Після вивчення теоретичних та практичних аспектів творчої діяльності студенти отримують завдання ознайомитися з творчістю конкретного художника та взяти у нього інтерв'ю (М. Фізер, Т. Черевань, В. Яковця, М. Гладька, І. Колісника, О. Шепенькова, Т. Гордової та ін.). Це завдання вимагає високої інтелектуальної культури та комунікативних якостей. До професійних компетенцій відноситься не лише вміння почати та підтримувати діалог, а й ставити запитання. Це вміння формується також під час творчих зустрічей з художниками, знайомство з стилем художнього мислення яких відбувається в безпосередній формі спілкування з самим автором. Окрім знання творчості конкретного митця постає необхідність вивчення загальних положень естетичної теорії та творчого процесу, ролі у ньому свідомого та несвідомого.

В останньому випуску музейного Альманаху опубліковані інтерв'ю з виразником духу революції Дмитром Бур'яном, знавцем таємниць несвідомого Ніною Котенко, творцем фантастичного чорно-білого світу Євгенією Васильченко та майстром кольореї Максимом Гладько.

Сьогодні студенти ННІ історії і філософії ЧНУ ім. Б. Хмельницького отримують індивідуальні завдання самостійного розв'язання іконографічної схеми однієї з картин із фондів музею. В останньому Альманасі було опубліковано творчі есе до картин «А мудрість томилась далеко на дні...» Івана Марчука, «День ненароджених птахів» Миколи Бабака, «Кубик Рубіка» Миколи Дзвоника та ін.

Метою подібних проектів є намагання розширити комунікативний простір художнього твору та вийти на рівень співтворчості з автором не лише через сприйняття твору, але й через безпосереднє спілкування з автором.

*Марченко Г.А., Онопрієнко Н.О.,
Національний Києво-Печерський
історико-культурний заповідник*

ТИПОЛОГІЯ МІДНИХ ОСНОВ ІКОН КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ XVIII ст.

Метал, як основа під живопис, є менш розповсюдженим, аніж традиційні дерево та полотно і вважається «епізодичним» явищем у історичному контексті розвитку мистецтва. Тим не менш у пам'ятках Києво-Печерської лаври існує певний збережений пласт живопису на металевих, а саме на мідних основах. Живопис на мідних дошках з'являється на європейських теренах з XVI ст., але тільки останнім часом фахівці звернулись до його вивчення [1]. Це унікальне в історії живопису явище досі майже не досліджене в вітчизняному мистецтвознавстві.

У колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника зберігаються пам'ятки живопису на металевих основах к. XVII–XX ст. Здебільшого, це ікони з церков та печер Києво-Печерської лаври та інших київських храмів, та деякі невстановленого поки походження. Це живопис, виконаний на різних видах металів – чорний метал, мідь, свинцево-олов'яні сплави, цинк.

Завданням нашого дослідження став аналіз мідних основ ікон XVIII ст. із визначенням походженням з лаврських храмів, порівняння і визначення їхніх типів. Застосовані методи дослідження: візуальне, мікроскопія, стилістично-порівняльний аналіз. Дослідження проводилось з метою початку формування інформаційної бази про металеві основи, що використовувались для іконопису в Україні, а насамперед у Києво-Печерській лаврі.

Пам'ятки XVIII ст. складають найбільш цікаву частину «лаврської» колекції ікон на металі. Крім використання металеві дошки як основи для

живопису, повністю покритої фарбовим шаром з одного боку, зустрічаються також інші типи металевих ікон. Це ікони, де металева золочена основа є тлом для живопису, двобічні ікони, рельєфні ікони з поєднанням карбованої мідної дошки і живописних ликів святих, чи повного живописного зображення у карбованому обрамленні.

За місцем походження досліджувані ікони можна умовно поділити на наступні групи.

Карбовані ікони зі старого іконостасу церкви Прп. Варлаама у Близьких печерах: “Вседержитель з предстоячими”, “Богородиця Печерська”, “Три святих”, “Прп. Варлаам з Житієм”, що датуються кінцем XVII ст. (тут і далі – атрибуція: Рижова О.О., Литвиненко Я.В.) [2, с.120; 3, с.116; 4, с.316]. Є найбільш ранніми іконами на мідних дошках з відомих нам лаврських пам'яток.

Карбовані ікони з овальним завершенням з іконостасу Хрестовоздвиженської церкви, бл.1700р. [2, с.120; 3, с.118-119; 5, с. 71-73]: “Христос Вседержитель” (КПЛ-Ж-1679), “Богородиця Одигітрія” (КПЛ-Ж-1680), “Воздвиження Чесного Хреста” (КПЛ-Ж-1673) (Іл. 1, 2), “Преподобний Антоній” (КПЛ-Ж-1678), “Преподобний Феодосій” (КПЛ-Ж-1677).

Ікони опуклі, складної форми, у різьблених дерев'яних рамах, наверхя аналоїв-проскінітаріїв, другої пол. XVIII ст. з Хрестовоздвиженської церкви [6, с. 27]: “Трійця Новозавітна” (КПЛ-Ж-1675), “Благовіщення” (КПЛ-Ж-1674).

Ікони невеликого розміру різних форм з інтер'єру Успенського собору, 20-30 рр. XVIII ст. [6, с. 27]: «Се skinія Божия, се человекі» (КПЛ-Ж-674); «Богородиця Куп'ятицька» (КПЛ-Ж-673); чотири ікони «Архангел» (КПЛ-Ж-675, 746, 747, 748); «Бог Отець» (КПЛ-Ж-671); «Вознесіння Богородиці» (КПЛ-Ж-НВФ-419); «Святий Миколай» (КПЛ-Ж-672).

Ікони з печер та печерних храмів: “Благовіщення”, друга чверть XVIII ст. (КПЛ-Ж-2439) [7, с. 553]; двостороння ікона “Рівноапостольний князь Володимир», «Преподобний Афанасій Афонський”, XVIII ст. (КПЛ-Ж-351); ікона “Преподобний Еразм Печерський”, сер. XVIII ст. (КПЛ-Ж-1653); ікона “Побиття немовлят”, к. XVIII ст. (КПЛ-Ж-1672) з церкви Різдва Христова у Дальніх печерах.

Дослідивши 24 вищевказані ікони (дослідження основ проведено авторами статті [8, с. 13-18], живопису та ґрунтів – Рижовою О.О., Распопіною В.О. [6, с. 26-33]), можна стверджувати, що основи під живопис ікон виготовлені з мідних сплавів із застосуванням технологій, характерних для обробки металів у XVII-XVIII ст. У досліджуваних іконах використані як основа для живопису мідні листи різної товщини (від 0,6 до 2 мм.). Залежно від призначення, вони проходили різні стадії підготовки: розковування листу металу (зі злитку або мідної дошки), вирубка або вирізання необхідної форми; надання поверхні шорсткості для кращого зчеплення з фарбовим шаром (травлення, подряпування); полірування тла; розмітка та нанесення малюнка канфарником (з лицьового боку - по контуру майбутнього живопису і амальгамної позолоти, з іншого боку – по малюнку карбованого обрамлення); виконання карбованого декору з доопрацюванням

рельєфу з лицьового боку; нанесення амальгамної позолоти на поверхню на ділянки в межах контуру розмітки; нанесення захисного шару із зворотного боку (у деяких випадках). Всі етапи обробки металевої основи проходили до нанесення живопису.

Таким чином, можемо виділити наступні типи мідних основ досліджених ікон:

1. Гладкі основи, повністю покриті ґрунтом і живописом - односторонні і двосторонні ікони (ікони з Успенського собору, ікони з печер).

2. Гладкі основи, частково вкриті ґрунтом і живописом, та частково позолочені у амальгамний спосіб, як тло композиції ікони (ікони з наверхшій кіотів Хрестовоздвиженської церкви).

3. Рельєфні основи, частина поверхні яких вкрита карбованим орнаментальним декором. Живопис нанесено лише на деякі частини ікони (лики, руки, окремі фігури або невеликі композиції, розміщені в картушах), або покриває усю поверхню ікони разом з карбованими елементами. (Ікони з іконостасу Варлаамівської церкви, Хрестовоздвиженської церкви, ікона з печер «Пр.Еразм Печерський»).

Всі досліджені ікони виконані в техніці олійного живопису. Поверхня металу під живопис покрита ґрунтом, який (згідно з проведеними зав. відділом фізико-хімічних досліджень ННДРЦУ В.О. Распопіною хіміко-технологічними дослідженнями) є клейо-крейдянним, що нехарактерно ні для більш раннього європейського живопису на металі, ні для російського пізнішого.[9, с. 88, 13, с. 77] На всіх іконах на поверхні металу під ґрунтом, на досліджуваних ділянках, виявлена плівка, що складається з продуктів корозії міді. Впродовж свого побутування всі ікони неодноразово перемальовувались, часто через незадовільне збереження живопису.

Досліджені ікони мають різні типи, контури та форми поверхонь, в залежності від задуму автора та призначення ікони.

Відмінною рисою частини пам'яток з фондової колекції Заповідника є своєрідне поєднання ікони і окладу на одній поверхні. Мідні карбовані позолочені основи для живописних ікон декоровані рослинним орнаментом, що імітує дорогоцінний бароковий оклад. Витоки цієї традиції слід шукати в візантійських дорогоцінних карбованих іконах. Варіації таких імітацій іконних уборів знаходимо в різьблених позолочених левкасах Західної України, Білорусії, Російської Півночі, а також в оригінальних дерев'яних різьблених золочених окладах західноукраїнських і польських ікон.

Про широке застосування у Києві кінця XVII – початку XVIII ст. техніки мідного художнього карбування свідчать збережені пам'ятки монументального характеру, такі як скульптурний рельєф архангела Михаїла [10, с.367-373] та мідні карбовані позолочені вхідні ворота Києво-Софійського собору [11, с. 113-121]. За архівними даними фіксується значна кількість виконаних київськими майстрами мідних карбованих шат до іконостасних ікон, які, нажаль, не дійшли до нашого часу.

Карбовані ікони є не тільки видатними творами живопису, а і зразками металопластики, творами золотарства, тому витюки, аналоги і зразки цього явища слід розглядати у різних видах мистецтва культурного середовища свого часу, в першу чергу це художній метал і гравюра. Очевидно, що карбовані ікони та шати до ікон могли виконуватись за ескізами провідних граверів к. XVII – XVIII ст. [наприклад, 12, с.267]. Багато елементів декору усіх досліджених карбованих ікон зустрічаються у гравюрах та ілюстраціях видань книгарень України XVII ст.

Напевно, одним з факторів застосування мідних листів як основи живопису у Лаврі можна вважати також початок впровадження техніки друку з мідних дощок (мідьорити) у лаврській друкарні в 80-х рр. XVII ст. Цьому сприяло запрошення до Лаври видатних майстрів гравюри, які навчалися і мали досвід друкарської роботи в Європі.

Художній осередок Києва кінця XVII – XVIII ст., до якого входили гравери, живописці, золотарі, формував спільну орнаментальну стилістику їх творів. Це знайшло відображення, зокрема в синтезі живопису та ювелірного мистецтва, результатом якого стало поєднання ікони і окладу в одній площині на творах, виконаних для Києво-Печерського монастиря.

Широке використання в Києво-Печерській лаврі металу, а саме міді, як основи для живопису було обумовлено рядом факторів. Серед них можна назвати: розквіт храмобудівництва кінця XVII – XVIII ст., фінансові можливості монастиря; особливості міді як стійкого, досить легкого та пластичного матеріалу; наявність печерних храмів з несприятливими для традиційних основ кліматичними умовами; високий рівень майстерності київських сріблярів (майстри при виготовленні мідних основ надавали їм різноманітних форм та фактур, використовуючі всі пластичні та декоративні властивості металу).

Пам'ятки, розглянуті під час дослідження, свідчать про розповсюдженість та певну традицію застосування металевих основ в іконописі Києво-Печерського монастиря та демонструють високий рівень живопису та золотарства в Києві у кінці XVII – XVIII ст., вдале поєднання яких сприяло появі типу мідних карбованих ікон, які є одночасно яскравими взірцями металопластики і живописними творами. Розвиток традицій живопису на різних типах мідних основ простежується саме на київських пам'ятках і свідчить про самобутню регіональну школу живопису на металі.

Література

1. Copper as canvas: two centuries of masterpiece paintings on copper, 1575-1775. New York : Oxford University Press, 1999 та інші.
2. Рыжова О.О. Иконостасы Киева XVIII в. // Вісник ХДАДМ № 9 2012р.
3. Рыжова О.О. Иконопись Киева XVIII века: мастерские и сохранившиеся произведения // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета: Вопросы истории и теории христианского искусства. — Москва, 2013. — Вып. V: 1 (10).
4. Литвиненко Я.В. Иконостасы і монументальний живопис лаврських печер. Даткування, атрибуція, втрати, поновлення // Лаврський альманах: Києво-Печерська лав-

ра в контексті української історії та культури: Зб. наук. праць. Вип. 27, спецвипуск 10: Дослідження печерних комплексів Києво-Печерської лаври. – К.: ДП «НВЦ Пріоритети», 2012.

5. Литвиненко Я.В. Втрачені іконостаси лаврських церков // Лаврський альманах. – Вип.25. – К., 2012.

6. Рыжова О.О., Распопина В.А. Технично-технологические особенности живописи икон Киево-Печерской лавры XVIII века из коллекции Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства // Материалы XVII и XVIII научных конференций (23 ноября-25 ноября 2011 г., 21 ноября-23 ноября 2012 г., Москва) М.: Объединение Магнум Арс. 2015.

7. Рыжова О.О. Раскрытие иконы на металле «Благовещение» (из фондов Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника) // Могильянські читання 2008 року: Зб. наук. праць. – К., 2009.

8. Марченко А.А., Оноприенко Н.А. «Исследование ряда медных основ икон Киева XVIII века из коллекции Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника» // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства // Материалы XVII и XVIII научных конференций (23 ноября-25 ноября 2011 г., 21 ноября-23 ноября 2012 г., Москва) М.: Объединение Магнум Арс. 2015.

9. Ю.И. Гренберг «От фаюмского портрета до постимпрессионизма. История технологии станковой живописи. М.2003.

10. Оноприенко Н.А. Марченко А.И. «Медный барельеф архангела Михаила конца XVII века. История, исследования, реставрация». //Збірник Могильянські читання 2004., К.2005. –с.367-373.

11. Нікітенко Н.М. Бароко Софії Київської – К.: Либідь, 2015

12. Гетьман. Осмислення: Науково-популярне видання. – Київ: Темпора, 2009.

13. Косолапов А.И. Естественнонаучные методы в экспертизе произведений искусства / Государственный Эрмитаж. – СПб.: Изд.-во Гос. Эрмитажа, 2010.

Люстрації

Іл. 1. Ікона “ Воздвиження Чесного Хреста ”, поч. XVIII ст., мідь, карбування, золочення, олійний живопис, 117,0x76,0см. НКПІКЗ. Інв. № КПЛ-Ж-1673. Лицевий бік.

Іл. 2. Ікона “ Воздвиження Чесного Хреста ”, поч. XVIII ст., мідь, карбування, золочення, олійний живопис, 117,0x76,0см. НКПІКЗ. Інв. № КПЛ-Ж-1673. Зворотний бік.



Іл. 1.



Іл. 2.

*Руденко С. Б.,
кандидат культурології,
докторант, доцент кафедри
історії України та музеєзнавства,
факультету культурології
Київського національного університету
культури і мистецтв*

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ІСТОРІЇ В МУЗЕЯХ УКРАЇНИ ЯК НАПРЯМ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Для позначення ситуації, що склалася навколо колективних знань та уявлень про минуле в нашій державі, досить часто використовувалася і продовжують вживатися мілітарні метафори, на кшталт, поняття «війна пам'ятей» та ін. Розвиток подій у 2014 р. яскраво продемонстрував, що ці метафори починають вилитися в цілком реальні воєнні процеси. Отже, розв'язання проблем, викликаних хаосом інформації про минуле, є необхідною передумовою для припинення, або, принаймні, мінімізації негативних наслідків гібридної війни проти України. Означена соціальна проблема породжує наукову актуальність дослідження сфер суспільного життя, пов'язаних із дослідженням та репрезентацією історії. Одним із таких соціальних інститутів є музей. Проте, достеменно невідомо, яку саме інформацію поширюють ці заклади. Намагаючись розв'язати проблему того, як саме музеї впливають на знання й уявлення про минуле, дослідники, переважно, звертають увагу на технологічні аспекти передачі повідомлення між комунікантом і реципієнтом. Проте, зазвичай, з поля зору випадає, власне, сам меседж.

Музейні репрезентації, зокрема, стали предметом дослідження у працях С.Гранж [2], Д.Флемінга [4], В.П.Хархун [5]. С.Гранж, виходячи із французького досвіду, акцентує увагу на необхідності гнучкої реакції музейних інтерпретацій на трансформації етнічних та громадянських ідентичностей, представлення різних точок зору на історичні події. Таким чином, музей більшою мірою виконує соціальне замовлення, орієнтуючись на кон'юнктуру громадсько-політичного життя, а не на поширення об'єктивної наукової інформації про минуле. В цілому, такий підхід відображає сучасну музейну практику у Західній Європі. Яскравим її прикладом є один із голландських музеїв, який поставив собі за мету змінити автентичні, проте неполіткоректні тепер назви картин, написаних у «добу колоніалізму» [1]. Звернемо увагу на те, що такі дії не лише викривляють історію, а й можуть мати на меті не стільки оберігати від образи свідомість нащадків населення колоній, що тепер проживають у Нідерландах, скільки витерти із їхньої історичної свідомості епізоди, небажані для «спадкоємців» колонізаторів. Таким загрозам деформації об'єктивних знань про минуле С.Гранж не приділяє значної уваги. Авторка, розглядаючи роль музеїв у самоорганізації громадської думки, не враховує нестабільні суспільства, де музеї, потрапляючи у вир хаотичних громадсько-

політичних процесів, замість того, щоб відобразити плюралізм поглядів при тлумаченні історичних подій, відтворюють суперечливі й заідеологізовані інтерпретації минулого.

Д.Флемінг, британський музейник, говорить про необхідність формування музеями власного погляду на політичну культуру та політичну історію певної спільноти, замість того, щоб уникати участі в актуальному громадському житті, або приймати у ньому пасивну участь ретранслятора. Ставлячи питання про самостійні музейні репрезентації, він не розглядає його під кутом зору, характерним, зокрема, для України, коли в суспільстві одночасно конкурують декілька історико-політичних концепцій, деякі з яких спрямовані на деконструкцію, власне, української державності. Автор розглядає музей як ще одного актора у формуванні громадської думки, а не як фактор упорядкування колективних знань і уявлень про минуле.

Актуальні проблеми колективного сприйняття радянського минулого підняті у дослідженнях В.П.Хархун, яка розглядає так звані «музеї комунізму», здійснює порівняльний аналіз експозицій цих музеїв, смислів, які вони транслюють. Авторка не ставить перед собою завдання з'ясувати наскільки об'єктивними є ці музейні репрезентації, як вони корелюються із актуальними науковими дослідженнями, чи виступають музеї лише ретрансляторами створених у позамузейному середовищі інтерпретацій, чи формують їх власноруч? В.П.Хархун не розглядає експозицій музеїв іншого тематичного спрямування, де відображаються радянські часи (наприклад, історичні музеї), не характеризує в цілому музейні інтерпретації подій радянської історії. Зауважимо, що наукового аналізу потребують не лише історичні події недавнього часу (II пол. XX ст.), коли досить важко розмежувати історію та політику, історію та пам'ять, а й більш давні етапи. Зрештою, доводиться констатувати відсутність наукових праць, які б системно розкривали як саме музеї репрезентують історію України та яку роль вони відіграють в організації знань і уявлень про минуле.

Отже, основне дослідницьке питання полягає у тому, що саме музеї говорять своїй аудиторії? Його вирішення передбачає розв'язання менших завдань. Передусім необхідно з'ясувати, наскільки музейні репрезентації відображають найновіші досягнення історичної науки. На шляху до цього треба подолати деякі перепони. Однією із них є атомізація історичного наукового знання, пов'язана із надмірною спеціалізацією дослідників. Відсутність цілісного бачення історії зумовлена також конкурентним характером розвитку історичної науки. Відстоювання власної точки зору (або точки зору наукової школи тощо) часто супроводжується акцентуванням уваги на недоліках у роботах опонентів й нехтуванням їхніми здобутками. Для накопичення історичного знання такий підхід, до певної міри, є виправданим, оскільки критика існуючих парадигм та концепцій є одним із шляхів здобуття нових знань про минуле. Проте модель конкуруючих дискурсів не підходить при формуванні цілісного наукового нарративу, оскільки, за законом логіки, із двох суперечливих суджень істинним може бути лише одне.

Якщо ж історичне наукове знання буде представлене як сукупність суперечливих поглядів, у вигляді незавершеної дискусії, то її місце заступлять прості, чіткі, зрозумілі, емоційні, проте необ'єктивні, ідеологеми. До того ж, наукове бачення минулого і так є вразливим з огляду на так звані «білі плями», які заповнюються досить повільно. Це пов'язано із значною тривалістю ґрунтовних наукових досліджень, складним процесом верифікації отриманих нових наукових знань. Зважаючи на це, в суспільній свідомості популярності набувають паліативні фантастичні конструкції, які заступають наукове незнання.

Основна ідея того, як подолати атомізацію наукового історичного знання полягає у тому, що саме на музеї має лягти функція творення наукової несуперечливої репрезентації історії. По-перше, формування цілісного історичного нарративу є прямим завданням музеїв як науково-дослідних та культурно-освітніх установ. А отже, вони мають синтезувати знання, напрацьовані у різних галузях історичної науки. По-друге, музеї можуть і повинні бути рівновіддаленими від конкуруючих наукових шкіл, течій, груп, акцентуючи увагу не на суперечностях, а на тих положеннях, щодо яких науковці дійшли згоди. По-третє, музейна комунікація є гнучкішою, порівняно із традиційними формами публікації результатів наукових досліджень – статтями і монографіями, що дозволяє оперативно вносити корективи до музейної репрезентації історії. По-четверте, музей як інституція має більший потенціал у розв'язанні проблеми авторської суб'єктивності.

В зв'язку із цим, виникає наступне дослідницьке питання: як музейна практика співвідноситься із окресленою вище місією та завданнями музею? Відповідь на це питання потребує ґрунтовного вивчення діяльності музеїв в Україні за певний період. Проте вже зараз можна виокремити основні тенденції. Наукові дослідження в музеї розглядаються, переважно, крізь джерелознавчу призму, як спонтанне дослідження якихось незначних історичних аспектів, до того ж, нерозривно пов'язаних із конкретним музейним зібранням. Музейні співробітники, досить часто, не бачать себе як повноцінних суб'єктів дослідницького процесу, чекаючи на кардинальні зміни у науковому дискурсі, проте, не докладаючи до цих змін жодних зусиль. В музеях вбачають, скоріше, ретрансляторів історії, ніж осередки трансляції власного наукового продукту.

Разом з тим, необхідно зазначити, що саме в рамках науково-дослідної роботи музеїв може бути розв'язано багато теоретико-методологічних проблем історичної науки. Насамперед, це формування цілісної репрезентації історії в рамках музейної кооперації. Система музейних установ, взята в цілому, пов'язана практично із усіма галузями історії (наприклад, воєнна історія, регіональна історія тощо). Таким чином, музейні інтерпретації можуть доповнювати одна одну, відображаючи загальну історію суспільного життя. Це створює для реципієнта умови для вільного руху думки від загального до часткового і одиничного й навпаки. Крім того, музейні репрезентації до певної міри можуть розв'язати проблему виходу за межі

ексклюзивної національної історії (сам характер музейного зібрання зазвичай доводить штучність такого підходу до історіописання). В рамках музейних репрезентацій минулого досить легким є переключення на ті аспекти суспільного життя, що досить часто залишаються поза увагою (історія повсякденності, мікроісторія, культурна історія тощо).

Важливими є також дослідження місця музею в упорядкуванні історичної пам'яті. На думку П.Нора [3], історична пам'ять відрізняється від історії емоційністю, вибірковістю, суб'єктивністю та ін. Зважаючи на ці відмінності, дослідник ставив питання про можливість взаємодії історії та пам'яті, хоча й не дав на нього прямої та чіткої відповіді. В українських реаліях історична пам'ять є не стільки відображенням досвіду певної спільноти, скільки результатом цілеспрямованого конструювання, що супроводжується маніпуляціями з минулим, відвертими фальсифікаціями історії. В зв'язку з цим, зростає роль музеїв, які можуть стати осередками об'єктивізації історичної пам'яті.

Підкреслимо, наведені тут загальні зауваження щодо репрезентацій історії та науково-дослідної роботи в музеях мають характер гіпотез й потребують верифікації в рамках ґрунтовних наукових досліджень.

Література

1. В нидерландском государственном музее поменяют «колониальные» названия картин [Электронный ресурс] // Зеркало недели: веб-сайт. — Режим доступа: http://zn.ua/CULTURE/v-niderlandskom-gosudarstvennom-muzee-pomenyayut-kolonialnye-nazvaniya-kartin-198771_.html. — Дата обращения : 27.02.2016.
2. Гранж, С. Чекаючи на музей Майдану, слід працювати з людським болевим [Електронний ресурс] / С.Гранж, Є.Олійник : інтерв'ю. — Режим доступу : <http://www.radiosvoboda.org/content/article/27316402.html>. — Дата звернення : 11.01.16.
3. История и память в эпоху господства идентичностей: интервью с П.Нора / П.Нора ; Е.Филиппова (интервьюер) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.academia.edu>
4. Флемінг, Д. Інтерв'ю [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <https://www.youtube.com/watch?v=Y0IZGyCPKZE>. — Дата звернення : 11.01.16.
5. Хархун, В. П. Війна пам'ятей у музеях комунізму [Електронний ресурс] // Україна модерна: Веб-сайт. — Режим доступу: <http://uamoderna.com/md/memory-wars-museum-of-communism>. — Дата звернення : 25.11.15.

*Гайчук Т. С., художник-реставратор
Національного науково-дослідного
реставраційного центру України, м. Київ*

ВИКОРИСТАННЯ ВОДЯНОГО ПЕНЗЛЯ В РЕСТАВРАЦІЇ ТВОРІВ НА ПАПЕРОВІЙ ОСНОВІ

На допомогу реставраторам творів на паперовій основі пропонуємо водяний пензель (waterbrush) — пензель з резервуаром, іноді його називають «брашпен». Уперше в реставрації творів на паперовій основі його було запропоновано авторами цієї публікації та застосовано у науково-дослідному відділі реставрації творів графіки (ННДРЦУ, м. Київ).

Основне призначення водяного пензля — створення графічних робіт, акварельний живопис тощо. Однак випробування показали доцільність його застосування в деяких реставраційних заходах.

Використання такого пензля вдосконалює реставраційний процес, додає нові можливості на етапі проведення хімічної обробки творів до вже наявних методів — за допомогою просочених хімічним розчином ватного тампона, мікротампона, тонкого колонкового пензля тощо.

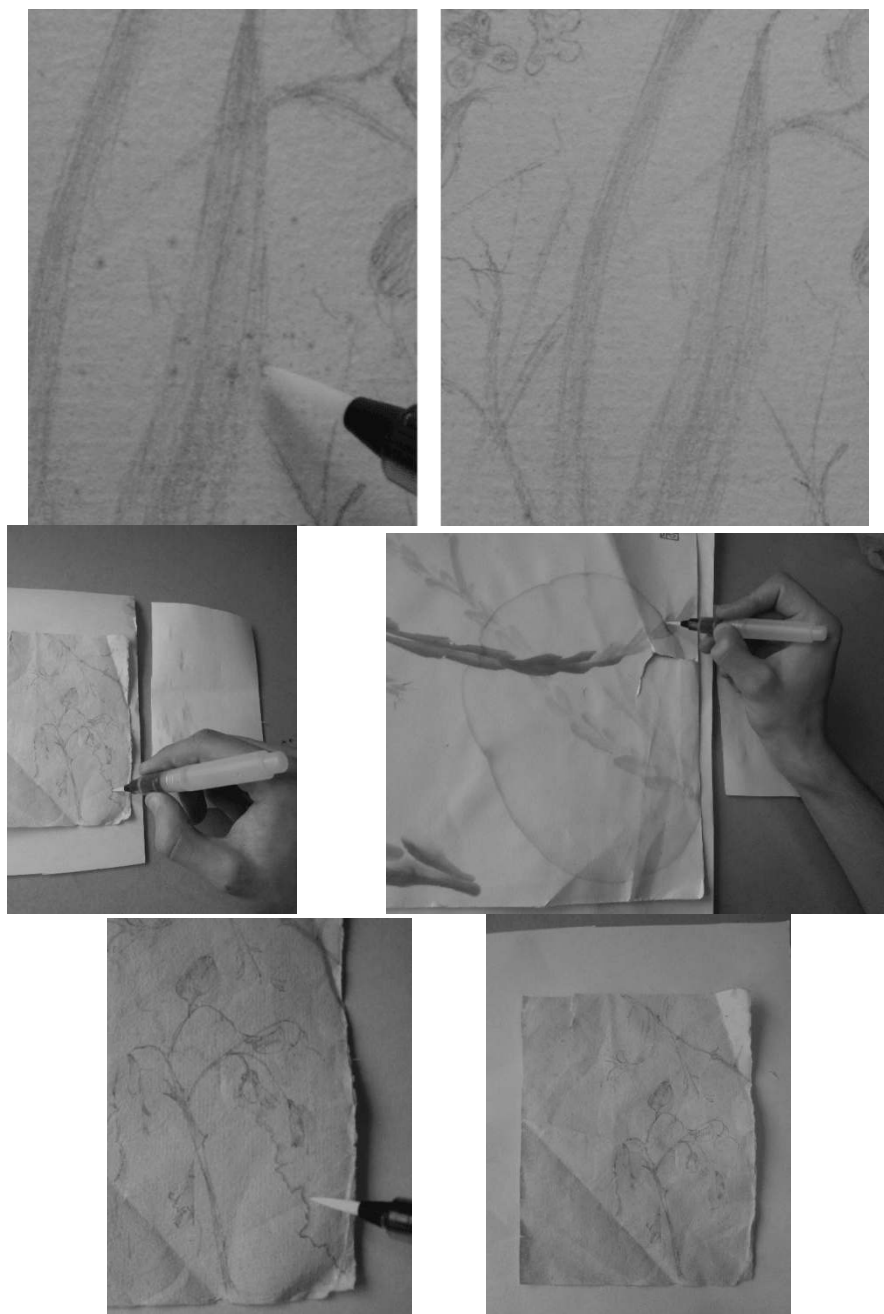
Як працювати водяним пензлем для проведення хімічної обробки

У порожній резервуар наливаємо хімічний розчин, прикручуємо власне частину з пензлем, перевертаємо донизу. Коли пензель уже насичено розчином, віджимаємо його на фільтрувальний папір — усе готово для обробки. Залежно від характеру обробки, розміру плям, слідів від затікання тощо під час роботи контролюємо ступінь зволоження кінчика пензля, періодично віджимаючи його на фільтрувальний папір (для дрібних та дуже дрібних плям — постійно, часто), забезпечуючи, таким чином, необхідний ступінь потрапляння хімічного розчину на поверхню місця обробки.



Завдяки конструкції, характеру розташування волосків тонкого кінчика волосяного пучка пензля, постійному безперервному поданню роз-

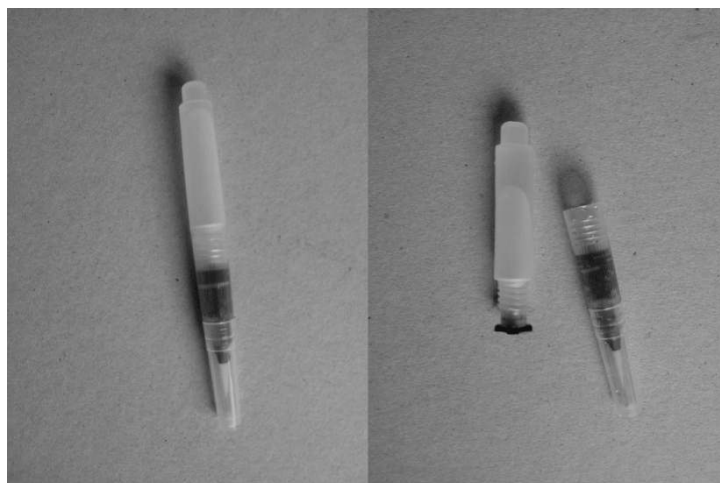
чинуз'являється можливість проводити хімічну обробку більш точно, при-
цільно, контрольовано, ніж звичайними методами. Це дуже важливо під
час обробки плям, особливо дрібних і дуже дрібних, слідів від затікання з
чітким фігурним контуром тощо (у цих випадках процес доцільно прово-
дити в сухому стані аркуша і, як було сказано вище, постійно віджимаючи
кінчик пензля на фільтрувальний папір, що дасть можливість запобігти
потраплянню надлишків розчину та виникненню побічного ефекту – оре-
олів навколо плям, що обробляються, вірогідність виникнення яких вище
при обробці звичайними методами).



Маючи під рукою декілька таких пензлів, наповнених різними необ-
хідними хімічними розчинами (з позначками-найменуваннями), можна
проводити хімічну обробку, чергуючи їх. Це додає зручності, до того ж, до-
зволяє раціональніше використовувати час.

Водяний пензель дуже зручний не тільки під час застосування, а й в транспортуванні, зберіганні хімічних розчинів при тимчасовій перерві в роботі і може бути корисним, наприклад, у відрядженні тощо.

Після проведення роботи, конструкція розкручується, резервуар з розчином закривається кришечкою, що є в комплекті, частина, де розташовано пензель промивається проточною водою, також закривається.



Використання водяного пензля є екологічним, оскільки зменшує потрапляння парів хімікатів у повітря і тим самим — у дихальні шляхи з відкритих пляшечок з розчинами, у які зазвичай часто доводиться занурювати тампони під час проведення хімічної обробки звичайним способом.

Водяний пензель також можна вдало використовувати для нанесення закріплювальних розчинів на ділянки з неводостійким фарбовим шаром, з текстом тощо (враховуючи вищезазначені характеристики та умови використання пензля), за потреби — нанесення певної рідини на поверхню; за необхідністю — застосовувати водяні пензлі різних розмірів та форми волосяного пучка.

Стане в нагоді пензель і в деяких випадках при проведенні тонувань.

Слід зазначити, що не можна застосовувати рідину, розчини та розчинники, які здатні пошкодити пензель.

Потрібно використовувати тільки якісні водяні пензлі, ті, що добре утримують рідину для запобігання побічних ефектів під час роботи — підтікань тощо.

Перед використанням водяного пензля у рамках програми реставрації твору (яка, як правило, передбачає й інші реставраційні процеси як перед хімічною обробкою, так і після), слід дотримуватися умов, які зазвичай передують роботі, — провести дослідження паперу, фарбового шару тощо, провести попередні проби на найменш відповідальних ділянках твору для визначення доцільності застосування пензля у кожному конкретному випадку.

Водяний пензель дуже зручний у роботі і при дотриманні вищезазначених умов та належному використанні буде надійним помічником реставраторів.

ИНТЕРЕСНЫЕ НАХОДКИ МУЗЕЙНОЙ ЭНТОМОЛОГИИ

Обследование музейных собраний и его помещений, а также отдельных музейных предметов является основным направлением деятельности музейного энтомолога. В большинстве случаев объектами, которые обнаруживаются во время таких обследований, являются насекомые-вредители музейных ценностей, таксономический состав которых весьма ограничен. Как правило, эти группы насекомых хорошо знакомы не только энтомологам, но также работникам музеев и реставраторам. Однако, иногда при обследовании обнаруживаются виды, нехарактерные для «музейной фауны». В большинстве случаев это насекомые, случайно попавшие в помещения музеев. При этом их существование в музее никак не связано с музейными экспонатами и часто носит кратковременный характер. Однако, в ряде случаев среди таких «случайных пришельцев» обнаруживаются виды, связанные в своей жизнедеятельности непосредственно с музейными объектами. Такие виды будучи принятыми за вредителей, могут ввести в заблуждение работников музеев и реставраторов.

Ниже приводится краткий обзор таких насекомых, обнаруженных в процессе энтомологических обследований в 2015 году.

Обследуя некоторые архитектурные сооружения деревянного зодчества в Национальном музее народной архитектуры и быта Украины (г. Киев, вторая декада апреля), мы обратили внимание на многочисленных представителей перепончатокрылых, которые активно «осваивали» старые летные отверстия дереворазрушающих насекомых (как точильщиков, так и усачей). Насекомые залетали и вылетали из отверстий, некоторые сидели внутри, часть отверстий была уже «запечатана». Дальнейшее наблюдение показало, что насекомые явно отдавали предпочтение летным отверстиям, расположенным в стенах с восточной и южной экспозицией. Последующая идентификация отловленных особей показала, что ходы личинок дереворазрушающих насекомых в стенах деревянных построек активно использовали для обустройства гнезд виды: *Symmorphus (Symmorphus) debilitatus* Saussure, 1855 (настоящие осы подсемейства *Eumeninae*) и *Osmiarufa* Linnaeus, 1758 (пчелы семейства *Megachilidae*). Также один представитель рода песочных ос – *Pemphredoninornata* Say, 1824 (*Crabronidae*) был отловлен нами при попытке обустройства гнезда в старом летном отверстии средиземноморского точильщика в иконе «Святой Афанасий – патриарх Александрийский» из собрания Измаильского историко-краеведческого музея Придунавья. Отметим, что особь данного вида, вероятно, залетела в комнату реставратора через открытое окно и пыталась, по всей видимости, расчистить ход от «лишней» буровой муки, вызвав по-

явление обильных осыпей, что было принято реставраторами за активный очаг жизнедеятельности жуков-древогрызов.

В другом случае, под деревянной рейкой на тыльной стороне поврежденной жуками-точильщиками иконы «Бог Отец, Бог Святой Дух», поступившей на реставрацию в ННДРЦУ из Черниговского областного художественного музея им. Г.П. Галагана, были обнаружены гусеницы южной амбарной огневки (*Plodiainterpunctella* (Hübner, [1813])) – многоядного вредителя продовольственных запасов. По-видимому, гусеницы случайно попали на икону в поисках места для окукливания из расположенного в непосредственной близости от рабочего места реставратора очага размножения вредителя. Наблюдения показали, что гусеницы огневки жили на иконе как минимум 3 недели до окукливания среди древесной трухи. Нам не удалось выяснить, чем питались гусеницы в этот период. В литературе неизвестны случаи развития этого вида на древесине. Учитывая широкую полифагию гусениц южной амбарной огневки, можно предположить, что, в данном случае, они могли питаться различными органическими остатками на сильно загрязненной поверхности иконы.

Исследование поврежденной микроскопическими грибами сырой стены в плохо отапливаемом рабочем помещении также привело к интересной находке. В препарате материала, взятого с поврежденной поверхности, была обнаружена личинка насекомого. Многочисленные экскременты указывали на то, что мицелиальный налет практически чистой культуры микроскопического гриба *Cladosporiumcladosporioides* (Fresen.) G.A. de Vries является ее постоянным местом обитания и, вероятно, отличной кормовой базой. Старший преподаватель кафедры реставрации Российского государственного гуманитарного университета (г. Москва), к.б.н. И.Н. Проворова предположила, что данная личинка, вероятно, является личинкой грибного комарика из семейства сциарид (*Sciaridae*), известных также как листовые или почвенные комарики, детритницы или мушки-сциариды.

Любопытная, на наш взгляд, находка была выявлена нами при исследовании икон. В пазах под неплотно прилегающими врезными шпонками нами были выявлены оболочки яиц постельных клопов (*Cimexlectularius*). Следует отметить, что «такое загрязнение» мы обнаруживали примерно в 15% от общего количества исследуемых произведений темперной живописи. Часто оболочки яиц постельных клопов были представлены единичными экземплярами, реже встречались целые кладки. Отметим, что в местах обнаружения кладок поверхность шпонки и основы была загрязнена многочисленными крупными засидами черного цвета, что, вероятно, указывает на использование клопами данной иконы не только в качестве места для размножения, но и в качестве укрытия. Это, в свою очередь, позволяет предположить, что такая икона, учитывая возможность ее перемещения при дарении (например, венчальные именные иконы), организации крестных ходов, а также с целью исцеления (к примеру, прикладывание к больному месту и т.д.), являлась, по сути, источником зара-

ження і способувала розселенню цих комах. Крім того, виявлення численних яйцевих оболонок постельних клопів під шпонками в пазах основи також свідчить про перебування даного виробу в житловому приміщенні (т.е. використанні ікони як домашньої).

Таким чином, більшість виявлених комах використовували музейні предмети як середовище життя, не пошкоджуючи їх. Лише оси, будуючи гнізда в ходах жуков-древоточців, при необхідності могли їх трохи розширити (при цьому нові ходи в деревині не прокладалися). У багатьох випадках використання музейного предмета як середовища життя для дорослих комах і (або) їх личинок стало можливим завдяки наявності сприятливих для їх існування умов, пов'язаних переважно з неправильним зберіганням – значною ступенем забрудненості, а також пошкодженням мікроскопічними грибами і жуками-древоточцями. У всіх описаних випадках виявлені комахи не представляли прямої небезпеки для музейних предметів. Однак, подібне тривале життя комах на музейних предметах може представляти потенціальну загрозу для музеїв, так як органічні залишки (мертві комахи, личинкові шкурки, екскременти) можуть привертати інші групи «істинних» музейних шкідливців, перш за все молей і кожедів.

Митківська Т. І.,
*Національний науково-дослідний
реставраційний центр України*

БІОЛОГІЧНА БЕЗПЕКА МУЗЕЙНИХ КОЛЕКЦІЙ

Біологічна безпека музейних колекцій – невід'ємна частина проблеми наукового зберігання пам'яток, яка пов'язана з екологією внутрішнього середовища музейних приміщень: мікрокліматом, санітарно-гігієнічним станом, циркуляцією повітря та світловим режимом.

Чинником біологічних пошкоджень може бути велика група живих організмів: бактерії, актиноміцети, мікроскопічні гриби, водорості, лишайники, комахи.

Водорості зазвичай ростуть на зовнішніх вологих стінах, що є наслідком порушення гідроізоляції будівлі. Мармурові та вапнякові пам'ятники зазнають біокорозії під впливом *лишайників*.

Комахи уражають найрізноманітніші пам'ятки за винятком металу, скла та кераміки. Музейні предмети з дерева пошкоджуються точильниками, вусачами, довгоносиками-трухляками, деревоточцями. Основні пошкоджувачі музейних предметів з вовни, хутра, шкіри та тканини – молі та шкіроїди. Пошкодження, спричинені цими видами, подібні: поверхневі погризи, «лісі плями» та наскрізні отвори. Найпоширеніші пошкоджувачі

книг, творів графіки, архівних документів та гербаріїв – хлібний точильник, жук-облудник, шкіроїди та лусочниці. Комахи розвиваються в опалюваних і неопалюваних приміщеннях.

У повітрі і на поверхнях завжди є *бактерії*, для їхнього розвитку субстрат має містити 20% води. Бактеріальна деструкція найчастіше виникає при намоканні чи тривалому зберіганні пам'яток за високої відносної вологості повітря, близької до 100%. Основа руйнівної дії бактерій – ферментативне розщеплення субстрату. Бактерії руйнують волокна паперу, тканин, вироби з дерева та шкіри, клеї, тобто можуть пошкоджувати поліхромну скульптуру, полотна живопису, графіку, рукописи. Візуальними проявами пошкодження бактеріями є слизисті плями сіро-білого, червоного, фіолетового кольорів, зцементовані аркуші.

Мікроскопічні гриби (міцеліальні, плісеневі, мікроміцети) – найпоширеніші пошкоджувачі музейних зібрань, саме з цими мікроорганізмами найчастіше стикаються зберігачі, реставратори та науковці [1, 5]. Переважання мікроміцетів серед мікроорганізмів-деструкторів обумовлено їхньою здатністю розвиватися за низьких значень відносної вологості повітря, адаптуватися до екстремальних умов завдяки швидкому росту міцелію, потужній ферментній системі, великій швидкості розмноження. Вегетативне тіло гриба – міцелій – це система розгалужених ниток – гіф. Гіфи розростаються на поверхні предмета, частково проникають усередину, спричиняючи механічний характер пошкодження. Проте основну небезпеку становить біохімічне пошкодження: виділення позаклітинних метаболітів – органічних кислот, пігментів, екзоферментів. Гриби утворюють такі ферменти: целюлази (пошкоджують папір та текстиль); протеази (розщеплюють білки – основні структурні елементи шкіри, шовку та вовни); ліпази (розщеплюють жирні кислоти, що входять до складу матеріалів тваринного походження). Візуальними проявами пошкодження мікроміцетами є нальоти різного кольору, висоти та щільності, крапчасті щільні колонії, ріст по кракелюру, різнобарвні плями (характерні для пам'яток на паперовій основі, тканині та на дереві), суцільний наліт (у поставарійних ситуаціях). Гриби розмножуються часточками міцелію і спорами. Найважливіша функція спор (крім розмноження і розповсюдження) – виживання в несприятливих умовах. Несприятливими умовами для життєдіяльності мікроорганізмів є стабільний мікроклімат та встановлені для музейних приміщень мікрокліматичні параметри (температура $18 \pm 1(2) \text{ } ^\circ\text{C}$ та відносна вологість повітря $50 (55) \pm 5\%$).

У процесі дослідження біологічних пошкоджень музейних цінностей було встановлено, що властивості матеріалів пам'яток мають суттєве значення в процесі контамінації біодеструкторами, однак вирішальними у виникненні пошкоджень є умови зберігання. Проте нормативними умовами зберігання не може «похвалитися» більшість українських музеїв: результати моніторингу умов зберігання музейних колекцій, запровадженого ННДРЦУ 2002 року (3 етапи анкетування музеїв), та багаторічні чис-

ленні обстеження, проведені науковими відділами біологічних досліджень та кліматології, свідчать, що параметри температурно-вологісного режиму не відповідають нормативним у більш як 80% музеїв [6].

Аналіз досліджень екологічного стану приміщень музеїв засвідчив, що мікрокліматичні та мікробіологічні показники змінюються впродовж року, коливання мають сезонний характер з тенденцією підвищення в перехідний період року [2]. Саме в цей період (початок і кінець опалювального сезону) рекомендовано проводити профілактичні огляди музейних колекцій та приміщень – мікологічний та ентомологічний контроль. Для музеїв такі обстеження, поряд з іншою непомітною фондовою роботою – провітрюванням, знепиленням – надзвичайно важливі, оскільки сприятимуть запобіганню та виявленню пошкодження на ранніх стадіях.

Ентомологічне обстеження базується на особливостях біології комах, їхній реакції на світло та вологість і починається з огляду приміщень. Після цього обстежують музейні предмети, насамперед ті, що зберігаються поблизу місць, де виявлені комахи.

Мікологічний нагляд передбачає візуальне обстеження для виявлення осередків ураження та контроль мікробіологічного стану повітряного середовища. Забруднення повітря спорами мікроорганізмів та пилом визначає екологічний та санітарно-гігієнічний стан приміщень і може слугувати відносним показником ступеня ураження фондосховищ. Основними показниками стану повітряного середовища є кількісний та видовий склад мікобіоти. Кількісні показники заспореності повітря визначають методом седиментації чи аспірації на агаризовані поживні середовища, а результати відображають у колонієутворювальних одиницях (КУО). Для музейних приміщень нормовані кількісні показники заспореності повітря відсутні. За даними літератури з профілактики біопошкоджень, задовільним вважається стан повітря, який характеризується осіданням на чашці Петрі не більше ніж 10 КУО/1 год. [3], санітарна норма, за рекомендаціями ВООЗ для повітря закритих приміщень, становить 500 КУО на 1 м³ [7].

За результатами наших багаторічних досліджень, у музейних приміщеннях в звичайних (не аварійних) умовах при седиментаційному методі дослідження кількість КУО на чашку Петрі за 1 год. становила 1–8 КУО в опалювальний сезон і 1–27 КУО в неопалювальний сезон. При дослідженні аспіраційним методом (пробовідбірник «Тайфун» Р-40) межі коливання складала 26–1043 КУО/м³ і залежали від сезону, стану приміщення, завантаженості та категорії пам'яток, дотримання мікрокліматичного і санітарно-гігієнічного режимів.

В ізольованих приміщеннях фондосховищ створюються умови для розвитку умовно-патогенних видів [4]. До того ж при кількісному оцінюванні не враховується репродуктивна здатність, швидкість конідієутворення і виходу спор, що визначається фізіологічними і екологічними властивостями на рівні виду гриба. Ідентифікація необхідна як для прогнозування деструктивної активності щодо музейних предметів, так і з ог-

ляду на медичний аспект у зв'язку зі збільшенням рівня алергічних захворювань серед населення.

Поки існуватиме проблема біопшкоджень, виникатиме потреба в їх усуненні. Для застосування традиційних хімічних методів, що токсичні для людини та забруднюють довкілля, мають бути вагомі підстави. При візуальному огляді в разі виявлення характерних прикмет біологічного ураження необхідно провести лабораторні дослідження, оскільки не завжди пошкодження, схожі на грибні, мають біологічне походження. Наприклад, на тиньку бувають білі махрові нальоти, зовні схожі на колонії плісняви, проте найчастіше – це кристали солей, що вимиваються водою при висиханні тиньку.

Традиційним методом встановлення характеру пошкодження є відбір проб та культивування на живильних середовищах з подальшим мікологічним аналізом, який включає встановлення життєздатності мікроорганізмів (оскільки пошкодження можуть бути застарілими), ідентифікацію гриба (контамінант, деструктор, патоген), пристосованість до субстрату (матеріалу). Практичний досвід проведення мікологічної експертизи свідчить, що у багатьох випадках спори в старих пошкодженнях втратили життєздатність; у пробах розвиваються «банальні» види, що складають мікобіоту ґрунтового покриву, види з низькою частотою трапляння при значному різноманітті, що свідчить про пилове забруднення. За таких результатів мікологічного дослідження зазвичай рекомендовано проводити санітарно-гігієнічне очищення без застосування біоцидів. Так само це стосується й ентомологічних обстежень: пошкодження, зокрема льотні отвори, можуть бути старими, і не всі комахи, «виловлені» на музейному предметі, є пошкоджувачами. В умовах глобального погіршення екологічної ситуації біоцидні обробки потребують зважених підходів. У музейних закладах не слід проводити дезінфекцію чи дезінсекцію «про всяк випадок», для профілактики. Спори мікроорганізмів і після обробки залишаються в повітрі та на предметах, комахи також «заповзуть, залетять» за порушень правил експлуатації будівель. Тому в музейних умовах найефективнішим засобом боротьби з біодеструкторами є запобігання їхньому розвитку, що забезпечують, насамперед, відповідні температурно-вологісні параметри, циркуляція повітря та санітарний стан приміщення.

Література

1. Коваль Е.З., Митківська Т.І. Мікологічне обстеження музейних пам'яток / Національний науково-дослідний реставраційний центр України. – Київ, 2014. – 240 с.
2. Коваль Е.З., Митківська Т.І., Андрушко В.О.І Моніторинг мікобіоти повітря музейних фондосховищ // Дослідження, реставрація та превентивна консервація музейних пам'яток. Сучасний стан. Перспективи розвитку: доповіді на ІХ міжнар. наук.-практ. конф.– К., 2013. – С. 139–145.
3. Мантуровская Н.В. Микологическое состояние книгохранилищ // Теория и практика сохранения памятников культуры: сб. науч. тр. – СПб., 1995. – Вып. 17.
4. Митковская Т.И., Коваль Е.З. Комплексы условно-патогенных микромицетов в воздушной среде музейных помещений // Успехи медицинской микологии, т. III. –

Материалы Второго всероссийского конгресса по медицинской микологии. – Москва, 2004. – С. 97–100.

5. Ребрикова Н.Л. Биология в реставрации. – М., РИО Гос НИИР, 1999. – 184 с.

6. Стрельникова С.О., Комаренко О.І., Митківська В.І. Умови зберігання музейного фонду України – результати моніторингу // Зберігання історико-культурної спадщини. Наука та практика: доповіді на VII міжнар. наук.-практ. конф. – К., 2009. – С. 301–305.

7. WHO (1990). Indoor air quality: biological contaminants. Report on a WHO meeting. – Copenhagen: WHO Regional publications 31. P. 1–67.

*Петліна Д. М., художник-реставратор,
Національний науково-дослідний
реставраційний центр України,
здобувач Центру пам'яткознавства
Національної академії наук України і
Українського товариства охорони пам'яток
історії та культури*

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ІСТОРІЇ ЕВАКУАЦІЇ МУЗЕЙНИХ ЦІННОСТЕЙ УКРАЇНИ ПІД ЧАС ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

На сьогодні питання про евакуацію музейних цінностей України стало з новою силою у зв'язку з війсьними діями на Сході України. Тому, на наш погляд, слід згадати досвід Другої Світової війни й дослідити особливості евакуації експонатів музейними робітниками в ті роки.

Нормативна база та особливості дій під час евакуації експонатів музеїв почали розроблятися московськими та ленінградськими науковцями в галузі охорони та збереження музейних цінностей вже з 1938 року. У 1945 році вони набули форми інструкцій, яка збереглась і до сьогодні.

Норми та правила, підготовлені та розроблені на основі ознайомлення з досвідом, отриманим в період безпосередньої евакуації під час Великої Вітчизняної війни, мають безперечний історичний інтерес. З іншого боку, вони не можуть врахувати всі ті фактори, з якими зіткнеться в екстремній військовій ситуації установа, завданням якої буде правильно запакувати музейні колекції перед їх майбутнім транспортуванням у тил. Адже за ці десятиріччя значно змінилась військова техніка й правила ведення воєн, а головне – значно прискорився темп проведення військових операцій. Гадаємо, однак, що накопичений нашими попередниками досвід дасть нам певні орієнтири в цій непростій ситуації.

Повідомимо нижче лише окремі віднайдені нами факти про пакування картин українськими музейними робітниками перед відправленням їх до евакуації у 1941 році.

Вихідна екстремальна ситуація військового часу, не дивлячись на подібність у цілому, в кожному музеї була різною, і ці особливості не могли не вплинути на характер пакування колекцій. Не треба забувати і про те,

що музейні працівники у цей період проходили мобілізацію. Так, директор Одеського музею російського і українського мистецтва (нині Одеський художній музей) – В.М. Майданик був мобілізований у Червону Армію [1., арк.18] і чотири ящики с 200-ми картинами колекцій цього музею були приєднані до 11-ти ящиків Одеського обласного музею західного мистецтва.[1.,17 об.]

З архівних документів стає відомо, що Одеський обласний відділ у справах мистецтва зобов'язав супроводжувати і керувати евакуацією музейних колекцій Одеського обласного музею західного мистецтва його директора, професора О.Д. Зейлігера, за маршрутом: Одеса-Новоросійськ-Сталінград-Уфа.[1.,17об.]

Далі ми процитуємо професора О.Д. Зейлігера, який у подробицях змалював свої дії під час евакуації музейних цінностей: «...Колекції були мною доставлені в м. Уфу в доброму стані, не дивлячись на численні перевантаження їх. Це пояснюється головним чином двома обставинами: по-перше, тією обставиною, що всіма операціями по упаковці та транспортуванню музейних колекцій я безпосередньо керував і, по-друге, характером пакування картин. Кожна картина, що була вийнята з рами, попередньо пакувалась у м'який багат шаровий папір та вкладалась у картонний футляр з підкладкою по кутах і посередині паперових подушок та перев'язкою картонних футлярів товстою мотузкою. При вкладанні картин у ящик, все, що вкладалось, укріплювалось поперечними брусками та планками, що охороняли картини від руху всередині ящиків».[1.,19-19 об.]

Після доставки на місце було запротокольовано: «Експонати *Одеського* музею західного мистецтва [курсив мій – Петліна Д.] на пошкодження не передивлялися з огляду на чудову індивідуальну упаковку кожного експонату. Кріплення всередині ящиків міцні...».[1.,арк.24]

У ящики разом з картинами, як правило, вкладали акт зі списком експонатів, що в них знаходились, а самі ящики, в свою чергу, пронумеровували. Проте, у ящиках деяких музеїв (наприклад, Київського музею західного та східного мистецтва) не були знайдені акти, і перевірка наявності експонатів не могла бути проведена комісією.[1.,арк. 23] Упаковка двох ящиків Музею українського мистецтва м. Києва була поганою, також була виявлена нестача двох експонатів, при цьому акт ящика з нестачею не був підписаний, печатка була відсутня.[1.,арк..24] Завдяки нумерації ящиків була простежена їх нестача, на що склалися детальні акти у Башкирському державному художньому музеї (м. Уфа). Також ящики між собою перемішувались, і 5 листопада 1941 року в цей музей був доставлений ящик з власністю Української академії наук, що належав Музею російського мистецтва, в якому були виявлені акварелі Врубеля в зашкленних рамках.[1.,арк. 24]

З того ж документу стає відомо, що Луку Петровича Калениченка, реставратора Державних науково-дослідних реставраційних майстерень з

1 травня 1942 року призначили головним художником-реставратором «...художніх цінностей евакуйованих з УРСР музеїв...» [2., арк.15].

Безумовно, в умовах поспіху, при відсутності необхідних пакувальних матеріалів і, головне, співробітників, а також складностей під час перевезення, подібні ситуації могли виникнути і не за провини музейних робітників.

Негативним моментом була також відсутність в актах описів збереження колекцій перед їх відправленням до евакуації. З архівних документів нам стає відомо про пошкодження, задокументовані в актах співробітниками музеїв, які супроводжували колекції до Уфи.

У критичній ситуації, коли не було можливості вивезти повністю всі колекції, для пакування та транспортування відбирали, як правило, найбільш цінні музейні предмети.

Ймовірно, саме таким чином слід діяти у новій історичній ситуації. Варто ретельним чином дослідити фонди й експозиції музеїв, скласти список найбільш цінних експонатів, провести опис їх стану збереження до евакуації. Також слід взяти до уваги розміри експонатів для визначення габаритів ящиків, скласти кошторис на їх виготовлення з урахуванням матеріалів для пакування та прошарку.

Занурюючись у документальні свідчення діяльності музейних робітників України радянського періоду, ми запитуємо себе, чи можлива така самовідданість справі спасіння цінностей в наші дні, коли зі стосів архівних справ дізнаєшся про те, що директори та наукові співробітники, що привезли колекції своїх музеїв, хотіли бути зарахованими до штату Башкирського художнього музею з метою продовження обліку, збереження та реставрації художньої спадщини своєї батьківщини, потерпаючи при цьому від матеріальної скрути разом зі своїми сім'ями в умовах евакуації. Станом на 5 лютого 1942 року останню заробітну платню чотири співробітники музею Одеського музею західного мистецтва отримали лише по 10 жовтня 1941 року.

Саме ці люди, пропрацювавши у музеях довгий час та не уявляючи вже себе без музейної роботи, зберегли для нащадків художню спадщину України в її нинішньому вигляді.

Література

1. Центральний Державний архів Вищих органів влади та управління України (ЦДАВО) [-Ф. 4763.Оп.1. – Спр. 2.].
2. ЦДАВО [-Ф. 166.Оп.11. – Спр. 501.].

Рибка О. П.,
заступник директора з наукової роботи ОКЗ «Національний літературно-меморіальний музей Г.С. Сковороди»

В ОРБІТІ МУЗЕЇВ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ

Мережа музеїв Григорія Сковороди – це своєрідна орбіта, якщо говорити про орбіту як рух матеріальної точки в полі сил, що на неї діють. Постать Григорія Сковороди увиразнюється за допомогою засобів музеєфікації, а також, як не дивно, рівнобіжних процесів сакралізації/десакралізації. Різноманітні за формою й методою подання експозиції, унікальні предмети, а також твори художньої літератури, наукові дослідження та предмети образотворчого мистецтва, що постійно примножуються, – те, що складає основні фонди, – дозволяє бути актуальним і цікавим кожному із розглядуваних музеїв. Попри те, що деякі предмети (зокрема, це стосується книжкової продукції) наявні у більшості музеїв, є експонати та об'єкти унікального характеру, що потребують особливої уваги.

В Україні налічується три державні музеї Григорія Сковороди – Чорнухинський літературно-меморіальний музей Григорія Сковороди, «Меморіальний музей Г.С. Сковороди» НІЕЗ «Переяслав» та ОКЗ «Національний літературно-меморіальний музей Григорія Сковороди» у селі Сковородинівка Харківської області. Окрім того, у кількох музеях створені експозиції, в яких осмислюється постать Григорія Сковороди. Приміром, «слід Сковороди» можна побачити у Національному музеї літератури України, Музеї книги і друкарства, експонати, що пов'язані із Григорієм Сковородою, зокрема, його зображення, є у музеях Леопольда Левицького, Літературно-меморіальному музеї-квартирі Павла Тичини, Миргородському літературно-меморіального музею Давида Гурамішвілі та багатьох інших.

Одна із найцікавіших експозицій – «Мандрівка за щастям» – створена у Харківському літературному музеї. Інтерактивна екскурсія в межах експозиції «Григорій Сковорода: мандрівка за щастям» не просто розповідає про життєвий та духовний шлях мислителя й поета XVIII ст., а в доступній формі ілюструє його основні філософські ідеї. Що означало для нього бути щасливим і бути вільним? Що він вкладав у метафори «двох натур» та «трьох світів»? На ці питання відвідувачі можуть відповісти, виконуючи завдання, обговорюючи проблеми, відгадуючи загадки. Приміром, в освітній програмі «Дві натури» діти за тіннями від силуетів мають вгадати, що це за тварини, а екскурсовод коментує, з якої байки ці персонажі, переповідає сюжет і силу (мораль) твору. У межах цих освітніх програм використовується збирання пазлів, ліплення з глини, поєднування емблем із філософськими висловлюваннями. Із поодиноких фраз і слів учасники можуть зібрати вірш Григорія Сковороди, створити власну орацію за місто Харків. У такий спосіб кожен із відвідувачів виставки не просто дізнається про факти життя й основні ідеї мислителя, але відчуває зменшення культурно-

часової дистанції, ототожнює власний набутий досвід із духовним досвідом філософа.

Окрім того, існують недержавні музеї – зокрема, музеї у селі Бабаї та селі Коврай. Літературний музей Г. Сковороди в селі Коврай, де філософ навчав сина місцевого поміщика і у вільний час писав вірші до «Саду божественних пісень», створений у 1972 році. Місця, де Сковорода провів кілька щасливих літ, незабаром після його від'їзду занепали. Томари переселилися в інше своє село. Щоправда, учень Григорія Савича, Василь Томара наприкінці XVIII століття звелів у селі збудувати Троїцьку церкву. Однак ані церква, ані будинок до нашого часу не дожили. Про минуле нагадують тільки залишки винного льоху, збудованого Степаном Томарою начебто за проектом Григорія Сковороди, який бачив подібні в Угорщині. Однак у 2012 році проведена реконструкція, значно розширена музейна експозиція. Поруч із пам'ятником Г. Сковороді розбитий парк, відтворено альтанку, яку поміщик спорудив колись для занять свого сина з Григорієм Сковородою.

Садиба, пов'язана з іменем Сковороди, розташована й у селі Бабаї Харківського району. Тут він зупинявся у свого приятеля, протоієрея Якова Правицького, настоятеля Архангело-Михайлівської церкви в Бабаях. Згодом будинок проданий дворянському роду Щербініних, які володіли місцевими землями. Сьогодні, окрім будинку Правицьких, у Бабаях збережені службові будівлі, частково домова церков, дерев'яний сарай. На початку 70-х років ХХ ст. будинок Правицьких було визнано пам'яткою місцевого значення та взято під охорону держави. На жаль, сьогодні будинок руйнується, оскільки не проводяться заходи реставрації і навіть поточного ремонту, елементи будинку розкрадаються. Періодично лунають пропозиції про створення в Бабаях музею садибної культури та альтернативного музею Г.С. Сковороди. У світлі підготовки до 300-річчя від дня народження українського філософа можливе створення тут філії Національного літературно-меморіального музею Г.С.Сковорода.

Останнім часом поживалась співпраця із угорськими дослідниками, зокрема, Вадимом Воздвиженським, за сприяння та ініціативою якого відкриваються меморіальні дошки у європейських містах, у яких бував Григорій Сковорода.

Варто також згадати і численні виставки у закладах культури, а також наукових установах, університетах та школах, які зазвичай бувають приурочені до ювілейних дат. Хоч і без марки «музей», такі виставки слугують певній музеєфікації матеріалів.

Якщо говорити про характеристики розвитку об'єктів, що пов'язані із життям і творчістю Григорія Сковороди, то можемо відзначити, що у світлі підготовки до 300-річчя від дня народження філософа відбувається значне поживлення як індивідуальних проектів, так і консолідованих, що сприяють масштабнішим перетворенням. Як перспектива розвитку проекту «Мандрівець» розглядається ідея створення інтерактивної карти, на якій будуть позначені об'єкти культурного значення та інфраструктурні об'єкти, пов'язані із постаттю українського філософа. Важливою також є

співпраця музеїв та закладів культури, формування «відкритого» (зокрема у форматі віртуального музею) доступу до музейних колекцій.

Зважаючи на те, що на сьогодні малоімовірно є можливість віднайдення речей, прямо пов'язаних із Григорієм Сковородою, необхідно максимально зберігати те, що існує вже у музейних експозиціях, зокрема й віддаючи належне питанню реставрації музейних предметів. Необхідно також докласти максимальних зусиль щодо реставрації об'єктів архітектури, а також культурних ландшафтів, пов'язаних із постаттю філософа. Приміром, з 2012 року підготовано проектну документацію щодо відродження пам'ятки архітектури XIX століття-комори з пристосуванням під виставкові та конференційну зали на території Національного літературно-меморіального музею Г.С. Сковороди, с. Сковородинівка Золочівського району Харківської області. На жаль, втілення проекту постійно відкладається, що не дозволяє максимально наповнено проводити виставкову діяльність, викликає певні незручності під час проведення конференцій (сьогодні всі події в музеї відбуваються у просторі постійної експозиції або на території музейного парку).

Однак за масштабними проектами відродження паркового ансамблю, висадження дубових і фруктових садів та проведення фестивалів і симпозиумів тощо не варто забувати й про важливість поточної реставрації музейного фонду. За останні кілька років із 86 експонатів, що потребують реставрації у Національному літературно-меморіальному музеї Г.С. Сковороди, відреставровано вкрай мало. Приміром, у 2012 році на базі Харківської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України відреставровано картину «Г.С.Сковорода» (Художник Г. В. Орлов, 1972. Копія з карт. XVIII ст. Худ. А. Лук'янов. Полотно, олія. Розмір: 64,5x86), деякі зі скульптур Петра Мося, виготовлені у 2000-х роках для оновленої експозиції музею. Музейний предмет Книга. Євангеліє (Москва, 1694 р. (ОФ-1644). 30x18,5 см), відроджений художниками-реставраторами та науковцями ННДРЦУ, експонувався на виставці «Від "Апостола" Івана Федорова до "Кобзаря" Тараса Шевченка. Наукова реставрація» у Національному музеї літератури України, м. Київ (16 жовтня – 20 грудня). Упродовж кількох років перебуває на реставрації Біблія (Москва, 1816 р.).

Однак якщо писемний фонд частково продубльований у кількох музеях, якщо з експонатів образотворчого характеру можна виготовити копії, то одна із найбільш болючих проблем, важлива для всієї сквородинської спільноти, пов'язана із дубом-велетнем, під яким любив відпочивати і працювати Григорій Сковорода. Пам'ятка національного значення – місце розташування дуба, пов'язаного з життям та творчістю Сковороди Г.С. – потребує термінової реставрації. У 1994 р., коли дуб впав, гілки і верхня частина стовбура було обрізано, фрагмент стовбура закріплено на бетонній основі. Актом обстеження № 4 від 08.08.2007 р. стан скульптурного зображення Сковороди Г. С. і бетонної основи визначено як добрий, а стан фрагмента дуба визначено як поганий. Фрагмент дуба потребує термінової

консервації. Пізніші обстеження фіксують подальше руйнування фрагмента дуба.

Втрата такого значного пам'ятного знака, яким є дуб Григорія Сковороди, буде непоправною для всієї спільноти музейників, які опікуються спадщиною українського філософа. Більше того, ця проблема, якщо говорити метафорично, призведе до зміщення фокусу в центрі мас системи діяльності музеїв українського першорозума. Якщо ж перейти до практики, то маємо зазначити, що питання консервації сквородинського дуба є надзвичайно актуальним і важливим, потребує термінового вирішення й прицільної уваги реставраторів та експертів.

*Чижов О. І.,
здобувач Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв*

ПЕРЕТВОРЕННЯ У ДЕРЖАВНОМУ МУЗЕЙНИЦТВІ СУМЩИНИ У ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ 90-х рр. ХХ ст.

Із здобуттям Україною незалежності у 1991 р. українська історична наука отримала умови для всебічного розвитку, вільного від ідеологічного диктату. Перед нею постало завдання переосмислення багатьох історичних подій та явищ, що раніше розглядалися через призму радянської пропаганди. Важливу роль у дослідженні історичних питань та поширенні історичних знань українською державою відводилося музейним закладам.

Широкі зміни, що розпочалися у музейній сфері по здобутті державної незалежності, у першу чергу стосувалися перебудови музейних експозицій, які позбавлялися від засилля комуністичних пропагандистських матеріалів. Так, у краєзнавчому музеї м. Путивль у 1991 р., замість експозиції присвяченої зародженню пролетарського руху в Російській імперії, було розміщено хронологічно адекватну експозицію з розвитку путивльської торгівлі у ХІХ – на початку ХХ ст. та фотовиставку міського фотографа кінця ХІХ – початку ХХ ст. Я. К. Фесика [2, 1]. У Сумському обласному краєзнавчому музеї була демонтована стаціонарна експозиція „Сумщина у період з 1917 по 1941 рр.” [3, 7], а приміщення, що вона займала, стала залом для різноманітних тимчасових виставок.

Музейними працівниками отримали можливість об'єктивно та неупереджено досліджувати історичні питання, що раніше знаходилися під забороною. Однією з популярною тем досліджень стала історія життя видатних особистостей дворянського та купецького станів. Так, на початку 90-х рр. ХХ ст. Глухівський краєзнавчий музей досліджував благодійницьку діяльність сім'ї цукропромисловців Терещенків [4, 9]. Музеї Сумщини почали активніше проводити викриття антисупільних діянь радянської влади, що було започатковано ще за „перебудови”. Особлива увага приділялася голодомору 1932 – 1933 рр. Так, у 1993 р. до 60-річчя штучно ство-

реного голоду музеями Сумської області на основі історико-краєзнавчих досліджень проводився комплекс заходів з даної тематики (нові експозиції, лекції, екскурсії) [5, 1, 4; 1, 1].

Розробка національної української історичної думки, формування у населення національного патріотизму потребували широкого дослідження та популяризації таких періодів вітчизняної історії, як Козацька доба та період Гетьманщини. Наприклад, у 1992 р. переважна більшість виступів співробітниками Глухівського музею по місцевому радіо присвячувалася Гетьманщині: гетьманам І. Скоропадському, Д. Апостолу, К. Розумовському, розвитку науки, культури, промисловості, торгівлі на Глухівщині у XVIII ст. та ін. [4, 9]. Сумський обласний краєзнавчий музей у 1994 р. досліджував теми Соснівської битви, біографії гетьмана Скоропадського та ін. Сумісно з Роменським краєзнавчим музеєм було організовано та проведено науково-практичну конференцію у м. Ромни „Богдан Хмельницький – гетьман України” [6, 2].

Коло питань, що досліджували музеї збільшилося після зняття у державних архівах з ряду документів грифу „секретно”. Так, працівники Сумського краєзнавчого музею у 1995 – 1997 рр. на матеріалах обласного архіву, що до того були засекречені та маловідомі, розробляли теми „Окупаційна політика фашистських загарбників на Сумщині 1941 – 1943 рр.” [7, 1], „Освіта періоду окупації Сумщини 1941 – 1943 рр.” [8, 2]. Також на розсекречених архівних документах опрацьовувались теми з релігійного життя краю. Наприклад, про репресії більшовицької влади проти священнослужителів [9, 2] та ін.

Встановлюються міжнародні зв'язки музеїв області з музейними закладами та культурно-просвітницькими організаціями різних країн. Так наприклад, у 1993 р. для виставки „Готи” у м. Мілані Сумськими краєзнавчим музеєм було надіслано комплекс матеріалів з розкопок могильника черняхівської культури IV ст. н. е. біля с. Сад Сумського району (90 предметів) [5, 4]. До Охтирського музею у 1994 р. з Австралії, Німеччини та США від української діаспори надійшло чимало книжок, фотографій та інших матеріалів про життя та діяльність українських письменників І. Багряного, О. Сулими-Блохин та ін. [6, 9].

Бібліотеки деяких музеїв поповнилися за рахунок книжкових фондів колишніх компартійних установ, що були ліквідовані. Так, за рахунок ліквідації бібліотеки Будинку громадсько-політичних організацій Сумського міськкому КПУ було збільшено бібліотечний фонд Сумського краєзнавчого музею історичною, краєзнавчою та довідковою літературою [4, 1].

На початку 90-х рр. XX ст. ряд музеїв Сумщини отримав додаткові приміщення за рахунок організацій, які були ліквідовані чи змінили своє місце розташування. Так, у 1991 р. Охтирський краєзнавчий музей розширив свою площу за рахунок приміщення магазину „Книга”, що до цього знаходився у одній будівлі з музеєм та переїхав. Після ремонту тут було створено виставкову залу [3, 12]. У 1992 р. Сумський обласний краєзнав-

чий музей отримав приміщення колишнього Будинку політпросвіти Сумського обкому компартії України [4, 1].

Важливу роль в роботі музеїв відводилася діяльності з духовного відродження української нації. Так, до річного звіту про діяльність Сумського обласного краєзнавчого музею на початку 90-х рр. ХХ ст. додавався окремий звіт про роботу по пропаганді загальнолюдських, моральних і духовних цінностей [3, 8]. Наприклад, у 1991 р. музей провів такі масово-тематичні заходи, як уроки народознавства, літературні та музикальні тематичні вечори „Мова наша соковита”, „Без верби і калини нема України”, вечір запитань і відповідей присвячений Дню слов'янської письменності і культури, акцію милосердя та солідарності з дітьми Чорнобиля та ін. [3, 10]. У 1992 р. розпочалася робота лекторіїв з духовного виховання молоді у школах №№ 6, 17, 23 м. Суми [4, 7]. У контексті цієї ж програми продовжувалася реабілітація релігії, що була розпочата за часів перебудови. Наприклад, у 1993 р. для дітей міста проводився конкурс-вікторина на біблійну тематику. Було розроблено методичні рекомендації щодо проведення свята Різдва Христового серед молоді. Велася робота зі створення громадського музею історії релігії у Сумському будівельному технікумі та ін. [5, 9 – 10].

У цей час з'являються нові за змістом та формою види масової роботи музеїв. Наприклад, у 1993 р. при будинку-музеї А. П. Чехова на території дворянської садиби Линтварьових проводилось музейне свято для учнівської молоді „В гостях у Линтварьових на Луці” [3, 4]. У 1993 р. Сумським краєзнавчим музеєм була заснована недільна школа духовного і естетичного виховання [5, 9 – 10]. А з 1994 р. у обласному краєзнавчому музеї та його філіалах започаткована така форма роботи, як „День сім'ї в музеї” [6, 5].

Поряд з вшануванням постатей Козацької доби та Гетьманщини, на перший план у роботі музеїв виходить вшанування діячів мистецтва, культури, науки. Перш за все це стосувалося таких видатних літераторів, чие життя пов'язане з територією Сумщини, як Т. Г. Шевченко та А. П. Чехов. Проводилася значна робота по популяризації їхнього літературного спадку. Так, Сумський обласний краєзнавчий музей щорічно приймав участь у чеховських конференціях, сам проводив такі конференції. Наприклад, у рамках Установчої конференції Міжнародної асоціації музеїв А. П. Чехова у Сумах у 1992 р. відбулася конференція „Україна у житті та творчості А. П. Чехова” [4, 2]. У 1993 р. співробітниками Сумського краєзнавчого музею було виконано великий обсяг роботи з підготовки комплексу заходів у Сумській області до Міжнародного Шевченківського свята „В сім'ї вольній, новій” [5, 1]. Музеї Сумщини активно проводили пошук інформації про репресованих у роки радянської влади письменників, вчених та діячів культури для книжки „Реабілітовані історією” [6, 8].

Отже, по здобутті Україною державної незалежності в експозиційному, науково-дослідному, культурно-масовому напрямках музейної діяльності розпочинаються кардинальні зміни, зумовлені політичними та суспільними змінами у країні. Основою змісту роботи музейних закладів стало

об'єктивне висвітленні історичних питань, розкриття замовчуваних раніше сторінок минулого. На музеї було покладено важливу функцію патріотичного виховання, формування національного мислення, відродження та збереження української культурної спадщини, духовності українського народу. Актуальними стали по справжньому важливі теми релігії, козаччини та Гетьманщини, антисупільних злочинів радянської влади, видатних діячів мистецтва, культури, науки минулого та ін.

Література

1. Бібліотека Державного історико-культурного заповідника у м. Путивлі. Поточний архів заповідника. – Спр. 202. – Звіт про роботу Державного історико-культурного заповідника м. Путивль за 1993 р. – Ч. Звіт про роботу Путивльського краєзнавчого музею – філіалу державного історико-культурного заповідника м. Путивль за 1993 р. – 3 Арк.
2. Бібліотека Державного історико-культурного заповідника у м. Путивлі. Поточний архів заповідника. – Спр. 264 (А). – Отчет о работе Государственного историко-культурного заповедника за 1991 г. – Ч. Отчет о работе Путивльского краеведческого музея за 1991 г. – 2 арк.
3. ДАСО – Ф. Р-3547. Сумський краєзнавчий музей. – Оп.1. – Спр. 714. – 14 арк.
4. ДАСО – Ф. Р-3547. – Оп.1. – Спр. 746. – 11 арк.
5. ДАСО – Ф. Р-3547. – Оп.1. – Спр. 775. – 15 арк.
6. ДАСО – Ф. Р-3547. – Оп.1. – Спр. 802. – 10 арк.
7. ДАСО – Ф. Р-3547. – Оп.1. – Спр. 837. – 10 арк.
8. ДАСО – Ф. Р-3547. – Оп.1. – Спр. 864. – 3 арк.
9. ДАСО – Ф. Р-3547. – Оп.1. – Спр. 891. – 6 арк.

*Джулай М.В.,
художник-реставратор Національного
музею історії України; доцент кафедри
техніки та технології реставрації
Національної академії образотворчого
мистецтва та архітектури
Шевченко О.В.,
старший науковий співробітник
Національного музею історії України*

КИНДЖАЛ З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ. ІСТОРІЯ І РЕСТАВРАЦІЯ

Кожна колекція, музейна чи приватна, має предмети, які заслуговують на окрему увагу чи то за своїм походженням, чи за стилістичними особливостями, чи за своєю конструкцією. Такі предмети викликають зацікавленість відвідувачів музеїв і становлять великий інтерес для дослідників. Не винятком є і Національний музей історії України, становлення і формування колекції зброї якого сягає ще 80-х років XIX ст., завдячуючи коштам меценатів і фундаторів музею, субсидіям на експедиції та закупівлю експонатів. Нажаль, не всі музейні експонати добре збереглися до нашого часу. Про такий предмет і піде мова у даному повідомленні. Це кинджал,

що є яскравим зразком певної культурної епохи, розкриває національну самобутність народу з якого був народжений.

В інвентарній книзі фондової групи “Зброя та спорядження” записаний іранський кинджал XVII ст. (інвентарний номер 3 – 4) [1]. Рукоять кинджала виготовлена з слонової кістки із зображенням фігур людей з обох боків. Клинок значної кривизни, дволезовий з повздовжнім ребром у вигляді стилізовано-зображеної змії. Основа клинка прикрашена золоченим орнаментом у вигляді квіток. Піхви дерев’яні, обтягнуті шкірою скату чорного кольору. На усті піхов – випукла металева обіймиця з шкіряною петлею, наконечник металевий, закінчується кулькою. Клинок цього кинджала пошкоджений, ржавий і існує окремо від рукояті, рукоять розколота надвоє [фото 1].

Отже, представлений кинджал на перший погляд за описом і датуванням відповідає періоду XVIIст. Але це тільки на перший погляд...

Нажаль, невідомо як кинджал потрапив до музею є лише дата запису до інвентарної книги. А за станом збереження кинджал вимагав термінової реставрації.

До реставраційної майстерні пам’ятка надійшла в незадовільному стані: метал клинка був вкритий шаром продуктів корозії бурого кольору, рукоять відокремлена від леза і трималась цілою тільки завдяки мотузці, кістка мала повздовжній розлом та була вкрита шаром бруду. Шкіра піхов пересохла, деякі фрагменти втрачені.

Вже при детальному огляді предмета в реставраційному відділі Національного музею історії України була складена програма реставраційних заходів щодо відновлення історичної пам’ятки [фото 2; фото 3].

Першим пунктом даної програми – проведення ряду заходів щодо відновлення металу. Чорний метал (клинок та обіймиця на піхвах) очистити від поверхневих забруднень, видалити пухкі продукти корозії, стабілізувати продукти корозії, що залишилися та законсервувати метал. Деталь з мідного сплаву (наконечник піхов) очистити від нестійких та стійких продуктів корозії, промити, висушити, знежирити та законсервувати. Шкіру піхов (фарбована у чорний колір шкіра ската) очистити від поверхневих забруднень, пластифікувати, підклеїти місця відставань фрагментів та заповнити місця втрат шкіряного шару. Кістку рукояті очистити, склеїти та замастикувати. Провести монтаж кинджалу.

Відповідно до програми чорний метал клинка та обіймиці очищали від поверхневих забруднень проводили тампонами локально зволожуючи 5 % розчином ПАР. (ПАР – 5 %, вода дистильована – 95 %), а мідної накладки – у 5 % водному розчині ПАР. (ПАР – 5 %, вода дистильована – 95 %) з подальшою промивкою в проточній воді. Продукти корозії заліза розчищали локально жорстким пензлем розчином 3%-ї фосфорної кислоти з таніном в декілька етапів. . (Фосфорна к-та 85 % - 35 ч, Танін - 6 ч, вода дистильована до 100 ч.) (унікаючи ділянки з позолотою). В проміжках – видалення механічне та вологими тампонами. Обробка водно – спиртовим розчином таніну проводилась з метою перетворення нестійких продуктів корозії заліза в стійкій вищий оксид Fe₃O₄. Таку обробку проводили ло-

кально в два етапи з витримуванням 8-ми годинного інтервалу для проходження реакції. Промивка, висушування, знежирення металу проводилось локально тампонами, змоченими почергово у 30 % розчині спирту, 96 % розчині спирту. (C₂H₅OH - 30 %, C₂H₅OH - 50 %, C₂H₅OH-96 %). Консервацію чорного металу проводили за допомогою ружейного мастила марки «Глухар».

Продукти корозії міді видаляли з наконечника піхов локально сумішшю зубного порошку з аміаком, м'яким пензлем та тампонами, змоченими в 60 % етиловому спирті (C₂ H₅ OH-60 %). Ділянці вражені хлоридами міді додатково розчищались механічно жорстким пензлем та 15 % розчином лимонної кислоти HOC(CH₂)₂(COOH)₂ 15%. Залишки кислоти нейтралізувалися тампонами змоченими у 1- %-му водному розчині аміаку . Консервацію деталі проводили 3-% розчином полімеру „Pogaloid-72” в ацетоні з добавкою 1-% бензотріазолу, як інгібітора корозії. (CH₃COCH₃ - 66 %, бензотріазол – 1 %,КСИЛОЛ – 30%). [2,3].

Наступним етапом проведення реставраційних заходів були роботи, пов'язані з відновлення елементів кинджалу, виготовлених зі шкіри. Шкіру піхов очищали від поверхневих забруднень тампонами з піною гліцеринового сідельного мила та напівсухими тампонами, змоченими у дистильованій воді. Пластифікацію шкіри проводили сумішшю на основі поліетиленгліколю (ПЕГ 400-1 ч., спирт етиловий-3 ч., вода дист.-6 ч.) Шкіряні фрагменти, що відклеїлися знежирювали зі зворотного боку, підклеювали за допомогою клею Acrikleber 498 HV, „Lascaux” виробництва Швейцарії до деревини, зафіксували бинтами та залишили сохнути на два тижні. Заповнення місць втрат проводили мастикою на основі клею Acrikleber 498 HV, „Lascaux” виробництва Швейцарії. По перше, робили відбиток поверхні шкіри на пластиліні. У клей вводили чорний пігмент (сажу), наносили його на модифіковану поверхню пластиліну та залишали на добу для висихання. Потім обережно відділяли його та заповнювали ним місця втрат шкіри.

Подальші роботи полягали у проведенні ряду заходів по закріпленню рукояті. Розчищення внутрішньої поверхні рукояті від залишків старої мастики проводили механічно за допомогою жорсткого пензля та скальпелю. Потім промивали розчином ферментів кімнатної температури.

Зовнішню поверхню рукояті розчищали від пило-жирових забруднень розчином ферментів кімнатної температури за допомогою тампонів. Склеювання рукояті проводили за допомогою спиртового розчину ПВБ (10-%). Склеювання рукояті проводили за допомогою спиртового розчину ПВБ (10-%).

Оскільки рукоять кинджалу була цілком пола монтаж був дуже не простим завданням. Нами була виготовлена мастика складу бджолиний віск :каніфоль:пісок у відношеннях 1:2:1.Клинок та рукоять були зафіксовані один відносно другого та скріплені за допомогою підігрітої на водяній бані до 60⁰ С мастики.

Одночасно з початком реставрації почалось вивчення самого предмета. З найдавніших століть кинджали з широким двогострим вигнутим лезом (кавказький аналог такого кинджалу називається бебутом) були

широко розповсюджені у народів Близького та Середнього Сходу, звідки їх запозичили турки. Виготовлялись вони також і на території всієї Османської імперії, звідки і потрапили до народів Кавказу. Такі кинджали як "ханджар", "джамбія", "бебут" – це бойові криві ножі ісламського ореолу, зазвичай з ребром жорсткості, виготовлялись з дамаського булату. Так як широка основа (п'ята) клинка практично повністю закриває кисть руки, гарда на кинджалі непередбачена. Довжина клинка становить до 45см. [4].

Піхви зазвичай виготовлялись з особливого різновиду деревини так, щоб клинок щільно сидів в них, зовні прикрашались металом, кісткою або шкірою, як на досліджуваному кинджалі з музейної збірки зброї [фото 4].

Про матеріал для рукоятей слід сказати окремо. З XVIII ст. матеріалом для рукоятей слугує слонова кістка і ріг африканського носорога, кістка моржа. Кістка моржа, як відомо з історичних джерел, використовувалась для виготовлення руків'я зброї в Туреччині та Ірані (Персії) початку і середини Каджарського періоду (кінець XVIII – середина XIX століть), при чому використовуються не лише пластини з кістки, а цільний масив кличка (ікла): наприклад, катушкові (у формі ущільненої катушки) рукояті монтувались частіше з булатними клинками високої якості, прикрашених золотою насічкою та різьбленими зображеннями. З другої половини XIX ст., в кінці Каджарського періоду, з'являється виготовлення цих пишних предметів з більш дешевих матеріалів, при цьому сюжеті та стилі різьблення рукоятей не відрізняється від більш ранніх. Однак, при цьому в якості матеріалу для клинка використовується сталь з "штучним дамаском", яку отримували в результаті травлення леза. На рукояті таких кинджалів використовувалась не цінна моржева, а трубчаста кістка копитних тварин. Тому у більшості кинджалів кінця XIX ст. та сучасних кинджалів рукояті виготовлені з пустотілої кістки бика чи корови [5].

Рукоять представленого кинджала була пошкоджена та відокремлена від клинка [фото 5]. При детальному огляді з'ясувалося, що вона складена з двох частин та наповнена сумішшю молочного кольору з добавкою дерев'яних щіпок та шматочком газети. Подальший огляд відкрив ще одну деталь: виявилось - рукоять пустотіла всередині, виготовлена з кістки великої рогатої худоби, що підтверджено оглядом під мікроскопом МБС-10. Як зазначалось вище, трубчаста кістка кінцівок копитних тварин (кінь, верблюд, олень, велика рогата худоба) активно використовувалась з середини XIX ст. при виготовленні рукоятей клинкової зброї в Афганістані і Персії. Якщо афганські зразки відрізати просто, то з персидськими іноді виникають питання, так як візуально вони можуть бути виготовлені в тому ж стилі, що і більш ранні рукояті, які виготовлялись з моржевої кістки. Необхідно також враховувати, що матеріал трубчастої кістки активно використовувався для реставрації рукоятей в XX ст. [5]. Розглянувши структуру кістки рукояті та враховуючи інформацію опублікованих джерел, можемо зробити висновки: по-перше – рукоять кинджала виготовлена в XIX ст., на

що вказує матеріал рукояті, домішки та щіпочки, по-друге - представлений кинджал мав пізнішу реставрацію.

Відмітимо також, що кістка рукояті прикрашена різьбленням, з обох сторін нанесено зображення двох фігур, чоловічої та жіночої, які відрізняються одне від одного лише віком зображених. Імовірно, кинджал був виготовлений, як подарунок до річниці весілля.

Також слід сказати і про саме лезо кинджала. Форма леза, його орнаментация відповідають раннім кинджалам східного ареалу. Проте, нанесена на п'яті клинка золочена насічка виконана не дуже охайно, поверхово, що притаманно стилю виконання пізнього періоду виготовлення. Це дає нам підстави припустити, що даний зразок виготовлений на раніше XIX ст. Наше припущення було підтверджено і під час консультації з реставратором по металу з Грузії Іраклієм Бакрадзе [фото 6].

Під час проведення реставраційних робіт відкрився ще один цікавий момент, що підтверджує проведення реставрації у першій половині XX ст. При розчищенні внутрішньої поверхні рукояті був знайдений клаптик газети. Вірогідно під час попереднього ремонту, цей клаптик використовувався як допоміжний елемент для укріплення рукояті на хвостовику. В результаті розчищення паперу було прочитано і текст .

Це газетний фрагмент, з третьої та четвертої сторінки невстановленого видання з частковим текстом. На одній із сторінок розміщений текст, в якому йдеться мова про річницю існування Дитячої залізниці у с. Бабчинець Вінницької обл. [фото 7] Інформаційні джерела дають нам уявлення про розмах будівництва перших Дитячих заліниць. У квітні 1935 р. у Тифлісі було закінчено спорудження та запущено в експлуатацію першу в світі Дитячу залізницю. Цей почин викликав широку хвилю руху серед дітей різних міст за будівництво у себе на місцях дитячих заліниць, в результаті чого дитячі дороги почали будуватися в 25 пунктах СРСР. По Україні будуються дитячі дороги в 9 пунктах, в тому числі Дніпропетровськ (1936 р.), м. Сталіно (1936 р.) і село Бабчинець – Вінницької області (1936р.) Беручи до уваги ці факти опублікованих джерел та інформацію інвентарної книги, можемо припустити, що реставрація кинджалу була проведена не раніше 1937 року і не пізніше 1948 року.

Підсумовуючи вищевикладене, можна з упевненістю сказати, що в процесі реставрації, який поєднав в собі вивчення експоната, проведення відповідних досліджень, було відновлено історичну пам'ятку, яка є яскравим зразком кинджалів - бебутів, розповсюджених на території Персії (сучасного Ірану) в XIX ст., основа клинків яких майже завжди декорована рослинним орнаментом, зазвичай багато декорована і катушкова рукоять, а піхви дерев'яні, обклеєні атласом, тисненою шкірою.

Література

1. НМІУ. Інвентарна книга «РДМ».- т.1
2. Химия в реставрации: Справ., изд./М. К. Никитин, Е. П. Мельникова. — Л.: Химия, 1990. — 304 с.
3. «Реставрація творів з металу», /О.Мінжулін. – Київ: «Спалах», 1998. – 230с.
4. VIA_Journal-24_06-12_STATTYA.pdf – Foxit Reader – [VIA_Journal – 24_06 _ 12_ STATTYA.pdf] – [Електронний ресурс] .
5. QAMES AND KINJALS OF PERSIA AND THE CAUCASUS IN THE MODERN PERIOD: PROBLEMS OF ATTRIBUTION. Dr. Denis Toichkin and Dr. Manouchehr Moshtagh Khorasa3. - [Електронний ресурс]: - forum.guns.ru. - <http://marlik-journal.ir/?p=791>

Люстрації



Фото 1. Кинджал до реставрації

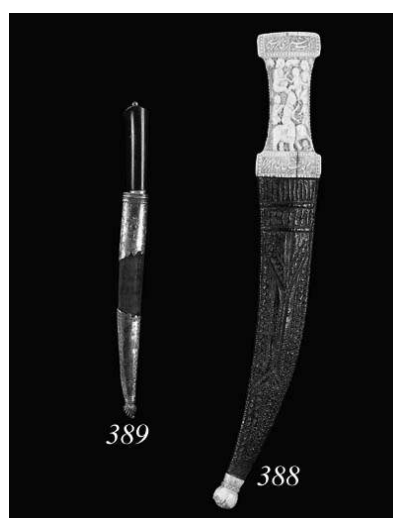


Фото 2. Зразок перського кинджала



Фото 3. Клинок кинджала до реставрації



Фото 4. Рукоять кинджалу в процесі реставрації



Фото 5. Зображення
фрагмента газети



Фото 6. Кинджал
після реставрації

Аннотация. В статье рассматривается реставрация персидского кинджала эпохи правления династии Каджар. Вследствие плохой сохранности экспоната программа реставрационных работ включала в себя очистку, стабилизацию и консервацию металлических деталей, очистку деталей из кости и кожи, восполнение утрат на коже ножен и окончательный монтаж экспоната.

Параллельно реставрационным работам было проведено искусствоведческое исследование, в результате которого уточнено время изготовления кинджала и высказано предположение о времени последней реставрации.

Анотация. У доповіді розглянута реставрація перського кинджалу епохи правління династії Каджар. Внаслідок незадовільного стану пам'ятки до програми реставраційних робіт входила очистка, стабілізація та консервація деталей з металу, очищення деталей з кістки та шкіри, доповнення втрат на шкірі піхов та остаточний монтаж експонату.

Одночасно з реставраційними роботами було проведено історичне дослідження, внаслідок якого було уточнено час створення кинджалу та зроблено припущення стосовно часу останньої реставрації.

Abstrakt. In a lecture the considered restoration Persian to the dagger of epoch of rule of dynasty of Каджар. As a result of the unsatisfactory state of sight in the program of restoration works cleaning, stabilizing and canning of details was included from a metal, cleaning of details from a bone and skin, addition of losses on the skin of scabbards and final editing to the exhibit.

Simultaneously with the restoration work was carried out historical research on the dagger production time and suggested the last restoration time.

Бартош А.Є.,
старший науковий співробітник
Національного Києво-Печерського
історико-культурного заповідника
Марампольська В.А.,
художник-реставратор монументального живопису,
Видубицький монастир

ТРАПЕЗНА ПАЛАТА КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ. ЕТАПИ ВІДРОДЖЕННЯ

Минає 75 років з того часу, як розпочалася війна, що пронеслася над нашою землею, руйнуючі все на своєму шляху. Сучасники, навіть, не уявляють на скільки був зруйнований архітектурний ансамбль Верхньої території Києво-Печерської лаври (мал. 1), а також скільки зусиль докладено для його відродження реставраторами, архітекторами та будівничими.

За визначенням спеціальної комісії Трапезна палата з церквою була зруйнована на 59,5% і це підтверджують фотодокументи 1943 р. з ЦДАКФФД України ім. Г.С. Пшеничного (мал. 2). У 1945 р. на відбудову архітектурних пам'яток Заповідника з державного бюджету було надано 1 млн. карбованців, причому з них на Трапезну – 60 тис. крб. У першу чергу відновили дах Трапезної палати, адже відсутність його призвела до обвалу тиньку з живописом з центрального плафону та пошкодженню тиньку з живописом на великих ділянках стінопису Трапезної палати (мал. 3).

Перші роботи по консервації живопису у Трапезній розпочали у 1952 р. (мал. 4). Вони були пов'язані із необхідністю використання пам'ятки під експозиційні площі. У 1953 р художнику-реставратору А.Й. Марампольському вдалося зустрітися з автором розписів Трапезної палати та церкви І.С. Їжакевичем та отримати поради щодо технології виконання пастозного живопису у цій пам'ятці (мал. 5)

Постанова Ради Міністрів УРСР №125 від 20 лютого 1967 р. «Про стан і заходи по подальшому покращенню охорони та збереженню пам'яток архітектури, мистецтва, історії в Українській РСР» активізувала процес реставрації пам'яток Заповідника.

У цей час розпочалися масштабні роботи по реставрації монументального живопису у храмах Києво-Печерського історико-культурного заповідника, які були закриті для відвідувачів ще у повоєнний час у зв'язку з їх незадовільним станом.

Наукова реставрація монументального живопису у пам'ятках архітектури Києво-Печерського заповідника у 70-80 рр. ХХ ст. завжди базувалася на досконаліх мікрохімічних дослідженнях. Методика, техніка та технологія проведення консерваційно-реставраційних робіт у пам'ятках архітектури затверджувалася науковою радою інституту «Укрпроектреставрація» та реставраційною радою дільниці реставрації живопису кор-

порації «Укрреставрація». Методика закріплення тиньку розписів була розроблена фундаторами Київської школи реставрації монументального живопису Л.П. Калениченко, О.Ф. Плющ, Є.С. Мамолатом на основі практичного досвіду консервації та реставрації живопису у храмах Києва [2; 8].

У 1969 р. реставратори Українського спеціального науково-реставраційного виробничого управління розпочали обстеження, консервацію та реставрацію олійного стінопису Трапезної палати.

З «Науково-технічного звіту по реставрації живопису палати Трапезної церкви Києво-Печерського державного історико-культурного заповідника» відомо, що південна стіна Трапезної палати має загальну площу розписів 106 кв. м. [6; 2].

Монументальний живопис південної стіни Трапезної палати постраждав від проникнення із зовні вологи, особливо з південно-східної сторони, де на площі 34,7 кв. м. вода вимила з тиньку зв'язуюче. Внаслідок цього тиньк розрихлився та відшарувався разом з живописом.

На південній стіні були розміщені дві багатофігурні композиції «Чудовий вилов риби» та «Христос в Еммаусі» [1; 61] та п'ять зображень Преподобних Печерських. Композиція «Христос в Еммаусі» та зображення Преподобних, що біля неї, збереглися відносно задовільно. Фарбовий шар на початок реставраційних робіт мав кракелюри, дрібне лущення, волосяні тріщини, незначне відшарування тиньку. Окрім втрат живопису на композиціях, були великі втрати зверху вздовж склепіння та на панелях, в цілому приблизно 30% розписів. Реставратори відновили орнаментальний розпис на цих ділянках, а позолота була імітована олійною фарбою. Живопис південної стіни покривав щільний шар пилу, а фарба була надзвичайно пересохла, тому реставратори просочували її розчином, згідно розробленої методики.

На аварійній ділянці південної стіни Трапезної палати знаходилася композиція «Чудовий вилов риби», «Нестор Літописець» та орнамент.

Сильні руйнування на цій ділянці були викликані проникненням дощової води, а також талого снігу у кладку стіни. Вологість в окремих ділянках доходила до 39% [4; 29].

З протоколу Ради реставраторів Українського реставраційного управління, яка проходила у м. Києві 7 травня 1970 р. відомо, що до виконання реставраційних робіт у Трапезній палаті ставилися надзвичайно вимогливо. На раді була розглянута методика та технологія переносу на нову основу композиції «Чудовий вилов риби» (олійний живопис). Про причини аварійного стану живопису докладав директор Заповідника В.П. Петропавлівський. Він сказав: «У наслідок того, що стіна багато років замокала, на сьогоднішній час живопис знаходиться в аварійному стані. Протягом зими 1970 р. живопис Трапезної палати був відреставрований, але південна стіна залишалася мокрою та реставрації не підлягала. Зараз, коли стіна висохне, процес руйнації живопису активізується». Рада Українського реставраційного управління вирішила врятувати живопис Трапезної палати.

На раді Г.Ф. Честнейший та Н.Е. Борисова повідомили, що методика та технологія переносу олійного живопису на нову основу була складена на основі експериментальних робіт та лабораторних досліджень, які дали позитивні результати. Дана методика складалася з сімнадцяти операцій. Для заклейки живопису запропонували використовувати 10% риб'ячий клей. Для еластичності реставратори повинні були додавати полівініловий спирт (він за своїми фізико-хімічними властивостями однаковий з риб'ячим клеєм).

У зв'язку з аварійним станом композиції члени ради вирішили негайно знімати живопис без попередньої просушки й очистки від пилу [5; 42].

Художник-реставратор Київських міжобласних спеціальних науково-реставраційних майстерень Міністерства культури УРСР, А.Й. Марампольський у своєму робочому щоденнику написав: «Після зняття живопису постало питання на яку основу його перенести: на новий тиньк наклеїть живопис з потоншенням шару тиньку на фрагментах чи щось інше. Я запропонував перенести живопис на дюралюмінієву основу. У мене вже був досвід роботи з дюралюмінієм». Далі А.Й. Марампольський у щоденнику згадує, що у 1966 р. під час реставраційних робіт на хорах Володимирського собору м. Києва, у Борисо-Глібському приділі, у північно-західній частині кута і стелі, він: «підвів дюралюмінієву жесьть, яку закріпив на рейках на товщину тиньку, який був більш міцним. Щоб була вентиляція і не збиралась водичка між кладкою та дюралюмінієм я просвердлив цілий ряд дірочок у листах дюралі. На цьому місці написав серафима, зірочки і все декоративно оформив» [3; 5].

На південній стіні композиція «Чудовий вилов риби» та поряд з нею композиції з зображеннями Преподобних та орнаменту, площею 34,7 кв. м., були перенесені реставраторами на нову дюралюмінієву основу.

Один з найвідоміших представників реставраційної школи СРСР, кандидат мистецтвознавства Віктор Васильович Філатов відзначав як кращий досвід перенесення живопису на нову основу – реставраційні роботи у Трапезній палаті. Він писав: «У 1970-1971 рр., з використанням методики перенесення олійного стінопису з потоншенням шару тиньку на нову основу, були переведені на листи дюралю ффрагменти розпису початку ХХ ст. у Трапезній палаті церкви Антонія та Феодосія Печерських Києво-Печерської лаври. Ця методика дала позитивні наслідки» [7; 5].

Північна стіна Трапезної палати має площу 115 кв. м. Розписи її постраждали внаслідок вибуху Успенського собору. На 1969 р. уся поверхня живопису північної стіни була вкрита шаром пилу, кіптяви та бруду. Покривний шар лаку усюди пожовтів та розклався. Розписи панелей були сильно зруйновані й більша їх частина – втрачена. Тиньк разом з фарбовим шаром розтріскався та вкрився мережею волосяних тріщин. Завдяки якісному тиньку та доброму зціпленню його з кладкою живопис вцілів, але були втрачені розписи у нижній частині північної стіни та на панелі. У верхній частині північної стіни, вздовж склепіння, а також навкруги віконних та дверних проїомів й на укосах вікон живопис також був втрачений. Взагалі, втрати стінопису становили 30% від загальної площі північної стіни.

Під час післявоєнних ремонтних робіт були зашпакльовані цементним розчином втрачені частини панелей з орнаментом на північній стіні. У 1970 р. цементний розчин реставратори видалили з великими зусиллями, а тріщини обробили та заповнили розчином воско-смоляної мастики.

Східна стіна Трапезної палати має площу 70,8 кв. м. У центрі східної стіни розміщений арочний проєм, що з'єднує Трапезну церкву та палату. У зв'язку з постійною присутністю вологи, живопис арочного проєму знаходився в аварійному стані та майже весь був втрачений.

На стику східної стіни з південної сторони втрачено розпис на площі 3 м. кв. На іншій частині фарбовий шар був забруднений, вкритий крупносітчатим кракелюром з припіднятими бортами та втратами фарбового шару в окремих місцях. Фарба була пересохла, а лакове покриття розклалося. Позолота знаходилася у такому ж стані, як і фарбовий шар.

На східній стіні Трапезної палати реставраторами було проведено закріплення тинькової основи методом ін'єкції без застосування преса та з застосуванням пресу та нагелів. Реставратори також провели закріплення фарбового шару живопису та видалення поверхневих забруднень з застосуванням реактивів [6; 12].

Західна стіна Трапезної палати має площу 71 кв. м. Розписи західної стіни Трапезної палати знаходилися також в аварійному стані. Нижня частина зображень святих Преподобних та розпис панелей були майже повністю втрачені. Живопис був пересохлим та вкритий кракелюром. На розписах були осипи фарбового шару, вибоїни та подряпини. Покривний шар лаку розклався та пожовк. Позолота фону біля склепіння потріскалася та вигорбилася разом з левкасом під впливом вологи. Відшарування тиньку від кладки знаходилося на невеликих ділянках біля балки на площі до 0,6 кв. м. та у нижній частині стіни, особливо біля дверного проєму.

На західній стіні були проведені такі ж реставраційно-консерваційні роботи як і на східній стіні Трапезної палати.

Трапезну палату поділяють на три частини 10 чавунних литих пустотілих колон, які несуть склепіння стелі. Стан фарбового шару на колонах був дуже пересохлим та мав крупносітчатий кракелюр з загнутими бортами з окремими втратами живописного шару, а орнамент колон вкривав пил та бруд.

Деякі колони мали вздовж усієї довжини тріщини, завширшки до 0,5 см. Загальна площа орнаментального розпису чавунних колон Трапезної палати становить 48,9 кв. м., а втрати фарбового шару на колонах становили приблизно 30%.

Реставраторами були проведені роботи по закріпленню фарбового шару та видалення поверхневих забруднень й шару стемнілого лаку за допомогою реактивів. Були виконані роботи по тонуванню окремих місць орнаменту й просочування пересохлої фарби та покриття живопису захисним шаром.

Після війни від розписів центрального плафону Трапезної палати залишилося усього 1-2 відсотка. Реставратори провели роботи по консервації цих залишків, а тиньк стелі Трапезної палати зробили наново.

Профілактичні реставраційно-консерваційні роботи проводилися у Трапезній також у 1984 р., а останнім етапом реставраційних робіт у Трапезній палаті стало відродження втрачених розписів центрального плафону.

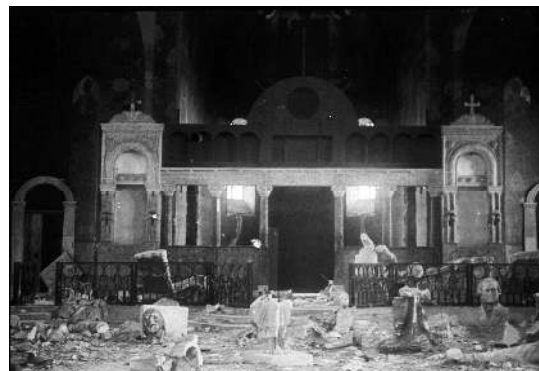
Отже, монументальний живопис Трапезної палати Києво-Печерської лаври збережений завдяки наполегливій праці художників-реставраторів.

Література

1. Бартош А.Є. Трапезна палата Києво-Печерської лаври. (розпис композицій і орнаментів) // Православний вісник. – К., 2002. – № 4.
2. Дорофієнко І., Козинкевич О., Пашина В. Історія реставрації в Україні // 50-річчя Укрреставрації. Історія корпорації. – К. – Львів, 1996.
3. Марампольський А.Й. Щоденник: Рукопис. – К., 1998.
4. Марампольский А.И., Честнейший Г.Ф., Борисова Н.Г. Перенос настенной масляной живописи на новое основание в Трапезной палате Киево-Печерского историко-культурного заповедника // Реставрация и хранение музейных художественных ценностей: Реферативный сборник. – М., 1974. – № 2 (5).
5. Методы снятия и монтирования фрагментов росписи: Обзорная информация. Серия реставрация, исследование и хранение музейных художественных ценностей / Упоряд. А.С. Кузнецов. – Москва, 1978.
6. Научно-технический отчет по реставрации живописи палаты Трапезной церкви Киево-Печерского государственного историко-культурного заповедника. – К., 1977.
7. Филатов В.В. Реставрация настенной масляной живописи. – М., 1995.

Список ілюстрацій:

1. Зруйнована Трапезна палата Києво-Печерської лаври. 1943 р.
2. Руйнування в інтер'єрі Трапезної церкви. 1943 р.
3. Руйнування в інтер'єрі Трапезної палати. 1943 р.
4. А.Й. Марампольський біля Трапезної палати. 1953 р. Публікується вперше. З приватного архіву реставраторів Марампольських.
5. І.С. Іжакевич та А.Й. Марампольський під час консультації щодо розписів Трапезної палати. 1953 р. З приватного архіву реставраторів Марампольських.





Боголюбова І.В.
магістрант,
Національна академія керівних
кадрів культури і мистецтв

НАЦІОНАЛЬНИЙ МУЗЕЙ «ЧОРНОБИЛЬ» ЯК ПЛАТФОРМА ФОРМУВАННЯ СВІДОМОСТІ НОВОГО ПОКОЛІННЯ

Статтю присвячено ключовим напрямом діяльності Національного музею «Чорнобиль», які мають вплив на формування й виховання свідомості майбутнього покоління. Аналізується соціальна взаємодія між старшим і молодшим поколіннями, їх сучасний стан морально-культурної складової, що склався за проміжок часу від Чорнобильської трагедії до наших днів, зв'язковою ланкою між якими виступає музей.

Ключові слова: свідомість, історична пам'ять, музей «Чорнобиль», чорнобильська катастрофа.

Боголюбова І.В. Национальный музей «Чернобыль» как платформа формирования сознания будущего поколения

Статья посвящена ключевым направлениям деятельности Национального музея «Чернобыль», которые имеют влияние на формирование и воспитание сознания будущего поколения. Анализируется социальное взаимодействие между старшим и младшим поколением, их современное состояние морально-культурной составляющей сложившееся за промежуток времени от Чернобыльской трагедии до наших дней, связующим звеном между которыми выступает музей.

Ключевые слова: сознание, историческая память, музей «Чернобыль», чернобыльская катастрофа.

«Пам'ять. Саме вона є рушієм людського поступу й оберегом найвищих моральних цінностей» [7].

Чорнобильська катастрофа як міжнаціональна всесвітня трагедія є серйозна шаблоною в питанні сутності буття та діяльності людства на Землі. Тридцять років триває переосмислення наслідків, обмірковування над викликами, що ставить перед нами майбутнє. Масштаби катастрофи й досі не мають чітких меж, адже її наслідки просочилися та надійно осіли у всіх аспектах нашого життя, що мають ґрунтовний вплив на історію та свідомість людини. Розгляд наслідків трагедії під різним кутом дає змогу оцінити проблеми у різних сферах діяльності держави та суспільстві, що загалом складає картину дійсності:

- політика з постійним «плаваючим» чорнобильським законодавством;
- культура, що зазнала розпаду в окремому регіоні України і залишається доступною лише завдяки результатам досліджень науковців;

- медицина, чорнобильська катастрофа для якої стала спекулятивною формою діяльності з порушенням сталих понять деонтологічної етики;
- психологія, що потерпає зміни в поведінці як індивідуума, так і соціуму;
- філософія сутності буття та подальших дій як в цілому охоплююче явище вищезазначених сфер.

Сучасна реальність, нажаль, в більшості випадків є руйнуючою силою на противагу бажанню «втримати» свідомість та згуртованість від пройденого шляху з важкою ношею.

Автор даної статті розглядає проблематику культурно-моральної сфери сучасного суспільства, необхідність її вирішення заради майбутнього та напрями подальших дій необхідних для побудови осмисленої свідомості, платформою для чого виступає діяльність Національного музею «Чорнобиль».

Процес збереження елементів історії почався з перших днів після катастрофи співробітниками музею історії Києва, до 1986-го року які проводили виїзні лекції для працівників ЧАЕС. Перші майбутні експонати були зібрані у місті Новосибірськ, під час відрядження через несприятливі радіаційні умови. Це матеріали участі вчених Академії наук СРСР у подоланні наслідків аварії [3]. Згодом зі збільшенням кількості отриманої інформації та матеріалів створюється стаціонарна тематична фотовиставка, водночас з якою музей проводить тісну роботу спільно з громадським об'єднанням «Союз-Чорнобиль» у рамках підготовки нової експозиції. Протягом 6-ти років тривав збір мистецьких та художніх творів митців, які присвятили свої роботи трагедії, документальних кінострічок, фотографій, особистих речей ліквідаторів тощо.

Оперативність роботи музею дала змогу отримати перші факти з місць подій, а згодом і матеріали з грифом «Секретно», дослідження яких протягом проміжку часу «перші дні-сьогодення» дає змогу прослідкувати реальне віддзеркалення діяльності держави у таких непередбачуваних подіях без завуальованості. Тобто, маючи у наявності документи, що виходили із кабінетів відштовхуючись від різнопланових ситуацій (наприклад, «для широкого загалу-замасковані дані», «секретно-дійсна реальність»), можна знайти чіткі межі істини та аналізуючи сформувані «працюючі» методи вирішення складних завдань *«...осмыслить место музея в новой системе координат. Причем, координат разного порядка: политических, связанных с «открытием» для музеев ряда ранее запрещенных тем, экономических, определяемых функционированием музея в новых условиях»* [6]. Це окремо взятий напрям для досліджень та їх подальших висновків, робота над якими триває з кінця ХХ ст. й досі. Головний же акцент направлений на формування нового покоління та збереження культурної спадщини України.

Національний музей «Чорнобиль» - музей, не лише у загальновідомому сенсі організація, що виконує культурну та наукову функцію, а є інституцією пам'яті та першочергово має на меті *«...осмысление процессов*

культурних форм, отражающих особое отношение человека к действительности»[6]. Цілісна культурна форма музею утворюється з двох самостійних складових: моральна свідомість та культурна спадщина, які об'єднані спільною метою – збереження історичної пам'яті та звільнення її від ідеологічних міркувань.

Моральна свідомість. Місія музею, як платформи морального виховання, задля очищення людської свідомості має бути направлена на поширення результатів спростування хибних політично ідеологізованих тверджень утворених в процесі дезінформації населення стосовно наслідків аварії на ЧАЕС...«необізнаність пересічних громадян у питаннях ядерної безпеки часто породжує панічні настрої, які потенційно можуть нести загрози для соціальної стабільності окремих регіонів чи країн взагалі» [4]. Робота у різнопланових векторах суспільних відносин започаткована і проводиться поколінням, яке опинилося у точці «шокового стану», тобто перший період після катастрофи протягом 1986-го року, з поступовим виходом з якого формувалась нова свідомість, що в свою чергу трансформувалася протягом десятиліть. Сьогодні відбувається співіснування двох поколінь і свідомість першого несе відповідальність за виховання свідомості другого – старше покоління пройшло шлях осмислення та аналізу і передає цю свідомість до молодого покоління, яке приймає рішення та виконує дії. Дана взаємодія мусить мати направленість на майбутнє покоління, розвиток його комунікативно-інформаційних та духовних соціальних процесів та пошуки нових взірців масової свідомості.

Культурна складова. Чорнобильська катастрофа охоплює значну частину історико-етнографічного регіону Полісся. Історію територій, які наразі входять до складу створеної Зони відчуження Чорнобильської АЕС, а саме: колишнього Чорнобильського, Іванківського, Київського, Овруцького, Народицького районів, можна виділити з історії розвитку держави та розділити на такі поступові етапи:

– від початку індоєвропейської історії, заселення територій біля річки Прип'ять протобалтійськими та протослов'янськими племенами, до першої згадки про Чорнобиль у Іпатіївському літописі 1194 (за іншими даними 1193 р.). [1];

– від часів земель у складі Великого князівства литовського, згодом перехід до складу Польщі і до часів, коли Чорнобильські землі стають приватними маєтками відомих шляхтичів [5];

– перехід до Російської Імперії як частина Радомисльського та Овруцького повітів (потім як Чорнобильський) до скасування повіту 7 березня 1923 року і входження земель до складу СРСР;

– останній етап стає у прямому сенсі «кінцевим» в історії культури Полісся, в межах сучасної Зони відчуження, це – від початку будівництва Чорнобильської атомної електростанції ім. Леніна до аварії на 4-му блоці ЧАЕС 1986-го року.

Перші три вищезазначені етапи – простір комплексних етнографічних експедицій, тобто збереження уцілілої в межах постраждалих земель Полісся матеріальної та духовної культурної спадщини, носіями якої є переселенці, суб'єкти розсіяного руху архетипів локальної культури. Врятовані елементи культури поліщуків складають частину експозиції Національного музею «Чорнобиль»: з одного боку - це трагічно напружена експресія сформованої ситуації, з іншого – це інформаційний підтекст, який закликає до подальшого ознайомлення чи більш поглибленого вивчення культури Полісся.

Четвертий «кінцевий» етап розвитку – ретенція (*ретенція (лат. retentio - утримування) - первинна пам'ять, утримувана в сьогодні*). Під цим слід розуміти стан частково «живої» культури радянської епохи, яку на сьогодні існує можливість прожити особисто, тобто відвідування покинутої Прип'яті - «застиглого у часі» ідеального міста у першоствореному вигляді [2]. Його не зруйновано людиною, на відміну від сіл та селищ, що навмисне випалювали для запобігання поверненню жителів самоселами на забруднені радіацією території, натомість діє інший фактор знищення – взаємодія часу та природних явищ. Вони руйнують першу, так би мовити оригінальну, матеріальну оболонку ретенції, в майбутньому тенденція чого призведе до повного її знищення. Експозиція музею, яка відображує саме цей аспект культури, який безпосередньо має тісний зв'язок з трагедією, передає естафету Краєзнавчому музею Чорнобильської АЕС та м. Славутич, де місто Славутич – проєкція Прип'яті, що взяло на себе роль соціального середовища для переселенців і веде створення нового етапу розвитку культури поліщуків.

Музей підтримує спрямованість вираження психоемоційного стану через види мистецтва тих, на кого вплинула Чорнобильська катастрофа та її учасників. Організація виставкових заходів митців, художні твори яких є частиною цілої емоційної складової чорнобильської тематики у експозиції, де більшу частину становлять витвори мистецтва молодих авторів, це значний внесок у розвиток та виховання свідомості сучасного покоління. Даний напрям є більш глибоким емоційним поштовхом до сприйняття трагічних подій, їх наслідків та впливу на суспільство. А також існує гостра необхідність спрямувати мистецький вектор на вивільнення від психологічного тиску отриманого негативного стресу внаслідок важчих часів після аварії.

Отже, можна зробити висновки, що культурно-моральні складові у діяльності музею «Чорнобиль» направлені на утримання історичної пам'яті та через її сценарні методи мають міцне фундаментальне підґрунтя вплинути на недопустимість створення соціальної катастрофи серед майбутнього покоління.

Література

1. Барабанов О. Н. Семиходы над Припятью: история села, разрушенного при строительстве Чернобыльской АЭС (по материалам архива быв. Чернобыльского района) / О. Н. Барабанов. // Пространство и Время. – 2014. – №2. – С. 264–271.
2. Боголюбова І.В. Монументальне мозаїчне панно Прип'яті як ретенція в сучасному мистецтві / І.В. Боголюбова. // Проблеми техногенної безпеки в Україні та світі (до 30-ї річниці аварії на Чорнобильській АЕС): (Запорізький національний університет). – 2016.– С. 126-132.
3. Збанацький А. Г. Висвітлення Чорнобильської трагедії в експозиції Музею історії міста Києва / А. Г. Збанацький. // Київ і кияни : матеріали щорічної науково-практичної конференції : (Музей історії міста Києва). – 2006. – №6. – С. 20–26.
4. Омельченко А.В. Проблема достовірності повідомлень ЗМІ щодо загроз від АЕС / А. В. Омельченко, Б. Б. Рибак. // Проблеми техногенної безпеки в Україні та світі (до 30-ї річниці аварії на Чорнобильській АЕС): (Запорізький національний університет). – 2016.– С. 123-126
5. Сказания о населенных местностях Киевской губернии или Статистические, исторические и церковные заметки о всех деревнях, селах, местечках и городах, в пределах губернии находящихся/собрал Л. И. Похилевич. - Біла Церква : Видавець Олександр Пшонківський, 2007. - 642 с.
6. Спанжа О. С. Современный художественный музей: на службе человечеству или человеку? / О. С. Спанжа. // В поисках музейного образа: Материалы научной конференции. – 2007. – С. 6–17.
7. Шкляр В. Вогонь Чорнобиля. Книга мужності й болю / В. Шкляр, М. Шпаковатий. – Київ: Видавничий дім "Альтернативи", 1998. – 576 с.

МУЗЕЙ ЯК ІНСТРУМЕНТ ПРИМИРЕННЯ СУСПІЛЬСТВА

Світовий досвід та практика сьогодення свідчать про те, що занепад культури, байдужість до духовного розвитку нації, зневага до культурної спадщини призводять до непоправних утрат у всіх сферах суспільного життя – економічній, політичній, соціальній. Завадити цьому можуть музеї, які займають важливе місце у збереженні та дослідженні культурної спадщини. Музеї відіграють особливу роль у розвитку культури і освіти. Сьогодні, на початку 3-го тисячоліття, вони переживають новий етап історичного розвитку. Ці заклади тісно співпрацюють з науковими установами, навчальними закладами, а також вирішують внутрішньо-музейні питання.

Для пересічного українця слово музей не є абстрактним поняттям. І місце музею в складній структурі сучасного суспільства не є новиною – воно важливе. Сьогодні всі звично сприймають той факт, що існування музейних установ, хоч би яку тематику вони мали, постає віддзеркаленням політичних запитів сьогодення.

Музей – це складний організм, який має низку важливих функцій:

- ✓ державну – збереження матеріальних свідчень – про історію, культуру та сакральні знання;
- ✓ наукову – вивчення і наукове осмислення культурного спадку України; адаптація наукових здобутків музейних співробітників для широкого загалу;
- ✓ просвітницьку – формування позитивного сприйняття роботи музею через лекційну та культурологічну діяльність;
- ✓ пам'яткоохоронну – постійний нагляд (фотофіксація та моніторинг стану маячків на тріщинах тощо) за станом пам'яток культури та мистецтва, своєчасне реагування на виникаючі проблеми і т. д.

Серед перших законів Незалежної України був закон про музеї, розробка якого розпочалася 1995 р. У законі чітко прописані завдання та напрямки роботи музейних установ, поняття музейної справи й національної музейної політики. Відповідно до Закону, музеї мають цілковиту підтримку Держави.

Раніше у центрі уваги музеїв були історико-культурні артефакти та відповідні експозиції. Нині ж у центрі музейної діяльності є суспільство, просвіта. Так вважають у міжнародній раді музеїв (ICOM), про що й говорив на зустрічах із працівниками музеїв України її президент, професор Ганс-Мартін Хінц. На думку професора, за умов глобалізації та інтернаціоналізації суспільного життя в Європі, музеї повинні стати місцем та інструментом примирення суспільств, які шукають своєї національної

ідентичності. Для громад та народів, які під час свого формування проходять через складні, інколи дуже жорстокі, вкриті кров'ю конфлікти і процеси, музей – це система просвіти, примирення й очищення. Чи можуть українські музеї взяти на себе завдання виступити місцем просвіти і примирення суспільства, незаангажовано розповідати нам про складні сторінки історії нашої Неньки України?

Музей – це спеціалізована наукова установа, яка виконує свої основні функції – зберігаючи, дослідницьку і популяризаційну, здатна і робить усе можливе для впровадження відповідних довгострокових стратегічних культурно-мистецьких проектів у життя. Музеї як науково-дослідні установи, так і культурні центри, повинні спрямовувати свою діяльність на трансляцію культури, відродження національних традицій. Відвідувачі сьогодні приходять у музей для того, щоб доторкнутися бодай поглядом до безцінних мистецьких речей, яким довелось пережити віки; зустрітись з однодумцями, поспілкуватись або бути присутнім у колі яскравої плеяди відомих творчих особистостей, послухати цікаву класичну або авторську музику, насолодитись чарівним співом талановитих виконавців і, загалом, цікаво провести вільний час з друзями чи сім'єю. [4, с. 430]

Майже 20 років тому експерти Міжнародної ради музеїв спостерігали за змінами у ставленні до музеїв, які відбулися у країнах Центрально-Східної Європи на їхньому шляху до Євросоюзу. Нині фахівці досліджують, що відбувається у музейній галузі, які новації пропонують музеї у країнах «Східного партнерства» ЄС, серед яких є й Україна.

Особливо впродовж останніх десятиліть, музеї дедалі більше перетворюються на місця примирення. Примирення з минулим, і між колишніми конфліктуючими сторонами, але не намагаючись гармонізувати історію. Де-не-де музеї вже функціонують як авангард і такі, що задають тон в цій дуже важливій для суспільства роботі.

Наприклад, за цей період музеї Німеччини працювали з такими темами як нацистська Німеччина, Голокост, фашизм і Друга світова війна. Музеї проводили чудову освітянську роботу, щоб допомогти суспільству, особливо молодим поколінням – щоб подібне ніколи не повторювалося.

Два роки тому, вперше у Японії Національний японський історичний музей, відкрив галерею, присвячену ХХ століттю і працював з такими темами як колоніалізм, окупація іноземних територій та Друга світова війна, - у країні де раніше не було місця для відкритого обговорення щодо цього аспекту історії.

Сьогодні у багатьох австралійських музеях існують галереї, пов'язані з аборигенною культурою, де можна побачити, як мейнстрімне суспільство обійшлося з корінним населенням, з точки зору аборигенів, які жили на континенті тисячі років, до того як прийшли європейці. В латиноамериканських країнах, впродовж останнього десятиліття засновувалися музеї, щоб відзначити жертв воєнних диктатур другої половини ХХ століття. Тут

також музеї відіграють дуже важливу роль у служінню суспільству. Музеї є невід'ємною частиною процесів примирення суспільства в своїх країнах.

У південній Африці музеї також відіграють дуже важливу роль у процесах примирення суспільства, - надають та поширюють інформацію про часи, структуру та несправедливості апартеїду, щоб вилікувати суспільство від цього трагічного минулого.

Чимало українських музеїв «хворіють» на політизацію, однобоке висвітлення подій, (ідеологізовану) концепцію своєї праці. Колоніальний підхід до бачення власної історії вирізняє чимало українських музеїв від тих, що працюють в Євросоюзі, вважає фахівець музейної справи Микола Скиба. Він говорить про те, що у нашій країні немає такого музею, який би дійсно системно займався складними періодами історії України, давав би об'ємний погляд на них – такий музей досі не створений. Немає і відверто тенденційних музеїв, але певний рух у цьому напрямку вже є. Так, У Дніпродзержинську хочуть відкрити музей Брежнєва. Але маємо і позитивний досвід. Наприклад, музей Великої вітчизняної війни співпрацював з Гете-Інститутом, із посольством Німеччини, вони спробували подивитися на Другу світову війну з двох сторін. Це досвід на який можна спиратися, зауважив Микола Скиба. Також Микола Скиба зазначив, що на заваді модернізації музеїв – неготовність влади і незрілість українського суспільства.

Експерт Національного інституту стратегічних досліджень Оксана Мельничук зауважує, що розвиток музеїв залежить від тих завдань, які ставить перед освітньою, культурною та науковою галузями держава, й від того, чого потребує суспільство. Експерт наводить приклад Євросоюзу, де роль музеїв від місць збереження і демонстрації історичних і мистецьких артефактів розширилась, і тепер музеї виконують освітні функції.

«В Європі, згідно з новітньою концепцією розвитку музейної справи, головним показником для музею має бути не кількісна, а якісна характеристика. Тобто, на сьогоднішній день не кількість відвідувачів є показником того, наскільки добре працює музей. Чи добре працює музей, визначають отримані відвідувачами знання, вміння працівників музею завдяки його експозиції та подачі матеріалу дати нові знання відвідувачам. Така концепція передбачає, що музей – неприбуткова організація», - каже Оксана Мельничук.

Щодо України то, на думку Оксани Мельничук, у державній культурній політиці переважає тенденція, що музей має сам собі заробляти гроші. Натомість держава і меценати мають усвідомити, що без їхньої підтримки музеї не можуть виконувати свої завдання. «Ми розробляємо нову концепцію розвитку українських музеїв, яка відповідає вимогам сьогодення. Маю на увазі, уряд, Національний інститут стратегічних досліджень, музейних працівників, представників благодійних організацій та фахівців з-за кордону», розповіла Оксана Мельничук.

Але втім багато історичних музеїв були, і деякі ще перебувають у повному державному контролі в плані контенту та концепції, як це було у

так званих Музеях революції в колишніх комуністичних країнах Європи. Багато з тих музеїв, - а вони існують донині, - розвилися і стали музеями сучасної історії, і роблять прекрасну роботу. Але коли потрапляєш у щойно оновлений і розширений Національний музей Китаю, який відзначив своє століття у 2012 році, то у відділі сучасної історії бачиш новесеньку, добре обладнану експозицію, але яка представляє одностороннє бачення історії, а саме – марксистку точку зору. І не лише однопартійна система не дозволяє подавати різні погляди на минуле. Навіть у країнах з демократичною політичною системою, музеї та інші культурні інституції страждають, коли втручаються політики, і дозволяють працювати лише в одному певному напрямку. У деяких країнах точаться дискусії про роль держави як спонсора чи інвестора культури, і наскільки рівень державних інвестицій у культуру є достатнім чи ні. Шкода, що в конституціях не записано, що культура потребує публічної турботи; це б значно полегшило можливість дискусій щодо відступу держави від фінансування культурних інституцій у кожній країні відповідно.

Втім музеї не повинні чекати на підтримку – вони повинні лобювати свої інтереси перед політиками, перед публікою. Й інформувати про важливість своєї роботи, особливо в часи кризи. В минулому політикам завжди було цікаво стабілізувати суспільство через освітню роботу: музеї, інститути, школи. Треба гучніше заявляти про себе, говорити про те, що музеї допомагають людям зрозуміти, якою є сучасність. Адже, якщо люди втрачають віру в сучасність, віру у структуру і філософію суспільства – ми втрачаємо цих людей.

Від того наскільки зрозумілою буде та чи інша епоха з історії України та з історії інших країн, яким чином музейні працівники її подаватимуть і як про неї розповідатимуть, залежить, якою буде Україна у майбутньому та інші країни Європи та світу.

Література

1. Про музеї та музейну справу Закон України від 29.06.1995 № 249/95-ВР // Урядовий кур'єр. – 1995. – 17 серпня. – С.8-9
2. Бекетова В. М. Музей і майбутнє: тенденції розвитку музеїв у світі на межі тисячоліть / В. М. Бекетова // Доповіді та повідомлення наукової конференції до міжнародного дня музеїв, травень 1997 р. / упоряд. В. М. Бекетова. – Дніпропетровськ: Поліграфіст, 1998. – 110 с.
3. Вайдах Ф. Загальна музеологія: посібник / Ф. Вайдахер. – Львів: Літопис, 2005. – 632с.
4. Могилянські читання 2008 року: Зб. наук. пр.: Церква і музеї: втрати ХХ століття / Нац. Києво-Печер. іст. – культ. заповідник; Ред. Рада: В. М. Колпакова (відп. ред.) та ін. К.:Фенікс, 2009. – 576 с.
5. Музей на рубежі епох: минуле, сьогодення, перспективи: матеріали ювілейної міжнародної науково-практичної конференції / ред. Н. Г. Ковтанюк, Л. І. Нестерук. – К., 1999. – 130 с.
6. Хінц Г.М. Музей – це інструмент примирення суспільства. заповідник – [Електронний ресурс]. Г.М. Хінц – Електрон. текст. дан. – Режим доступу: [http //www. Istpravda.com.ua / articles /514a3df8d8f1f/](http://www.Istpravda.com.ua/articles/514a3df8d8f1f/)– Заголовок з екрану.

Крез В. В.,
мистецтвознавець – експерт НАКККіМ
Науковий керівник Кравченко Н. І.
доцент, професор кафедри
мистецтвознавчої експертизи НАКККіМ

ПРОБЛЕМАТИКА ВИВЧЕННЯ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ СТАРООБРЯДНИЦЬКОГО ІКОНОПИСУ З КОЛЕКЦІЙ КИЄВА

У статті аналізується сучасний стан досліджень старообрядницького сакрально-го малярства України в загалом, та у колекціях Києва. Проблематика вивчення даного питання та збереження іконопису в сучасних умовах замкнутості старообрядницького осередку.

Ключові слова: старообрядництво, церква, ікона, іконопис.

The article analyzes the current status of research of old believers sacred art in Ukraine in General, and in the collections of Kiev. The problems of study and conservation of icons in the modern conditions of isolation of the old believer center.

Key words: Old Believers, church, icon, iconography.

Старообрядництво - загальна назва релігійної течії, яка виникла в Московській Русі в середині - другій половині XVII століття. Його поява була спричинена низкою богослужбових реформ та виправленням церковних книг Патріархом Московським Никоном, а в подальшому спробою прирівняти, а де коли й при вознести церковну владу над світською.

Існує думка, що головною причиною протесту стало одноосібне введення реформ Патріархом, що порушувало соборність Церкви. Однак, крім суто церковної площини згодом старообрядництво стало також формою суспільно-політичного протесту.

Зважаючи на те що українська культурно – релігійна традиція старообрядців займає помітне місце в європейській культурній спадщині, яка була сформована за візантійською традицією післяіконоборчого періоду, але з продукованими власними цінностями й абсорбованими національними сакральними підвалинами.

Реформа патріарха Никона мала певні наслідки. Наприклад, у 1686 році Свята Київська Церква (Київська Метрополія) була вилучена з під юрисдикції Константинопольського Патріархату та перепідпорядкована до юрисдикції Московського патріархату. Не є секретом, що з самих перших часів після цього виявилась ціла низка особливостей українського православ'я, яких в Росії не знали. Але обіцянка збереження звичаїв та автономії Святої Київської Церкви так і залишилась обіцянкою. Згадати хоча б заборону від 27 січня 1688 року, іменуватись Митрополитом Київським, Галицьким і всієї Русі.

Після цього всього вступають в силу нововведення Патріарха Никона вжиті в 1650-х - 1660-х роках. У 1800 році російський імператор Павло I за-

боронив будівництво церков у стилі українського, або як його ще називають козацьке чи мазепинське бароко. Розкол в російській церкві в середині XVII породжує старообрядництво, досить потужну соціальну силу, опозиційну не тільки офіційній церкві, але і царській владі.

Для пересічного вірянина на Русі іконописний образ є не лише частина молитовного покаяння, а й оберіг, та сила яка його захищає і для нього це було непорушно більш ніж п'ять століть, навіть застарілі ікони, зі стертими образами вірячи або пускали по воді горілиць, або ховали на кладовищі.

Але, іконоборчий процес розпочатий патріархом Никоном з іконами старої школи яки він розбивав о церковні плити чи виколував образам очі (яки цар Олексій Михайлович велів все ж потім ховати у землю) продовжив «реформатор» Петро I.

У 1707 році він створює посаду [генерала – суперинтенданта «палати изугравств исправления»] – цензора іконопису.

До середини XIX століття стали складатись особисті зібрання колекціонерів – старовірів. А на початку XX століття в Росії починають «реставрувати» стародавні ікони з метою придати іконі товарний вигляд та створити враження що вона не реставрувалась, тобто іншими словами, що вона зберегла свій первісний стан. Фактично такий процес межував з фальсифікацією.

Існували також скупники [«Офені»] старовини яки скуповували стародавні ікони на ярмарках, и перепродували їх оптом «реставраційним фірмам», де їх розкривали від записів, втрати реконструювалися і покривали старої оліфою після чого продавали колекціонерам.

Фальсифікація підробок була поставлена на широку ногу, існували «фабрики реставрації (чит. імітації)» однією з таких є відома фабрика Г.І. Чірікова, також видатними майстрами – підробниками були вихідці з Мстери, їх шедеври здебільш продавали в музеї та старообрядницькі храми.

Таким чином старообрядницька ікона є складним багатогранним малодослідженим явищем.

Водночас привабливість дослідження старообрядницького сакрального малярства полягає в наступному:

по перше - цінність старообрядницької ікони полягає в тому що вона зберігає традиційну манеру іконопису, завдяки рішучій відмові старовірів від зображення образу як релігійної картини;

по друге - вивчення, реставрованих, фальсифікованих ікон дає більш повну уяву про старообрядницьке мистецтво;

по третє - вивчення стилістики, іконології сюжетів дає змогу зрозуміти духовно - релігійний аспект старообрядництва.

Труднощі дослідництва полягають у відсутності «еталонної» бази атрибутованих і опублікованих ікон. Це можна пояснити результатом «випадкового» попадання у музеї та приватні колекції старообрядницької ікони XVII – XIX та «реставрованих» ікон XX ст.

До сих пір не існує точного визначення поняття «старообрядницька ікона», т. к. прикметник «старообрядницька» вказує лише на приналежність ікони до певної конфесійної групи.

Нажаль, проблематично і дуже дорого провести повноцінне дослідження, не кожен музей, має дослідницьку базу для проведення фізико – хімічного аналізу, оптичних методів дослідження та експертів з атрибуції та стилістичного аналізу. Не кожен приватний колекціонер або церква зголоситься на такі витрати.

Для Києва такими дослідницькими базами, можуть виступати музей «Духовні скарби України», а також Храм Успіння Пресвятої Богородиці, деякі приватні колекції. А також корисними для дослідження є церкви та краєзнавчі музеї старообрядницьких осередків Вінницької, Одеської, Хмельницької, Чернівецької областей, та два діючих монастиря: в с. Біла Криниця Чернівецької області та с. Куренівка Вінницькій області які зараз доступні для дослідництва.

Література

Алпатов М. В. Всеобщая история искусств, т. III. Русское искусство с древнейших времен до начала XVIII века. М., 1955.

Бычков В. В. Русская средневековая эстетика. XI—XVII века. — М.: Мысль, 1992, 2-е изд. 1995.

Бычков В. В. Духовно-эстетические основы русской иконы. — М.: Ладомир, 1995.

Таранец С.В. Старообрядчество Украины: вопросы истории и его современного состояния // <http://www.starover.religare.ru/article7277.html>

Reference:

Alpatov M. V. Vseobshchaya istoriya iskusstv. t. III. Russkoye iskusstvo s drevneyshikh vremen do nachala XVIII veka. M.. 1955.

Bychkov V. V. Russkaya srednevekovaya estetika. XI—XVII veka. — M.: Mysl. 1992. 2-e izd. 1995.

Bychkov V. V. Dukhovno-esteticheskiye osnovy russkoy ikony. — M.: Ladomir. 1995.

Taranets S.V. Staroobryadchestvo Ukrainy: voprosy istorii i ego sovremennogo sostoyaniya // <http://www.starover.religare.ru/article7277.html>

*Оверчук А. Ю., студентка
Відкритого Міжнародного Університету
Розвитку Людини «Україна»
Науковий керівник: Коромисел М. В.*

ІСТОРІОГРАФІЯ МУЗЕОЛОГІЇ

Сучасний музейний світ переживає період трансформації зумовленої соціальними викликами. І це стає поштовхом до розвитку музеології як наукової дисципліни, що прагне осмислити епістемологію й етимологію музею, основи музейної діяльності. Помітне зростання уваги до проблем музеології як молодій галузі знань, її теоретичного осмислення, удосконалення професійного понятійного апарату свідчить про позитивні зрушення в процесі оформлення її як зрілої наукової дисципліни [1, с.136].

Актуальність дослідження проблем історіографії зумовлена багатьма обставинами і п'ятисотлітнім шляхом розвитку музею як соціокультурного інституту, і тріумфальною ходою музею по всіх континентах у ХХ ст., і врешті, несподіваними трансформаціями на початку ХХІ ст., пов'язаними з появою великої кількості праць, що аналізують різні сторони феномену музею. В останні три десятиліття була опублікована велика кількість наукових статей, монографій та посібників, що пропонують осмислення різних аспектів історичного, теоретичного чи практичного музеєзнавства. Проте історіографічних робіт із музеології дуже мало [2, с. 197]. Сам термін "музеологія" має давню історію. Перша публікація з теорії музейної справи, що з'явилась у Мюнхені 1565 р., належить бельгійському лікарю Квіккебергу. Подальші публікації на цю тему з'явилися у ХVІІ ст., а в 1727 р. К.Ф. Найкеліус видав свою працю, у назві якої вже був термін "музеологія". У 1877 р. директор музею "Зелене склепіння" Й.Г.Грессе започаткував у Дрездені періодичне видання "Журнал з музеології та антикварознавства, а також споріднених наук" ("Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde"), де він у 1883 р. опублікував працю "Музеологія як спеціальна дисципліна" і тим започаткував перед музеологічну фазу [3, с.5].

Декілька науковців вживають терміни "музеологія," " музеєзнавство", як тотожні за змістом, оскільки в межах теоретичного музеєзнавства реалізується системний підхід і досліджується весь спектр проблем, пов'язаних із збереженням й актуалізацією усіх форм культурної і природної, рухомої і нерухомої, матеріальної і нематеріальної спадщини [15–17]. Сьогодні ж поняття "музеологія" визначають по-різному. Прихильники так званого " інституційного підходу" ("соціальної музеології" або інакше "екомuzeології") [18, 19]. Уважають, що предметом музеології як наукової дисципліни є музей, як соціокультурний інститут, та його функції – або вся музейна справа. Французький музеолог Ж. А. Рів'єр [20] предметом музеології вважає вивчення історії музеїв та їхньої ролі в суспільстві.

Внаслідок створення в 1946 році Міжнародної ради музеїв (ICOM) почали виходити “ Новини ICOM” (I COM News). Із 1948 року основним міжнародним виданням, що публікує музеологічні дослідження, став щоквартальний журнал ЮНЕСКО “Muzeum”. Аналізуючи наявну літературу, слід зазначити, що низка науковців особливу увагу приділяють міждисциплінарному дослідженню музеології (І. В. Сидорова, Є. Н. Мастеніца [5], Я. Долак [6], Л. М. Шляхтина [7]). Я. Долак підкреслює, що в загальній теорії музеології важливо відобразити її взаємозв'язок з філософськими, загальними, гуманітарними і точними науками. Не випадкове твердження, що “музеологія, перш за все, наука про взаємовідносини”. Практично до середини ХХ ст. музеологію розглядали як суму практичних знань, що зосереджувала увагу на організаційній діяльності музеїв, зокрема: як побудувати експозицію, як залучити відвідувача в музей, як використати величезний емоційний потенціал, закладений у музейному предметі [8]. І. В. Безстужев-Лада і М. Озерна дійшли висновку, що “ні вітчизняне, ні зарубіжне музеєзнавство не досягнуло такого рівня, на якому можна було б дати чіткий системний аналіз музею, як соціального інституту в загальній системі культури людства” [9, с. 6].

У 80–90-ті роки зросла кількість літератури присвяченої дослідженню музею як інституції. Одним з пріоритетних напрямів досліджень стає узагальнення накопиченого емпіричного матеріалу, систематизація висновків, формування ідеології сучасного музею. Традиційно музеологія в центрі своєї науково-дослідницької діяльності розглядала музейний предмет. Вона формулювала принципи визначення автентичної цінності цих предметів, вивчала різні аспекти їхнього впливу на відвідувача, виробляла різноманітні методи документування дійсності. Музеологія останніх років змінила погляд на музейний предмет. Раніше музейна значущість предмета зумовлювалася його рідкісністю, естетичною цінністю, меморіальністю, інформативністю, і музей виростав для предмета. Сьогодні значна частина музеологів вважає, що музей повинен ґрунтуватися не на предметах, йому належних, а на ідеях, які він хоче донести до відвідувача. Тому останнім часом музеологія усе рішучіше висуває на перший план питання змісту музею як інституції, його перспективи, вплив на соціум і на формування суспільної свідомості [1, с. 140]. Батьками “ нової музеології” виступають французькі вчені Ж. А. Рів'єр і Ю. де Варіна, що зосередили увагу на осмислення нових видів музеїв, які створювались як альтернативи класичній моделі: екомузеї, локальні музеї, музеї як наукові та культурні центри. Але необхідно наголосити, що ідеї, які покладено в основу концепції французьких музеологів другої половини ХХ ст., були відомі раніше. Перше системне дослідження музею як інституції здійснив наприкінці ХІХ ст. М. Федоров у праці “ Музей, його зміст і призначення”. Він наголошував на особливій інтегративній місії музею: “Музей є перша науково-художня спроба збирання і виховання в єдине, і тому ця спроба є справою релігійною, священною. Музей містить всю науку про людину й природу як вира-

ження волі Божої”... [10, с. 599]. Аналізуючи літературу періоду “нової музеології,” слід звернути особливу увагу на праці таких дослідників, як: В. Вороніна [11], Т. Калугіної [12], Д. Макдональда [13], Т. Шолу [14, 35]. Наприклад, Д. Макдональд у своїх студіях акцентує увагу на характеристиці розвитку музейної справи в сучасному світі: у Європі, Азії, Австралії, США. Він вважає, що найзначніші й найцікавіші явища в музейному будівництві відбуваються в Японії (музеї на ринкових площах, парках культури). Цікаві його міркування про роль феноменів культури й паломництва в музейній комунікації. Д. Макдональд розглядає музей як “інструмент послідовної ініціації, що триває протягом усього життя”. У дослідженнях Т. Шоли висвітлено не тільки стан сучасної музеології як наукової дисципліни, але й визначено основні її завдання. Серед найважливіших завдань, що потребують вирішення він називає “визначення сутності музею” [15, с. 50]. Узагальнюючи сучасні подання музеологів про природу музейного предмета й про специфіку “музеїв третього покоління”, Т. Шола вказує на зміну ролі музею в суспільстві, на переродження його з “явища” в “процес”, на орієнтацію сучасного музею в майбутнє. Не менш цікавими є його міркування про галузь музеології, про проблему співвідношення музею з феноменом спадщини, про сучасні методи музейної комунікації. І насамкінець, обґрунтовуючи перспективи розвитку музею, Т. Шола робить висновок, що зміни призведуть до створення “тотального музею,” коли музей буде мати повне визнання, а нова музеологія стане реальністю, проте сам музей, як не парадоксально, відійде в минуле [8, с. 8]. Упродовж 80-х рр. ХХ ст. – 10-х рр. ХХІ ст. науковці звертають велику увагу на музейну пам’ятку та її місце в системі історико-культурних цінностей [4, с. 14]. Дослідження цього поняття були пов’язані із вирішенням певних термінологічних проблем. Поняття музейної пам’ятки позначають такими термінами, як “музейна пам’ятка”, “музейний предмет” – “предмет музейного значення”, “музеалія”.

Література

1. Маньковська Р. Музеологія як наукова галузь: сучасний дискурс та проблема теоретичного інтегрування/ Р. Маньковська//Краєзнавство: науковий журнал. – Київ, 2009.–Ч.3– 4.–С.136–144.
2. Сапанжа О.С. Историография музеологии, музееведение, музеографии: К вопросу разделений понятий / О.С. Сапанжа// Вопросы музеологии.– СПб., 2013.– Вып.2(8).–С.197–205.
3. Климишин О.С. Сучасні проблеми природничої музеології/ О.С. Климишин// Наук. зап. Держ. природозн. музею. – Львів, 2010. – Вип.26.–С.3–14. 4
- 4.. Руденко С. Б. Музейна пам’ятка: соціокультурна сутність та місце в системі історикокультурних цінностей : монографія. – К. : НАКККіМ, 2012. – 120 с.
5. Мастеница Е. Н. Музеология в пространстве междисциплинарного взаимодействия // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. – СПб., 2013. – Вып. 3. – Т. 2. – С. 155–163; Мастеница Е. Н. Интерпретация культурного наследия в музее: гуманитарный дискурс // Вестн. Санкт-Петер. гос. ун-та культ. и. иск. – 2011. – № 3. – С. 6–9.
6. Долак Я. Музеология – настоящее и будущее // Музеология-Музееведение в ХХІ веке: Проблемы изучения и преподавания. – СПб., 2009. – С. 12–19.

7. Шляхтина Л. М. Современная музеология: горизонты теоретизирования // Вопросы музеологии. – СПб, 2013. – Вып. 1, т. 7. – С. 12–18; Шляхтина Л. М. Мастеница Е. Н. Музеология и ее методы в системе социальногуманитарных наук // Музей и демократия. – М., 1997. – С. 78–84.
8. Алешина Т. А. Музей как феномен культуры: автореф. дис. ... канд. филос. наук. – Новочеркасск: Южно-Российский технический университет, 1999. – 20 с.
9. Бестужев-Лада И. В., Озёрная М. Музей в системе культуры // Декоративное искусство. – 1976. – № 9. – С. 6–10.
10. Флоренский П. А. Сочинения : в 4-х т. Т. 1 / сост. и общ. ред. игумена Андроника (А. С. Трубачева), П. В. Флоренского, М. С. Трубачевой. – М. : Мысль, 1994. – 797 с.
11. Воронин А. А. Музей как креативное пространство культуры // Философские исследования. – 1994. – № 1. – С. 69–84.
12. Калугина Т. П. Современная культура: музей или мумия? // Человек. – 1994. – № 2. – С. 30–45.
13. Макдональд Дж. Музей будущего в “ глобальной деревне” // Museum. – 1987. – № 155. – С. 87–95.
14. Шола Т. Новая музеология и поступальное развитие культуры или пролог кибернетического музея // Музей и демократия. – М., 1997. – С. 28–35. 35. Шола Т. Предмет и особенности музеологии // Museum. – 1987. – № 153. – С. 49–53
15. Шола Т. Предмет и особенности музеологии // Museum. – 1987. – № 153. – С. 49–53.

Походяца О. Б.,
кандидат історичних наук,
заступник головного зберігача
Національного музею історії України

ДО АТРИБУЦІЇ ТВОРІВ ДЖОРДЖА ДОУ: ПОРТРЕТИ З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ

Наукова атрибуція історичних портретів в українських музейних колекціях на сьогоднішній день є досить актуальним питанням. Процес вивчення історичного портрету вимагає комплексного і послідовного аналізу всіх супровідних даних, як і встановлення тих “дрібниць”, без яких «біографія» твору залишається неповною. Найперше під час дослідження є важливим визначення портретованої особи, датування та авторства, встановлення оригінальності полотна. Довгий час своєї атрибуції очікували твори живопису з родинного маєтку Репніних. Художня колекція Репніних була започаткована ще гетьманом України Кирилом Розумовським [4, с. 5]. М.Г. Репнін-Волконський успадкував яготинський маєток від Розумовських у 1820 р., як посаг за дружиною – В.О. Розумовською, донькою князя О.К. Розумовського. М.Г. Репнін-Волконський продовжив традицію колекціонування європейського та українського живопису, відтворивши генеалогію роду Репніних XVII-XIX ст. в портретах. Останнім власником маєтку був маршалок київського дворянства, Гофмейстер імператорського двору Микола Васильович Репнін, який ретельно зберігав колекцію своїх предків

до самої смерті (1918 р.) [1, с. 2]. Врятуванню від забуття цієї цінної колекції слід завдячувати Ф.Л. Ернсту – одному із засновників Музейного фонду України [7].



Микола Григорович Репнін-Волконський замовляв для родинної колекції твори мистецтва як у вітчизняних (Т.Г. Шевченко, Г.І. Псьол, В.Л. Боровиковський), так і у європейських (Й. Горнунг, Д. Доу) живописців [6]. Як же міг зробити замовлення М.Г.Репнін-Волконський у англійського живописця Джорджа Доу? До Російської імперії Доу потрапив завдяки Олександру І, який відмітив талант художника на конгресі в Ахені у 1818 р. під час виконання портрета начальника Головного штабу князя П.М. Волконського. Для здійснення свого задуму – створення Воєнної галереї

1812 р. імператор запросив Д. Доу до Петербурга в Зимовий палац [6, с. III]. Складається галерея з 332 портретів воєначальників – учасників кампаній 1812-1814 рр. Відзначимо, що в галереї мають підписи лише 74 портрети. Решту портретів, певно, робили його російські помічники О.В. Поляков (кріпосний) та В.О. Голіке [2, с. 7-13]. Джордж Доу завдяки своїм помічникам встигав виконувати і приватні замовлення, чим скористалася родина Репніних.

Серед усіх портретів родини Репніних зображення власника яготинського маєтку М.Г. Репніна-Волконського (1778-1845) виконано особливо майстерно (інв. № 185). По музейній документації він був записаний як «портрет невідомого», без авторства та точного датування (початок ХІХ ст.). Визначити зображену особу допоміг порівняльний метод дослідження. Портрет М.Г.Репніна подібний до того, що представлений в Воєнній галереї 1812 р. роботи Д.Доу 1825 р. Під час обстеження полотна був виявлений авторський підпис художника і дата написання «1824». Це свідчить про те, що художник продав родині Репніних раніше написаний портрет Миколи Григоровича, а в Воєнній галереї залишилося авторське повторення або ж копія, виконана одним з його помічників у 1825 р. Д. Доу вдало передав вольовий, та у той же час життєлюбний, добрий характер портретованого. Прізвище «Репнін» Микола Григорович, як старший з братів, успадкував за дозволом Олександра І у 1801 р. від свого діда генерал-фельдмаршала М.В. Репніна. У 1805 р. йому доручили командувати четвертим ескадроном полку, де він блискуче себе показав у битві під Аустерлицем, був поранений та потрапив у полон. Коли одужав, був направлений Наполеоном І до Олександра І з пропозицією вступити в перемови. За Аустерліц 30 січня 1806 р. нагороджений орденом Св. Георгія 4 ст. Під час війни 1812 р. був призначений командиром дивізії та брав участь у багаточисленних битвах - під Кластицями, при Свольне, під Полоцьком, при Чаш-

ницях. 4 вересня 1812 р. - нагороджений орденом Св. Георгія 3 ст. і золоту шпагою з алмазами «За хоробрість». Микола Григорович був настільки яскравою особистістю, відомим серед своїх співвітчизників, що Лев Толстий використав його, як прообраз А. Болконського в романі «Війна і мир» [10]. У 1814 р. М.Г. Рєпнін-Волконський був підвищений до генерал-лейтенанта та став військовим губернатором Малоросії. В Україні намагався впроваджувати ідеї раціональної просвітницької держави, започаткував кадетський корпус у Полтаві, виступав проти посилення гніту кріпацтва. Під час написання портрета М.Г. Рєпнін-Волконський перебував на посаді генерал-губернатора Малоросії. Микола Григорович зображений на портреті у віцмундирі без шиття, на грудях зображені нагороди - ордени Георгія III ст., Св. Володимира, Олександра Невського, срібна медаль «1812 р.», австрійський орден Св. Людовіка II ст.

Для підтвердження авторства ми звернулися до характеристик живопису Д.Доу. Так, наприклад, сучасники художника відмічали, що його творчість вражала надзвичайною здатністю передавати портретну схожість, одночасно з сміливістю та віртуозністю володіння пензлем: «...механічний прийом його руки особливий, пензель широкий, сміливий, швидкий, але мазок дуже грубий (heurte): він не кладе, кидає фарби, а в інший раз, здається, не торкається їх». Глядач, що звик до більш спокійної, витонченої техніки живопису, іноді приймав за недбалість живопис Доу, та не дивлячись на це художник здобув великої популярності вже за життя. Композиційна побудова портретів, кольорове рішення, романтичне трактування образу, темний «грозовий» фон – характерна манера виконання творів Д. Доу. Так, завдяки цим характеристикам було визначено авторство співробітниками Державного науково-дослідного інституту реставрації «Портрета невідомого із орденом Анни» з Державного історичного музею [5]. Отже, стилістичний та аналітично-порівняльний методи дослідження допомогли встановити авторство, датування та ідентифікувати, що на портреті з колекції НМІУ зображений М.Г.Рєпнін-Волконський.

По музейній документації портрет меншого брата Миколи Григоровича – генерал-майора Микити Григоровича Волконського (1781-1844) мав зазначене ім'я та прізвище; авторство та дата створення були відсутніми. При мистецтвознавчому аналізі, порівнянні з іншими творами Д.Доу було визначено, що це одна з кращих робіт художника. Також був виявлений і підпис автора: “Dawe RA / Pinx” (Інв. № М-200). Майстру вдалося передати імпульсивність, і в той же час відкритість образу портретованого. Це зображення погрудне, в золоченій рамі, де портретований зображений в чорному загальногенеральському мундирі з високим червоним коміром та еполетами, на шії – орден Св. Георгія, груди прикрашені двома орденовськими хрестами: австрійським Леопольда II ст. та баварським Максиміліана Йосифа III ст., срібною та бронзовою медалями «1812 р.». На портретах героїв з Воєнної галереї на мундирах портретованих також зустрічаються зображення обох медалей – срібної та бронзової, отримані за

участь бойових дій, і як глави дворянських родів, як наприклад, Постніков, Тализін, Толь, Хованській [5]. Портрет М.Г. Волконського був написаний, вірогідніше усього, для Воєнної галереї 1812 р. та викуплений родиною.

Не випадково наявність в яготинській колекції портрета генерал-фельдмаршала П.Х.Вітгенштейна (1769-1843), адже він був командиром у М.Г.Репніна-Волконського під час проходження служби (Інв № М-205). На цей раз вказано у документації прізвище портретованого, та було зазначено, що це копія Д.Доу. При візуальному обстеженні полотна виявлено авторські написи: "Dawe RA / Pinx" та дата написання «1824»). Твір є авторським повторенням з того портрета, що сьогодні знаходиться у Воєнній галереї 1812 р. П.Х. Вітгенштейн зображений вже у поважному віці, однак сильною та волевою людиною. Портретований одягнений в однобортний генеральський мундир, з високим шитим лавровим листям, коміром і еполетами з густою бахромою. Через плече перекинута блакитна муарова стрічка ордена Андрія Первозванного, на шиї і на грудях ордени Св. Георгія, три орденські зірки, срібна і бронзова медалі «1812 рік» та золотий хрест на георгіївській стрічці. Подібне до живописного портрету і гравійоване зображення П.Х. Вітгенштейна з «Репнінської» колекції (Інв. № Грл-3714/15), виконане у 1823 р. братом Джорджа Доу – Генрі (1790-1848 рр.).

Пензлю Д. Доу з яготинського зібрання належить також портрет тестя М.Г.Репніна-Волконського - О.К.Розумовського (Інв.№ М-204), що так само підтвердив авторський напис: "Dawe RA". Художник вдало використав свою вправність створення психологічного портрету. О.К.Розумовський мав владний, імпульсивний характер, що вдало передано засобами живопису Д. Доу. На портреті відтворено погрудне зображення вже немолодого, однак красивого сивочолого чоловіка, одягненого в білу сорочку з високим коміром, з хусткою на шиї у вигляді жабо, чорний камзол, через плече перекинута червоно-чорна орденська стрічка св. Володимира. Щоб підкреслити емоційність, внутрішню енергію портретованого, майстер вдало зобразив Олексія Кириловича на тлі пурпурової тканини.

Серед робіт Д.Доу в яготинському маєтку зберігався також ростовий портрет імператора Олександра І, який М.Г.Репнін-Волконський подарував Дмитру Селецькому [3], однак на сьогодні ми не маємо про цей твір відомостей.

Комплексне дослідження колекції творів живопису з м. Яготина Полтавської губернії (сьогодні Київської обл.) родини Репніних допомогло встановити авторство англійського художника Д. Доу на трьох портретах учасників Вітчизняної війни 1812 р. - М.Г. Репніна-Волконського (інв. № 185), М.Г. Волконського (інв. № 200), П.Х. Вітгенштейна (інв. № 205) та портреті старшого сина гетьмана К.Розумовського – Олексія (Інв. № М-204) (інв. № 204) [9]. В процесі дослідження на портретах у нижньому лівому куті було виявлено підпис автора "G.GAWE" та рік написання «1824». Деякі портрети з Зимової галереї 1812 р. писалися з інших, привезених портретів, розглянуті нами портрети вірогідніше усього писалися з натури. З тех-

нологічного дослідження, виконаного під час проведення реставрації творів у 1987-2005 рр. в НАОМА було встановлено, що полотно льняні, автентичні, ґрунт авторський білого кольору (свинцеві біліла), клеє-крейдяний. Фарбовий шурф олійний тонкий, з лесуваннями, містить берлінську лазур, червону вохру з кіновар'ю, жовту вохру та чорний вугіль. Усі складові технологічного дослідження вказують на автентичність творів та відповідають показникам поч.ХІХ ст. Проведена наукова атрибуція портретів пензля Д.Доу з колекції НМІУ дає інформацію для подальших досліджень родинних портретних збірок, що базуються на широкому спектрі досліджень, а саме: порівняльному, аналітично-стилістичному, трасологічному, документальному (із вивчення архівних даних) та техніко-технологічному (дослідження полотна, фарбового шару). Розглянуті портрети М.Г. Репніна-Волконського, М.Г. Волконського, П.Х. Вітгенштейна та О.К. Розумовського роботи Д.Доу не уступають по виконанню роботам, що нині прикрашають Воєнну галерею 1812 р., є одними з кращих родинних портретів Репніних і становлять гордість Національного музею історії України.

Ілюстрації

1. Д. Доу. Портрет генерал-фельдмаршала М.Г. Репніна-Волконського. Санкт-Петербург, 1824. Полотно, олія. 70 x 62р. Інв. № М- 185.

Література

1. Георгієвский В. Яготин // Столица и усадьба. – 1914. – № 3. – С. 1-5.
2. Глинка В.М.. Военная галерея Зимнего дворца : научно- популярная литература / В. М. Глинка, А. В. Помарнацкий ; Гос. Эрмитаж. - 3-е изд., доп. - Ленинград : Искусство, Ленинградское отделение, 1981. - 239 с. : ил.
3. *Записки Петра Дмитриевича Селецкого*. Ч. 1. 1821-1846 гг. // *Киевская старина*. - 1884. - Т. 8. - № 8. - С.619-622 .
4. Корнієнко Н. Репніни. До історії художнього зібрання в Яготині // Ханенківські читання: матеріали наук.-практ. конф. К., 2004. – Вип. 6. – С. 5-22.
5. *Мартьянова С. Л., Николашкина А.Б.* Портрет неизвестного участника Отечественной войны 1812 года с орденом Св. Анны на шее. Материалы к атрибуции // mylektsii.ru/7-107499.html.
6. Михайловский-Данилевский А.И. Военная галерея зимнего двора / Портреты с подлинников Дова рисованы парижскими художниками Гюо и Долле. - СПб. : издание В. Межевича и И. Песоцкого, 1845. . – Т.І – 256 с.
7. Походяща О.Б. Внесок Ф.Ернста у формування мистецької збірки Всеукраїнського історичного музею ім. Т.Шевченка // Київ і кияни у соціокультурному просторі ХІХ-ХХІ ст.: національний та європейський контекст: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. 12 квітня 2012. – К., 2012. – С. 128-134.
8. Русские портреты XVIII и XIX ст. – СПб.: Издание Великого князя Миколая Михайловича. – 1906. – Т.2. – 205 с., 100 іл.
9. Суховарова-Жорнова О.Б. Родинні портрети Репніних з колекції Національного музею історії України // Ханенківські читання: матеріали наук.-практ. конф. – К., 2004. – Вип.6. – С.65-73.
10. Толстой Л.Н. Война и мир. – М.: «Худ. литература», 1983. – Т.1– 320 с.

*Цитович В. І.,
Національний музей мистецтв
імені Богдана та Варвари Ханенків,
художник-реставратор вищої кваліфікації*

ПРОБЛЕМАТИКА РОЗКРИТТЯ СТАНКОВОГО ЖИВОПISУ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ РЕСТАВРАЦІЇ

Порівняно з реставрацією інших груп пам'яток, що розпочиналась в Україні майже з нульової відмітки (зокрема, різні види декоративно-ужиткового мистецтва, археологічних пам'яток, стародруків тощо), за реставрацією станкового живопису тягнеться довгий шлейф різноманітних традицій, підходів, уявлень та думок, що часто вступають у повне протиріччя. Реставратору живопису складно орієнтуватись у цьому розмаїтті, враховуючи те, що науково-експериментальна база в Україні відсутня, контакти з іноземними дослідниками обмежені, а фахові друковані видання та інструкції зазвичай швидко застарівають.

Найбільш важливе значення має ретельний аналіз механізму утворення пізніх неавторських нашарувань визначення доцільності та методів їх часткового або повного видалення. Адже саме цей етап найбільш небезпечний для фізичного, художнього та історичного аспектів пам'яток живопису. У книзі Сари Уолден[1] прискіпливо і переконливо проаналізовано руйнівну дію реставрації (зокрема видалення лаку) в руках байдужих та безсоромних людей. Ця книга має бути настільною для кожного професійного реставратора живопису.

В основу доповіді покладено аналіз двох останніх атестацій реставраторів станкового живопису України, що відбулись у 2004 та 2014 роках. Незважаючи на десятирічний проміжок між ними, характерні хиби та невідповідність реального втручання у реставраційній документації повторюються з дивною сталістю, враховуючи зауваження, що надсилаються Комісією до кожної реставраційної установи.

1. У багатьох випадках спостерігалось одночасне видалення пізніх нашарувань, причому близько 2004 р. лаки й записи часто видалялись разом із забрудненнями, а близько 2014 р. зазвичай видалення забруднень вміщувалось у реставраційному паспорті в окремий пункт.

2. Як правило, ділянки розкриття мають переважно прямокутну форму, вони охоплюють найбільш семантично важливі частини зображення (насамперед, обличчя і постаті), їх конфігурація дуже складна (наприклад, уздовж рис лику або у «шаховому» порядку), а загальна довжина меж ділянок буває досить значною. Водночас таке розкриття в реставраційному паспорті характеризується як «пробне». Інколи навіть на фотографіях уздовж меж промивок помітні пошкодження (перемитості) фарбового шару.

3. Майже у всіх випадках застосовується **повне** видалення лакових та оліфних покриттів. Проте у реставраційній документації цей процес отримує назву «потоншення» або (рідше) «потоншення та вирівнювання» лаку. Це свідчить про те, що реставратори розуміють безумовну перевагу по-

тоншення над повним видаленням, і таким чином «перестраховують» себе від можливої критики. Однак навіть на фотографіях різницю між потоншенням та повним видаленням не важко помітити.

Особливо небезпечним є «псевдопотоншення», під час якого шар лаку розм'якшується **на всю товщину** сильним розчинником і розподіляється щетинним пензлем на поверхні ікони або картини, а зібрані надлишки лаку додатково наносяться на оголені ділянки живопису. Таким чином, фарбовий шар неодноразово зазнає хімічної дії розчинника у поєднанні з механічним тертям. Такий спосіб неминуче призводить до пошкоджень верхніх шарів живопису.

4. За винятком поодиноких випадків, перед розкриттям відсутній документований етап експериментального підбору найбільш придатної (тобто безпечної для твору та достатньо ефективною) суміші розчинників.

5. Майже повсюдно відсутня макрозйомка окремих ділянок фарбового шару до, у процесі та після розкриття. Ще рідше у реставраційній документації зустрічається кольорова фотофіксація видимої люмінесценції лицевого боку пам'ятки в ультрафіолетових променях, особливо після розкриття. Проте саме ці види документування найкраще свідчать про якість здійсненого розкриття.

Рекомендації, що наводяться нижче, частково ґрунтуються на результатах стажування з розкриття живопису, що провадилось на початку 1990-х років у Державному науково-дослідному реставраційному центрі (Київ) відомим російським реставратором М.М.Алексеевою. На жаль, за межі Києва ця інформація, очевидно, не вийшла, а кияни її призабули. Втім, автор доповіді отримав нагоду пізніше поділитись ними зі студентами кафедри техніки та реставрації творів мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури.

Перш ніж перейти до рекомендацій необхідно уточнити термінологію.

Потоншення – різновид розкриття, що передбачає видалення (із застосуванням розчинника) по всій площі живопису верхнього прошарку лаку, без порушення нижнього прошарку, який по можливості зберігається на однакову товщину.

Вирівнювання – варіант потоншення за відсутності лакового шару на окремих ділянках. Після завершення потоншення надлишки розчиненого лаку збираються в окремий посуд, загущуються і наносяться на відкриті ділянки живопису.

Видалення – різновид розкриття, коли той чи інший неавторський (пізній) елемент вилучається повністю.

Зрозуміло, що найбільший захист від згубної дії розчинників має забезпечити саме потоншення лакового шару (якщо воно правильно виконується), оскільки розчинник не входить у безпосередній контакт з поверхнею живопису. Вирівнювання є більш небезпечним, оскільки в розм'якшеному лаку розчинник зберігає певну активність. Найбільш небезпечним є повне видалення, причому фарбовий шар може бути пошкодженим і при механічному видаленні, і при фізико-хімічному, із застосуванням розчинників.

Найважливішим відповідним пунктом при рішенні реставратора та Реставраційної ради стосовно розкриття повинно бути усвідомлення його припустимості та доцільності.

Перш за все реставратор – майбутній виконавець розкриття – повинен визначити, наскільки припустимі або доречні будь-які його дії відносно лаку. Можливо, лак лише у незначній мірі змінює колорит живопису, – у такому випадку його не слід торкатись, особливо якщо це авторський лак. Можливо, достатньо видалити поверхневі забруднення або провести регенерацію лаку.

На початку розкриття мають бути проведені необхідні дослідження і комплекс експериментальних робіт з розкриття, яке має бути пошаровим і поступовим, з постійним контролем на мікрорівні.

Існує дві основні методики розкриття пам'ятки. Перша призначена для видалення багатшарових пізніх записів (перш за все на темперних іконах). Розкриття починається скраю, на стику різнорідних по кольору й тону ділянок, з урахуванням подальшого збільшення проби до часткової розчистки. У завдання такого розкриття входить можливість збереження експозиційних якостей пам'ятки на будь-якому етапі розкриття, а також збереження у місцях втрат авторського живопису найбільш старого з пізніх шарів, які збереглись. Питання про місце й розміри пробного розкриття обов'язково вирішується на засіданні Реставраційної ради. Поруч з пробною ділянкою необхідно залишати контрольну ділянку.

Друга методика розрахована на видалення пізніх неавторських записів у пам'ятках світського живопису (переважно картин, виконаних олійними фарбами), а також на видалення забруднень та роботу з пізніми лаковими та оліфними покриттями на усіх видах станкового живопису. У цих випадках скраю виконується експериментальне пошарове «ступінчасте» розкриття на смузі 0,5–2 см (у залежності від розмірів твору), з фіксацією ходу експерименту у реставраційній документації та якісною макрозйомкою цієї ділянки після завершення експерименту. Після цього пошарове розкриття провадиться із застосуванням попередньо винайдених оптимальних методів (з необхідною корекцією у ході розкриття) по всій площі картини, без утворення чітких меж.

Неприпустимо починати експериментальне розкриття з центральних частин пам'ятки, а також утворення чітких лінійних меж на зображенні облич та ликів.

Безумовно позитивним та вкрай перспективним аспектом є розвиток в Україні, слідом за Польщею, розшарування різночасових шарів записів іконопису (перемальовань), з їхнім збереженням та окремим монтуванням. Таке розшарування наочно демонструє історичні зміни стилю в межах одного сюжету та регіону.

Загалом, атестація виявила значні розбіжності у підходах та застосованих методиках. Правильно зорієнтувати українських музейних реставраторів у цих питаннях можливо лише шляхом широкого обговорення на спеціальних семінарах, круглих столах та конференціях.

Література

1. Уолден, Сара. Реставрация живописи – спасение или уничтожение? - М.: АСТ - Астрель, 2007. - 206 с.

РЕСТАВРАЦІЙНА ОСВІТА ТА РЕСТАВРАЦІЙНА СПРАВА У ЛЬВОВІ ТА ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ. ІСТОРІЯ, ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Західний регіон України (Львівська, Івано-Франківська, Тернопільська, Волинська, Рівненська, Закарпатська, Чернівецька та Хмельницька області України) надзвичайно багаті пам'ятниками культури, особливо це стосується території Галичини (Львівська, Івано-Франківська і Тернопільська області), де зосереджена майже третина пам'яток архітектури і містобудування національного значення із загального числа Державного реєстру [1], не кажучи вже про велику кількість музеїв та заповідників різного спрямування, приватних зібрань і храмів, де зберігається величезна кількість об'єктів української та світової культурної спадщини. Природно, що саме в західному регіоні України працює найбільша кількість реставраторів. А у культурно-мистецькому центрі Західної України – місті Львові з 1990-тих рр. сконцентрована найбільша в Україні кількість навчальних закладів, де готують професійних реставраторів різних профілів: Львівська національна академія мистецтв (вища освіта), Українська академія друкарства (вища освіта), Національний університет «Львівська політехніка» (вища освіта) (заклади надають ступені фахівців і магістрів), а також Львівський державний коледж декоративного і ужиткового мистецтва ім. І. Труша (надає ступені молодших спеціалістів і бакалаврів).

Кожен з цих навчальних закладів мають свої традиції, навчальні програми а також свою спеціалізацію. Так у Львівській національній академії мистецтв та Львівському державному коледжі декоративного і ужиткового мистецтва ім. І. Труша на кафедрах реставрації готують реставраторів станкового темперного та олійного живопису, а також поліхромної скульптури; в Українській академії друкарства навчають реставраторів книжкової графіки та стародруків, а кафедра реставрації Національного університету «Львівська політехніка» спеціалізується на навчанні у сфері реставрації та консервації пам'яток архітектури, ще тут готують фахівців з реставрації творів мистецтва з натурального і штучного каменю.

Реставраційна справа в Галичині (і перш за все у Львові) існувала ще у ХІХ ст. за часів Австро-Угорської імперії (а пізніше в 1920–30-тих рр. і в польській державі). Тут функціонували такі державні та громадські організації, як «Коло» (або «Гроно») цісарсько-королівських консерваторів і кореспондентів Східної Галичини» (Koło s.k. konserwatorów i korespondentów Galicji Wschodniej), які підпорядковувалася Центральній комісії із збереження мистецьких та історичних пам'яток Австро-Угорщини у Відні (Zentralkommission für die Erhaltung der Kunst) [10], Крайове археологічне товариство у Львові (Towarzystwo archeologiczne krajowe we Lwowie), відділ Товариства

охорони української старовини при Національному музеї у Львові та інші, які опікувалися збереженням, реставрацією та вивченням творів мистецтва. Тут жили та успішно працювали такі відомі й досвідчені польські та українські реставратори, як К. Шольц, Ю. Макаревич, С. Дембіцький, Т. Копистинський; в Національному музеї у Львові реставраційними роботами займалися М. Бойчук, М. Сосенко, В. Пещанський, Я. Музика, С. Паращук, М. Драган, М. Пігель, М. Федюк, М. Осінчук та багато інших. Так, найбільш успішний український реставратор цього часу Теофіл Копистинський, більш відомий як художник, брав участь у реставрації кафедрального костелу на Вавелі [2, 210–211], ним розроблено і запропоновано методику реставрації фрески «Тайна вечеря» Леонардо да Вінчі в Милані [2, 211]. Інший реставратор Юліан Макаревич виконав ряд реставраційних робіт як: реставрація Богородчанського іконостаса, фрески замкової каплиці Св. Трійці в Любліні, фрески в Кафедральному соборі в Сандомирі, фрески Ягеллонської каплиці Св. Хреста на Вавелі в Кракові (усі XV ст.).

Значні роботи із консервації творів мистецтва проводились в Національному музеї у Львові, де було відреставровано велику кількість іконописних творів, а також стародруки, графіка, тканина. В реставраційній справі музею практикувалися рентгеноскопія та мікроскопія [5, 13], видавалися теоретичні праці та статті з реставрації та музейництва [3, 12–13; 6, 19–20; 8; 9, 237–250; 11; 12].

Таким чином, ми бачимо із організації реставраційної справи та переліку робіт, що рівень львівської реставрації наприкінці XIX – першій половині XX ст. був високий і, фактично, не поступався загальноєвропейській реставраційній практиці цього часу.

Однак, треба зауважити, що незважаючи на багату історію і досягнення реставраційної сфери в Західній Україні ще з початку XX ст., навчальних закладів у цьому краї, де можна було б отримати професійну реставраційну освіту не було аж до початку 1990-х рр. Свої навички реставратори, які, зазвичай, були за освітою художниками, отримували не в професійних навчальних закладах, а експериментальним чи емпіричним шляхами. Вони підкріплювали їх вивченням спеціальної літератури, або ж, навчалися у досвідчених реставраторів, які працювали в музеях, або отримували майстерність, стажуючись в реставраційних організаціях і музеях Києва, Москви, Ленінграда та інших культурно-мистецьких центрів колишнього СРСР.

І тільки після проголошення незалежності України, а саме в 1992 р., у Львові вперше почали готувати професійних реставраторів. У тодішньому Львівському училищі декоративного та ужиткового мистецтва ім. І. Труша (тепер – Львівський державний коледж декоративного і ужиткового мистецтва ім. І. Труша) на базі Львівської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України був відкритий відділ реставрації станкового темперного та олійного живопису, який спеціалізувався на навчанні реставраторів станкового темперного та олійного живопису, а також поліхромної скульптури.

Пізніше у 1996 р. у Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва (тепер Львівська національна академія мистецтв) також була відкрита кафедра «реставрації, консервації, зберігання творів мистецтва» (з 1999 р. – кафедра «реставрації творів мистецтва») за спеціальністю «Реставрація творів мистецтва», яка в 1998 р. була акредитована і ліцензована за третім рівнем з правом випуску фахівців, а з 2006 р. – за четвертим рівнем з правом випуску магістрів [4].

Окрім того, реставрації у Львові з початку 1990-х рр. почали навчати в Українській академії друкарства («Кафедра книжкової графіки та дизайну друкованої продукції» за спеціалізацією «Реставрація, консервація і зберігання рукописів і стародруків»), із спеціалізацією – реставрація книжкової графіки та стародруків. Саме випускники цієї кафедри успішно працюють у відділі наукової реставрації та консервації рідкісних видань Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника, рятуючи безцінні графічні пам'ятники, старовинні книги, документи.

Ще одним вищим навчальним закладом, який готує професійних реставраторів у Львові є Національний університет «Львівська політехніка» на кафедрі реставрації та реконструкції архітектурних комплексів, яка була заснована у 1992 р. Кафедра спеціалізується на навчанні в сфері реставрації та консервації пам'яток архітектури, археології, регенерації містобудівних комплексів, історичних місць та історичних міст, виготовленні науково-проектної документації з інвентаризації та паспортизації цінних забудов, історико-архітектурних опорних планів, визначення меж історичних ареалів міст, розробці охоронних зон, розробці генеральних планів заповідників та ін., а також на проведенні наукових досліджень з історії архітектури та історії поселень західного регіону України [7]. Крім того на цій кафедрі з 2007 р. почалася підготовка фахівців з реставрації творів мистецтва з натурального і штучного каменю, яка, в подальшому, повинна вирішити болючу для Львова і Західної України зокрема проблему консервації і реставрації художнього каменю (декоративна різьба по каменю, кам'яна скульптура та т. п.).

Однак найбільш розвиненою сферою реставраційного освіти в Західній Україні є реставрація станкового темперного та олійного живопису, а також поліхромної скульптури. Саме реставраторами-випускниками, які працюють в цих сферах можуть гордитися львівські мистецькі вищі навчальні заклади. Випускники реставраційних кафедр Львівського державного коледжу декоративного і ужиткового мистецтва ім. І. Труша та Львівської національної академії мистецтв працюють у багатьох музеях Львова та Західної України, а також інших регіонах України. Саме з цих фахівців в основному складаються реставраційні колективи Львівської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України, Львівської національної галереї мистецтв ім. Б. Г. Возницького, Національного музею у Львові ім. А. Шептицького та інших реставраційних та музейних установ Львова, області та Західної України. Ці фахівці брали активну

участь в реставрації багатьох шедеврів українського і світового мистецтва XV–XX ст. (іконопис, станковий олійний живопис, поліхромна скульптура, видання та графічні твори, настінні розписи) з багатьох регіонів України.

Однак, як ми бачимо, в цих навчальних закладах готують фахівців лише в деяких (хоча можливо і в найважливіших) сферах реставрації творів мистецтва, залишаючи незаповненими такі ділянки, як реставрація художнього металу, тканин, шкіри, фресок і настінних розписів, предметів декоративно-прикладного мистецтва та інших, що, звичайно, є великою проблемою в музейній діяльності західного регіону України. Ця проблема, певною мірою, вирішується проходженням стажувань реставраторів в українських і зарубіжних спеціалізованих реставраційних закладах та музейних реставраційних майстернях. Одже, таким чином, на кафедрах реставрації у львівських мистецьких навчальних закладах назріла гостра необхідність почати готувати реставраторів зазначених профілів. Одним з найбільш перспективних шляхів вирішення цієї проблеми в Західному регіоні України, є більш широкий розвиток міжнародного співробітництва з художніми та реставраційними центрами не тільки Польщі (як це вже традиційно склалося), а також країн Балтії, Центральної та Західної Європи, які мають багатий досвід у сфері реставрації названих раніше профілів. Це передбачає не тільки стажування українських студентів і реставраторів в цих країнах, а можливу участь закордонних фахівців у викладання згаданих реставраційних дисциплін в українських мистецьких закладах, участь у розробці нових і модернізації старих навчальних програм, впровадження нових технологій і матеріалів, що дасть можливість розвивати реставраційну діяльність і реставраційну освіту в Україні та йти в ногу з часом в цій сфері культурної діяльності.

Література

1. Вечерський В. В. Національна програма : облік пам'яток та історичних міст як перший етап розробки. <http://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Sci/Archeology/Archeometry/Heritage/HistTowns.html>
2. Купчинська Л. Теофіл Копистинський – реставратор: окремі спостереження / Л. Купчинська // Бюлетень Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України. – Львів, 2010. – № 1 (11). – С. 204–211.
3. Ластовецький А. Проміні рентгена і малярство / А. Ластовецький // Мистецтво L` ART. – Зошит 2/3. – Львів, 1932. – С. 12–13.
4. Львівська національна академія мистецтв. <http://www.lnam.edu.ua/index.php?>
5. Мисюга Б. До історії реставраційної справи в Галичині (1880–1939 pp.) / Б. Мисюга // Бюлетень Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України. – Львів, 2003. – № 1 (5). – С. 11–13.
6. Музика Я. Завдання консервації і реставрації / Я. Музика // Мистецтво L` ART. Зошит 1. – Львів, 1932. – С. 19–20.
7. Національний університет Львівська політехніка. <http://lp.edu.ua/node/87>
8. Пещанський В. П. Іконописна техніка та її джерела / В. П. Пещанський, І. Свенціцький. – Львів : [б.в.], 1932. – 32 с.
9. Пещанський В. Темперава техніка старинної іконописи / В. Пещанський // Записки Чина св. Василя Великого. – Том IV, Вип. 1–2. – Жовква, 1932. – С. 237–250.

10. Саламаха І. Державна охорона історичних Памяток у Східній Галичині напередодні Першої світової війни (1910–1914) / І. Саламаха // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. – Вип. 17: Українсько-польсько-білоруське сусідство: ХХ століття / НАН України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. – Львів, 2008. – С. 73–79.

11. Свенціцький І. Про музеї та музейництво (нариси і замітки) / Іларіон Свенціцький. – Львів : З друк. «Діла», 1920. – 80 с.

12. Свенціцький І. Консервація і реставрація історичних пам'яток церковного мистецтва. – Львів : Бібльос, 1932. – 14 с.

*Горська Н. Д.,
Учений секретар
Національного Києво-Печерського
історико-культурного заповідника*

СОЦІОЛОГІЯ МУЗЕЮ СЬОГОДНІ (НА ПРИКЛАДІ НАЦІОНАЛЬНОГО КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОГО ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ЗАПОВІДНИКА)

У культурному просторі сучасної української культури чільне місце займають музеї. Вони з гідністю служать суспільству: зберігають, вивчають та популяризують пам'ять нації – пам'ятки культурної спадщини. Музеї та заповідники у своїй на перший погляд не помітній повсякденній діяльності формують соціогуманітарний простір в Україні, сприяють побудові громадянського суспільства. Їх виховну функцію важко переоцінити, особливо у нинішній неспокійний для України час. Саме вони непомітно, ненав'язливо, правдиво, з документальною точністю, опираючись на артефакти засвідчують базові для суспільства цінності – любов до Батьківщини, прагнення до свободи та незалежності, гордість за талановитий український народ, творіння якого по праву ввійшли до світової скарбниці культурних цінностей.

Сучасна музейна установа стикається з багатьма проблемами, які на жаль є типовими на сучасному етапі розвитку для усього українського суспільства – недостатнє державне фінансування, великі комунальні тарифи, неспроможність населення часто відвідувати музеї (внаслідок суспільно-політичних подій та низької фінансової спроможності). Натомість, музейні заклади все ж проводять значну культурно-освітню, наукову, пам'яткохоронну діяльність. Ми ж зупинимось тільки на одному з аспектів музейної діяльності – експозиційній роботі, яка є чи не основною у музейній справі.

Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, який у вересні цього року буде відзначати 90-річчя з дня свого заснування проводить значну виставково-експозиційну роботу. За останні 5 років було здійснено більше 120 виставкових проектів, які відвідало понад 3,5 мільйона відвідувачів.

Останнім часом особливу увагу відвідувачів привернула виставка «Відроджені скарби Києво-Печерської лаври (з колекції Національного

Києво-Печерського історико-культурного заповідника)». Основа наукової концепції цієї виставки базується на ознайомленні широкого кола відвідувачів Заповідника як із фондовою колекцією, що налічує понад 70 тисяч одиниць збереження, так і з роботою реставраторів Заповідника. Загалом в музейній колекції представлені культові та світські вироби з дорогоцінного металу, тканин, стародруків, іконопису, портрети та гравюри, що своїм походженням охоплюють період з XVI до початку XX ст. На виставці представлені одні з найкращих взірців музейних предметів – ікони, оклади, хрести, церковне начиння, археологічні знахідки, скульптура, коштовні тканини, книги, гравюри та креслення.

Відомо, що музейні предмети необхідно час від часу реставрувати, застосовуючи сучасні консерваційно-реставраційні методики. Виставка демонструє важку, складну, копітку, відповідальну роботу представників однієї з музейних професій – реставраторів, працівників відділу наукової реставрації та консервації рухомих пам'яток Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. Експоновані на виставці мистецькі твори засвідчують основні принципи, яких дотримуються реставратори: мінімальне втручання в автентичність твору; усунення шкідливо діючих факторів, що негативно впливають на збереження пам'ятки та загрожують її подальшому існуванню; використання перевірених часом матеріалів та методик, а також сучасних розробок; максимально дбайливе ставлення до пам'ятки, її історії, побутування.

На виставці представлено понад 120 предметів фондової колекції різного часу, відреставрованих переважно за останні десять років. Деякі найскладніші експонати поєднали у собі різноманітні матеріали та техніки і презентують спільну роботу фахівців різних напрямів реставрації. Про цей аспект діяльності Заповідника інформують на виставці стенди, на яких представлена інформація про процес реставрації музейного предмету. На стендах є фото, що демонструють стан експонату до та після реставрації. У текстах йдеться про застосовані методики реставрації та сам процес виконання робіт. Самі ж експонати розміщені у спеціальних вітринах, деякі з них виготовлені спеціально для конкретних експонатів, застосовано спеціальні крепежі та пристосування для розміщення габаритних площинних музейних предметів. Для найкращого збереження в умовах експонування та демонстрації музейних предметів, застосовано спеціальне освітлення, як в самих вітринах так і в експозиційних залах виставки. Для відвідувачів на великому плазмовому екрані демонструється відеофільм про роботу реставраторів над підготовкою експонатів до виставки.

Перед Заповідником, як і перед будь-яким іншим музейним закладом, постає питання зворотного зв'язку з публікою, яка приходить до музею, користується його послугами. Для цього проводяться відповідні соціологічні дослідження шляхом опитування відвідувачів – споживачів наданих музеями послуг. Такі соціологічні дослідження у Заповіднику проводяться ще з кінця 1980-х рр. Вони допомагають зрозуміти запити відві-

дувачів, їх уподобання, а отже спланувати свою поточну роботу та розробити концепцію розвитку на майбутнє. Не будемо лукавити, адже кожен музей хоче бути цікавим, мати своїх відвідувачів, перебувати на вищих щаблях рейтингу з відвідування. Не останнім чинником є наповнення каси, що надає певну свободу у вирішенні багатьох повсякденних проблем, з якими стикається колектив музею. Знайти необхідні рішення музейним закладам можливо завдяки соціологічним дослідженням, що допоможуть скоригувати діяльність музею.

У березні 2016 р. з метою вивчення уподобань та запитів відвідувачів Заповідника було сформовано анкету для специфічної категорії відвідувачів – відвідувачів виставки «Відроджені скарби Києво-Печерської лаври (з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника)». У квітні-травні проведено соціологічне пілотне опитування у приміщенні виставки. У ролі анкетерів виступили музейні доглядачі, що попередньо пройшли відповідний інструктаж, особливий акцент у якому надавався питанням етики проведення дослідження. Анкета складалась з 8 (1 відкритого, 7 закритих) питань та п'яти позицій, щодо особистості респондента. Три питання стосувалося відвідування Заповідника взагалі, відповідно у п'яти питаннях йшлося про саму виставку. У процесі опитування було заповнено 211 анкет. Це надало змогу провести опитування з найменшим відсотком похибки.

На питання «Як часто Ви відвідуєте Заповідник?» рейтинг відповідей розподілився таким чином:

Вперше – 48,3%; Раз на 5 років – 13,2%; На церковні свята – 11,8%

Раз на 2-3 роки – 9,4%; Раз на рік – 4,6%; Не вказали, інше – 2,3%

Як бачимо Заповіднику є над чим працювати, адже постійних відвідувачів лише 4,6%, є також ті, які приходять тільки на церковні свята (11,8%). Але повної впевненості у тому, що вони скористаються послугами музею у нас немає. Перебуваючи на території, вони можуть відвідати тільки богослужіння. 22,7% з меншою періодичністю ніж нам хотілось відвідують Заповідник – це ті з кола відвідувачів, котрі приходять 1 раз на 2-5 років. Це досить вагомий потенціал для майбутньої роботи по залученню до Заповідника саме цієї категорії відвідувачів. Звісно це об'єктивні причини, але є необхідність розробляти музейні програми й для цих відвідувачів, спонукати їх зацікавленість у частішому відвідування Заповідника. Велика відповідальність Заповідника перед тими, хто вперше його відвідав, їх найбільше – 48,3%. Від того, яке враження на них справив Заповідник, від якості та рівня надання музейних послуг залежатиме їх частота відвідувань Заповідника у майбутньому.

Для тих, хто неодноразово відвідував Заповідник, їх число склало 51,7%, було поставлено питання: «Чи змінилося щось у Заповіднику з часу Вашого останнього відвідування?».

Слід зазначити, що 26,6% з числа тих, хто неодноразово відвідував Заповідник надали конкретні відповіді: (орфографія відповідей збереже-

на) «Багато відреставровано», «Багато виставок», «Відкрито Дзвіницю», «Відреставровано Дзвіницю», «Видна реставрація», «Чувствується большая работа по улучшению всего», «Больше появилось интересных выставок», «Чистота, красота, удобства для посетителей», «Краще стало», «Реставраційні зміни на краще», «Сподобалось дзеркальне яйце на площі», «Ухожено, многое ранее не видел», «Добра підготовка», «Больше мест открыто с моего прошлого раза». «Раніше не відвідувала цих виставок», «Стало більше експозицій», «Відкрита виставка після реставрації. Чудово». Були також зауваження: «Нет печатной продукции». Серед відповідей були й емоційні на кшталт: «Дуже чудова атмосфера», «Очень хорошо, много чего можно посмотреть», «Очень изменилось, замечательно», «Очень красиво», «Мені здається все доброзичливе навкруги», «Завжди спокійно і затишно». Разом із тим 4,5% респондентів відповіли «Ні», не помітили ніяких змін – 16,5%, а 36,6% зауважили, що їм «Важко сказати». Більше 15% не вказали на зміни, які відбулися у Заповіднику.

Рейтинг відповідей на запитання «Що спонукало Вас прийти до Заповідника?» розподілився таким чином:

Бажання збагатитися духовно – 42,6%

Бажання поглибити свої знання – 39,3%

Бажання відчути себе причетним до української історії та культури – 27,9%

Вільний час – 17,5%; Діти – 9,4%; Приїзд гостей – 8,5%

Як бачимо, Заповідник має соціальний запит на надання освітніх, культурно-мистецьких послуг. Досить значний відсоток становить запит на програми розраховані на дорослих з дітьми.

Показовим для музейного закладу є питання, яким чином відвідувач оглядає музей – самостійно чи у складі екскурсійної групи.

У нашому опитуванні респонденти відмітили, що з них 75,8% вирішили самостійно оглянути виставку і тільки 23,6% перебували на виставці з екскурсиводом, 0,6% не вказали, яким чином вони оглядали виставку.

Стосовно того, чи сподобалась експозиція, її атмосфера, то відповідь отримано однозначну – сподобалась, адже 95,2% від загальної кількості респондентів відповіло схвально, 4,8% надало відповідь «Більше сподобалась ніж не сподобалась».

Відповідь респондентів, відповідно того чи задовольнило їх її художнє оформлення, також схвальна, рейтинг відповідей розподілився наступним чином: Задовольнило – 96,2%; Посередньо – 1,4%; Вагаюсь у визначенні – 2,4%.

На виставці з метою надання додаткової інформації та більш глибокої інтерпретації експонатів для відвідувачів були задіяні деякі засоби інформації, рейтинг їх використання розподілився таким чином:

Тексти – 66,3%; Фотографії/ілюстрації – 62,0%

Спеціальне освітлення – 19,4%; Відеофільм – 11,3%; Не вказали – 1,8%

У музейному середовищі нині проходить дискусія, чи повинні бути присутні технічні новації у класичному музеї, зокрема такому, як Заповід-

ник. Чи не вплине негативно втручання сучасних медійних та інших музейних технологій на сприйняття класичного, зокрема церковного, мистецтва? Чи доречно розміщувати інноваційні інформаційні матеріали поруч з класичними музейними предметами XVI – початку XX ст. Відвідувачі виставки «Відроджені скарби Києво-Печерської лаври ...» красномовно висловили свою позицію щодо цього, надаючи відповідь на питання: «Чи допомогли/заважали Вам засоби інформації?»:

Допомогли – 87,6%; Більше допомогли ніж заважали – 7,4%

Важко сказати – 2,3%; Скоріше не допомогли – 0,9%

Не допомогли – 1,4%; Не вказали – 0,4%; Заважали – 0%

Тут слід привітати куратора виставки та експозиціонерів, реставраторів. Вони гарно попрацювали. Як бачимо, колективна робота, яку виконали музейні працівники, будуючи цю виставку, заслужено помічена та позитивно оцінена респондентами.

Серед питань анкети було й таке: «Ваші пропозиції щодо покращення роботи виставки». Слід зауважити, що відповідь на ще питання надало 36,0% респондентів, тобто третина з числа усіх опитаних. На нашу думку, це засвідчує те, що відвідувачі залишились не байдужими до Заповідника, пройнялись духом причетності до нього. Серед пропозицій були висловлені дуже слушні, зокрема, це стосується реклами послуг, які надає Заповідник, про це зазначила третина респондентів, з числа тих, хто висловив свої пропозиції щодо покращення роботи виставки, більше того, заявивши про це, респонденти висловили свої пропозиції щодо покращення роботи не лише виставки, а всього Заповідника в цілому. Прочитуємо деякі висловлювання: «Відсутня реклама Заповідника у ЗМІ», «Побільше реклами про Заповідник», «Больше рекламы», «Все класно и побольше рекламы», «Запровадьте більше реклами, щоб була можливість дізнаватись про виставки», «Немає інформації у пресі та на телебаченні» та ін. Щодо реклами, то така проблема дійсно у музейному середовищі існує. Це окреме питання, окрема проблема, яка повинна вирішуватись на рівні Міністерства культури України шляхом введення до Типового штатного розпису історико-культурних заповідників та провідних музейних закладів штатної посади прес-секретаря чи спеціаліста з PR.

Разом із тим до деяких пропозицій, на нашу думку, варто прислухатись: «Хотілось, щоб було більше текстової інформації про ікони та інші експонати», «Більше друкованої продукції, платні каталоги», «Облаштувати місце для сидіння», «Очень тяжело смотреть на портрет архимандрита Елисея Плетинецкого, надо подумать о правильном освещении», «За можливості запровадити аудіогід», «Добавити відеоматеріал про відреставровані роботи», «Хотелось бы что бы был еще русский вариант текста», «Більше інформації для самостійного читання», «Аудиогид на иностранных языках», «Хотелось бы иметь буклет о выставке», «Хотелось бы, чтобы дарохранильница вернулась в Успенский собор», «Покімнатний опис виставки». Мали місце і такі записи: «Гарна виставка», «Так тримати». «Все чудово, все добре»,

«Дуже дякую», «Бажаю Вам успіху», «Нічого, все гарно», «Мені все дуже сподобалось», «Я вважаю, що виставка гарна», «Нічого, все дуже красиво, дякую за виставку», «Все отлично», «Стати ще кращою», «Все очень отлично», «Все красиво, очень уютная обстановка», «Всем благополучия», «Бажаю творчої наснаги в майбутньому», «Бажаю натхнення», «Поблагодарить реставраторов за профессиональную работу», «Бажаю успіху організаторам» тощо.

Насамкінець у анкеті було запропоновано респондентам надати особисту інформацію про стать, вік, освіту, рівень матеріальної забезпеченості, місце проживання.

Як показало опитування, серед респондентів виявилось 66,8% – жінок, 28,4% – чоловіків, 4,7% – не вказали стать. Вік респондентів розподілився так: До 20 р. – 19,9%; Від 20 до 30 – 24,8%; Від 30 до 40 – 20,3%; Від 40 до 50 – 14,6%; Від 50 до 60 – 11,8%; Від 60 до 70 – 6,6%; Старше 70 – 0,4%; Не вказали – 1,6%

Освітній рівень респондентів:

Середня освіта – 21,3% ; Середня спеціальна – 13,7%; Незакінчена вища (гуманітарна) – 11,3%; Незакінчена вища (технічна) – 4,2%; Вища (гуманітарна) – 26,5%; Вища (технічна) – 19,4%; Не вказали – 3,6%

Рівень матеріальної забезпеченості респондентів:

Високий – 3,3%; Вище середнього – 10,9%; Середній – 67,2%; Нижче середнього – 16,1%; Не вказали – 2,8%

Респонденти вказали місце свого проживання:

м. Київ – 42,5%; Обласний центр – 17,8%; Районний центр – 3,3%

Місто – 23,5%; Село – 5,5%

Інші країни – 7,0%; Не вказали – 0,4%

Результати дослідження засвідчили, що виставку «Відроджені скарби Києво-Печерської лаври (з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника)» здебільше відвідують особи, які вперше прийшли до Заповідника, або приходять один раз на 5 років та на церковні свята. Основною мотивацією відвідувача прийти до Заповідника стало бажання збагатитися духовно, поглибити свої знання, бажання відчувати себе причетним до української історії та культури. Заповідник оглядають переважно самостійно. Виставка відвідувачам сподобалась, їх задовольнило її художнє оформлення та засоби інформації, що розміщені у її залах, задовольнив також і їх рівень виконання. Найчастіше виставки Заповідника відвідують жінки віком від 20 до 30 років, мають вищу гуманітарну освіту, середній рівень матеріального забезпечення, проживають у Києві.

Проаналізувавши матеріали дослідження Заповідник зможе намітити заходи щодо удосконалення своєї діяльності як на близько строкову, так і на дальню перспективу.

Література

1. Соціологія музею: презентація на тлі простору і часу / за заг. ред.. д.і.н., Карпова В.В. – К.: Видавець Олег Філюк, 2016. – 216 с..

*Раса Беляускайте-Миколайтене,
Реставрационный центр им. П. Гудинаса
Художественного музея Литвы
(Вильнюс, Литва)*

РЕСТАВРАЦИЯ АРХЕОЛОГИЧЕСКОЙ КЕРАМИКИ В ЦЕНТРЕ ИМ. ПРАНАСА ГУДИНАСА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ ЛИТВЫ

Начало профессиональной реставрации керамики в Литве связано с учреждением в 1968 г. отдела керамики в центре реставрации имени Пранаса Гудинаса Художественного музея Литвы. В настоящее время в этом отделе реставрируют керамику, стекло и экспонаты из янтаря, принадлежащие многочисленным музеям Литвы.

Находки из мест археологических раскопок поступают к реставраторам, но чаще всего – в музейные фонды, где они хранятся долгое время. Только незначительная часть музеев Литвы имеют отделы реставрации, потому сотрудники центра П. Гудинаса считают важной задачей обучение хранителей фондов, начинающих реставраторов и студентов, консультации и рекомендации по хранению, транспортированию и экспонированию археологической керамики. Хранители фондов должны уметь оценить состояние археологических находок и определить последовательность их консервации и реставрации а также вовремя заявлять о необходимости неотложных мероприятий. Во время восьми двухдневных семинаров по вопросам хранения музейных ценностей, проведенных 1999–2000 г. в нашем центре, сотрудники 58 музеев Литвы смогли углубить знания и познакомиться с работами исследователей и реставраторов. В 2004–2009 г. сотрудники центра П. Гудинаса осуществили проект, финансируемый Министерством культуры Литвы, по оценке состояния фондов 120 музеев. Около 7 млн. экспонатов всех видов, в том числе археологических, были изучены и по сохранности разделены на 4 группы, определяющие последовательность их консервации и реставрации. На основе отчета этого проекта музеи получили возможность обоснованно ходатайствовать перед министерством о финансировании реставрационных работ наиболее поврежденных экспонатов.

Цель реставрации археологической керамики – сохранить ценные артефакты, устеречь информацию, которая в них заключена, и приостановить процессы, повреждающие керамику. Керамические сосуды до нас доходят поврежденные, разбитые на куски, с большими потерями. В большинстве случаев только реконструкция недостающих частей и восстановление формы способствуют раскрытию утилитарного, декоративного или ритуального назначения предметов, расширяют знания об обычаях, традициях и мировоззрении людей давнего прошлого.

Технология производства керамических изделий со временем менялась. Изделиям разных периодов характерны свойства, обусловленные со-

ставом глины, разнообразием примесей, температурой обжига, способом украшения и т. д. Причиной изменения физических свойств изделий являются необратимые химические процессы, происшедшие в керамической массе. В археологической среде керамика встречается различной сохранности в зависимости от технических характеристик и влияния окружающей среды. Наиболее уязвимой является пористая, слабообожженная керамика. Если керамические сосуды заполнены землей, песком, деформированы, но частично сохранившие форму, их рекомендуется извлекать блоком с землей, или, не вынимая наполнений, постепенно укреплять стенки сосуда снаружи раствором полимера, рекомендованный реставратором, что уменьшает риск разрушения керамики и облегчает в дальнейшем реставрационную работу. Разбитые предметы керамики необходимо сфотографировать *in situ*, зафиксировать расположение гнезда. Важно находки правильно подготовить к безопасному перевозу, избегая новых повреждений особое внимание уделяя кромкам черепков. Необходимо сразу же определить, какие находки можно транспортировать прямо в музей на хранение, а какие подлежат немедленной консервации и реставрации. В решении этих вопросов важно тесное сотрудничество археологов и музейных сотрудников. Реконструкцию сосуда лучше доверить профессиональному реставратору.

Лабораторная реставрация археологической керамики обоснована результатами технологических исследований находок и реставрационных материалов. Оценивается состояние и степень разрушения объекта, характеризуются механические свойства керамической массы, проводятся химические исследования. На основании визуального осмотра и результатов исследований составляется методика консервации и реставрации артефакта, рассматривается вопрос реконструкции.

Сущность консервации археологической керамики – укрепление структуры растворами полимеров с обратимыми свойствами. Наиболее часто используются акриловые полимеры ролибутилметакрилат ПБМА (*Plexisol P 550-40, Kremer Pigmente GmbH&Co. KG, Германия*) и *Paraloid B-72 (Kremer Pigmente GmbH&Co. KG, Германия)* а так же поливинилбутираль ПВБ (*Mowital B 30, Kremer Pigmente GmbH&Co. KG, Германия*). Эти полимеры тщательно изучены, установлено, что их свойства в процессе старения изменяются лишь незначительно. Важный аспект укрепления – концентрации растворов и продолжительность процесса для каждого археологического объекта подбираются индивидуально, учитывая его пористость и степень разрушения. Процесс должен обеспечить глубокое проникновение раствора полимера не вызывая распада у самых рассыпчатых черепков.

Большая часть археологических собраний музейных фондов состоит из керамики, обожженной при высокой температуре. Это разные сосуды, предметы бытовой керамики, израсцы, плитки и т. д., покрытые глазурью. Такая керамика, как правило, плотная и твердая, глазурь и эмаль частично сохранили цвет и характерную стекловидную поверхность. Твердые керами-

ческие изделия можно мыть в разбавленном растворе неионных поверхностно-активных веществ (*ПАВ*). После очистки от рыхлых загрязнений на поверхности глазури часто остается твердый налет, который смягчается растворами комплексных соединений, образующих растворимые соли, которые удаляются механически. После каждого процесса керамика промывается в проточной и в дистиллированной воде. Следует отметить, что все химические препараты оказывают существенное влияние на окисленный слой глазури и могут привести к необратимым повреждениям. Очистка налета должна проводиться только в лаборатории под постоянным контролем.

Утраты конструктивных и декоративных фрагментов археологического артефакта часто не позволяют воспринять его форму и понять назначение. Решение о проведении реконструкции принимается консилиумом сотрудников музея, археологов и реставраторов. Реконструкция возможна и оправдана, если сохранились фрагменты, которые могут достоверно характеризовать форму сосуда и ее основные параметры – высоту, объем тулова, толщину стенок, диаметры днища и горлышка/венчика, элементы декора и другие важные особенности. По имеющимся данным создается чертеж реконструкции и воспроизведения формы.

В реставрации и реконструкции керамики используется высококачественный гипс. В массу гипса добавляются сухие, недорогие и нетоксичные земляные или минеральные пигменты, соответствующие цвету восстанавливаемого объекта, уменьшающие контраст между новыми и подлинными частями изделия. После застывания поверхность гипса обрабатывается механически, на ней можно изобразить восстанавливаемую текстуру, рельеф, орнамент и т. д. После высыхания гипсовые части изделия остаются гигроскопичными, поэтому эти фрагменты пропитываются тем же раствором полимера, которым укреплялись археологические черепки. Тонировка воспроизведенных фрагментов производится ПВА темперой, акварелью или акриловыми красками. Если отсутствует значимая часть композиции и не хватает аналогии, декор не восстанавливается.

При оценке состояния фондов музеев реставраторы центра им. П. Гудинаса обнаружили, что в экспозициях имеются объекты археологической керамики, много лет тому назад реставрированные не соблюдая методiku. Документация реставрации отсутствовала. Эти экспонаты никак не соответствовали этическим и эстетическим требованиям реставрации нынешнего времени. Во всех случаях основные ошибки были те же: перед реставрацией хрупкая керамика не была пропитана, фрагменты склеены неточно, кромки хрупких черепков густо обмазаны клеем. Фрагменты сосудов восстановлены гипсовой массой, но гипс густо покрывал и подлинные части, тем искажая фактуру и даже форму изделия. Краски ретуши не соответствовали колориту изделия. Результаты лабораторных исследований показали, что клеящие материалы не были пригодны для реставрации археологической керамики. Реставраторам неоднократно приходилось делать новую реставрацию таких экспонатов, проводя довольно

радикальные процедуры – выделяя подлинные фрагменты из гипсовых заполнений, химически и механически удаляя старый клей и заново создавая форму сосуда. Работу вели соблюдая последовательность процессов, стараясь не повредить подлинным черепкам. После этого сосуды приобретали подлинную форму и фактуру. Многие из этих экспонатов датируются первыми веками нашей эры, они являются исключительно уникальным и особенно ценным историческим и культурным наследием. Новая реставрация является гораздо более сложной задачей, чем последовательное и технологически точное восстановление. Методически правильная реставрация керамики дает непререкаемый результат: реставрированные артефакты менее подвержены изменениям окружающей среды музеев и экспозиций, они пригодны для длительного хранения в фондах.

Литература

1. J. M. Cronyn. *The Elements of Archaeological Conservation* (London-New York: Butterworth-Heinemann, 1990).
2. H. B. Madsen. *Handbook of Field Conservation* (Copenhagen: Konservatorskolen Det kongelige Danske Kustakademi, 1994) 81–85.
3. J. Lukšėnienė. Konservavimo medžiagų tyrimo metodika. *Muziejinių eksponatų priežiūra. I. Meno kūrinių technikos ir tyrimai* (Vilnius: Lietuvos muziejų asociacija, Lietuvos dailės muziejus, 2008) 270–284.
4. Л. О. Адомайтите. Реставрация лепного глиняного сосуда из раскопок селища Лиепоряй (IV–VII в. в). *VI Міжнародна науково-практична конференція: Збереження, дослідження, консервація, реставрація та експертиза музейних пам'яток*, (Київ, 2008) 3.

*Мурсагулиев М. Г.,
директор Государственного историко-культурного
заповедника «Кешикчидаг» (Актафа, Азербайджан)
Насибли Ю. М.,
старший научный сотрудник ГИКЗ «Кешикчидаг»,
доцент Бакинского государственного университета*

**ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ЗАПОВЕДНИК
«КЕШИКЧИДАГ» В КОНТЕКСТЕ ПРИОРИТЕТНЫХ НАПРАВЛЕНИЙ
ГОСУДАРСТВЕННОГО УПРАВЛЕНИЯ В СФЕРЕ ОХРАНЫ
КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В АЗЕРБАЙДЖАНЕ**

Азербайджан является страной, богатой памятниками исторического и культурного наследия. Государственная политика модернизации, наряду с экономикой, инфраструктурными и экологическими составляющими, охватывает также широкий круг задач по охране и восстановлению культурно-исторического наследия Азербайджана. Специально для этой цели еще 13 июня 1998 г. Президентом АР Гейдаром Алиевым утвержден закон «Об охране памятников истории и культуры» [1, № 6, пункт 365]. Согласно распоряжению Кабинета Министров, от 2 августа 2001 года, на территории Азербайджана под охрану государства было взято 6308 исторических и культурных памятников, среди них 21 памятник архитектурного и 44 памятника всемирного значения. С 2001 года по сегодняшний день обнаружены и включены в данный список еще 1725 памятников, также охраняемых государством; на территории страны действуют также 27 государственных историко-культурных, архитектурных, художественных и этнографических заповедников [2]. Вышеотмеченный Закон постоянно совершенствуется, в него вносятся необходимые и назревшие изменения, принята государственная программа по расширению списка объектов азербайджанского культурного наследия и занесению их в систему государственного реестра [3], в том числе памятников, расположенных за пределами Азербайджанской Республики [4].

Законы страны также регулируют совершенствование работы по охране недвижимого культурного наследия, в том числе инвентаризация недвижимого культурного наследия, а также изучение археологических памятников, определение их границ и охранных зон, паспортизация и составление карт, создание отвечающей современным требованиям информационной базы и практическое использование этих объектов наследия в научных и туристических целях, переходящих на уровень пропаганды и распространения знаний о культурном и историческом наследии азербайджанского народа. Своим Указом от 21 декабря 2012 года глава государства утвердил государственную программу по восстановлению, охране недвижимых памятников истории и культуры, совершенствованию и раз-

витию деятельности исторических и культурных заповедников в 2014-2020 годах. В документе нашли отражение мероприятия, призванные содействовать повышению уровня организации охраны и восстановления недвижимых исторических и культурных памятников, достопримечательных мест, исторических и культурных заповедников, а также их изучению, пропаганде и развитию. С целью системного и масштабного решения задач, предусмотренных данной госпрограммой, Президент АР 18 декабря 2014 года издал Указ о создании при Министерстве Культуры и Туризма Азербайджанской Республики Государственной Службы по охране, развитию и реставрации культурного наследия [5]. Важной составной частью деятельности Службы должны стать составление и утверждение нового списка недвижимых памятников истории и культуры на территории Азербайджанской Республики, взятых под государственную охрану; подготовка предложений о порядке приобретения государством недвижимых памятников истории и культуры или их отдельных частей, находящихся в частной собственности на территориях исторических и культурных заповедников, в том числе расположенных в пределах иностранных государств; приведение нормативных документов по реставрации-консервации недвижимых памятников истории и культуры в соответствие с международными стандартами.

Христианские пещерные памятники Кешикчидагского хребта, время и история их появления становились объектом повышенного внимания общественности двух соседних стран - Грузии и Азербайджане, вызывая подчас противоречивые толкования даже прямых и ясных сведений источников и имеющегося архитектурно-изобразительного материала. Скопление указанных, действовавших в средневековье пещерных монастырей, церквей и монашеских келий включал высеченные в скалах на отрогах голых гор, разделяющих бассейны рек Габырры и Кура, 17 монастырей и объектов религиозного назначения, растянувшиеся почти на 25 км. Зачинателем монашеской жизни и основателем комплекса считается живший в здешних местах в 30-50-ые годы VI века известный деятель восточнохристианской церкви, один из так называемых *13 «сирийских отцов»* Давид [6, с.14]. Его деятельность сыграла роль в распространении христианства среди язычников и способствовали укреплению основ христианства среди уже обращенных жителей центральной части Южного Кавказа, на всей этой территории на протяжении веков интенсивно протекали процессы, оставившие след в виде памятников культурно-исторического наследия [7], ввиду чего Указом Президента Азербайджанской Республики № 2563 от 19 декабря 2007 года часть сопредельной с Грузией территории Акстафинского района Азербайджана был объявлен Государственным историко-культурным заповедником «Кешикчидаг».

Во исполнение Указа Президента и с целью совершенствования деятельности заповедника, в том числе развития его материально-технической базы, определения территориальных пределов, поддержания особого режима на ней и обеспечения охраны, выделения помещений и

определения штатных единиц, Министерством культуры и туризма АР уже на начальной стадии становления заповедника были претворены в жизнь необходимые меры [8]. Надо отметить, что руководство министерства культуры и туризма АР и районные власти всегда держали в поле зрения нужды ГИКЗ «Кешикчидаг». Одной из причин особого внимания государственных органов к данному историко-культурному заповеднику является периодически вспыхивавший нездоровый интерес определенных кругов и околонаучной общественности сопредельной стороны, что в какой-то мере стимулировало решение важнейших задач заповедника. Например, в связи с представлением дирекции заповедника приказом министра были выделены необходимые дополнительные средства для осуществления работ по благоустройству территории, высадке деревьев вдоль дорожек по гористой местности и созданию условий для пребывания туристических групп и экскурсий [9]. В поле зрения соответствующих органов находятся также вопросы формирования компетентного штата сотрудников, их материального обеспечения: учитывая перспективы развития и потребности заповедника в дальнейшем научно-археологическом изучении, пропаганде достижений и значимости самого объекта, а также фактические показатели проведенной коллективом работы, уже в 2012 году в штат дополнительно были введены должности ведущего и старшего научных сотрудников, расширен состав технических работников, сам заповедник переведен в категорию 1-ой группы [10]. Считаем, что благодаря оказываемому вниманию деятельность историко-культурного заповедника «Кешикчидаг» будет безусловно способствовать сохранению и дальнейшему историко-археологическому изучению памятников культуры всего региона.

Литература

1. См.: Azərbaycan Respublikasının Qanunvericilik Toplusu. // Свод законоположений Азербайджанской Республики, № 470-IQ, 30 июня 1998 г.
2. Охрана и восстановление культурно-исторического наследия - один из приоритетов современной политики Азербайджана // <http://rg.ru/2015/02/24/nasledie.html>
3. Например, изменения, внесенные в соответствии с законами от 4 марта 2005 г. № 856-IIQD; от 19 октября 2007 г. № 454-IIIQD; от 1 февраля 2010 г. № 947-IIIQD; от 6 октября 2015 г. № 1372-IVQD и др.
4. Закон Азербайджанской Республики об охране памятников истории и культуры от 21 декабря 2012, статьи 8, 26, 35.
5. Указ президента Ильхама Алиева от 18 декабря 2014 года о создании при Министерстве культуры и туризма Государственной службы по охране, развитию и восстановлению культурного наследия. // <http://president.az/documents/decrees>
6. Г.Н. Чубинашвили. Пещерные монастыри Давид-Гареджи. Очерк по истории искусства Грузии. Тбилиси, 1948.
7. Насибли Юнис. Христианские памятники Кешикчидагского хребта и их место в истории северо-западного Азербайджана. // <http://clio-caucasus.hu-berlin.de/clio-caucasus-ru/wissenschaftliche-arbeiten/beitraege>
8. Приказы Министра культуры и туризма АР № 27 от 28.01.2008; № 150 от 03.04.2008; № 198 от 23.07.2008.
9. Приказ Министра культуры и туризма АР № 355 от 18.08.2008 «О дополнительных мерах в связи с совершенствованием работы заповедников «Хыналыг» и «Кешикчидаг».
10. Приказ Министра культуры и туризма АР № 51 от 10.02.2012.

*Хомич П. М., директор
Маневицького краєзнавчого музею,
(Маневичі, Волинська область)*

МАНЕВИЦЬКИЙ ЧОВЕН: ПЕРСПЕКТИВИ ДОСЛІДЖЕННЯ, ЗБЕРЕЖЕННЯ, МУЗЕЄФІКАЦІЇ

Віднедавна до об'єктів культурної спадщини європейського значення ствердно можна віднести сенсаційну знахідку пам'ятку підводної археології човен – довбанку (однодеревко) – «Маневицький човен», довжиною 12 метрів 20 сантиметрів, яку випадково виявили місцеві жителі під крутим берегом річки Стир між селами Копилля та Старосілля Маневицького району, який виглядав майже на метр і над яким було до чотирьох метрів ґрунту.

Про цей випадок стало відомо мені, як директору Маневицького краєзнавчого музею, тому я терміново того ж дня 25 серпня 2015 року виїхав на місце знахідки, а 27 серпня були запрошені спеціалісти, котрі разом зі мною обстежили знахідку. І що ж ми побачили? Перш за все здивував величезний котлован на березі річки. На дні котловану, на правому борту, лежав давній човен, видовбаний із суцільного стовбура дерева діаметром до метра. Над водою виглядала лише кормова частина, а носова була занурена в ґрунт, через що було важко визначити точну довжину човна.

Щоб зберегти цю унікальну історичну знахідку 2 вересня 2015 року її підняли та перевезли в Маневичі, та прислухаючись до науковців знову занурили в водойму. Виміряна довжина човна вражала дванадцять метрів 20 см.

У жовтні 2015 р. на базі Маневицького краєзнавчого музею було проведено круглий стіл «Збереження щойно виявленого об'єкта культурної спадщини давнього човна-довбанки знайденого біля с.Старосілля», який ініціював директор музею Петро Хомич.

Серед фахових наукових установ у роботі круглого столу взяли участь науковці Національного заповідника "Хортиця", Східноєвропейського Національного університету імені Лесі Українки, Волинського краєзнавчого музею, Волинських старожитностей близько 30 учасників, а також представники наукових, адміністративних, фінансових, інформаційних організацій, та небайдужі жителі Маневиччини.

За результатами проведення громадських обговорень була прийнята резолюція в якій було наголошено про необхідність створення науково – методичної та консультативної (наглядової) ради при Маневицькому краєзнавчому музеї, для врятування пам'ятки її потрібно негайно занести до Національного реєстру нерухомих пам'яток України, а також терміново підняти та консервувати човен, а для фінансового забезпечення відкрити спеціальний рахунок, також провести наукову конференцію по вивченню даної сенсаційної знахідки, ініціювати розробку проектів «Музею одного

експоната», та звернутися до Міністерства культури України з проханням ухвалити рішення про відкриття Національного музею одного експоната «Човна – довбанки» в Маневичах.

1 жовтня 2015 року відбулося перше засідання науково – методичної та консультативної ради з обговорення проблемних питань по підйому, консервації, реставрації та музеєфікації пам'ятки підводної археології «Човна – довбанки» на якому були присутні члени науково - методичної ради по питанню підйому, консервації, реставрації та музеєфікації пам'ятки підводної археології «Човна - довбанки» при Маневицькому краєзнавчому музеї.

Заслухавши та обговоривши, учасники круглого столу відзначили що першочерговими кроками повинно бути: терміново потрібно виймати з води, адже човен вже втрачає свою специфіку твердості, зробити каркас конструкції (форми куба чи паралепіеду) для підйому. Наступним етапом має бути проведена консервація та реставрація. На даний момент гостро стоїть проблема його фахової консервації, на котру потрібні немалі кошти. Консервацію проводити за допомогою водорозчинних полімерів, за думкою науковців для цього підходить ПОЛІЕТИЛЕНГЛІКОЛЬ (ПЕГ), антисептик для пригнічення деревини вітамін А, В, борна кислота 2-3 процентів, калодійний розчин.

З самого початку процес консервації почати здійснювати розчином поліетиленгліколю (ПЕГ) шляхом орошення (оприскування з поступовим насиченням деревини консервантом і набуття стійкості до атмосферних умов). Дуже важливо не допускати висихання, тому з самого початку потрібно часто обризгувати, щоб була підвищена вологість, після зрошування варто упакувати в поліетилен, човен повинен лежати на деревині.

Процес консервації за попередніми розрахунками триватиме півтора два роки, також варто врахувати температурно – кліматичні умови. Для встановлення віку терміново потрібно провести радіовуглецевий аналіз. Проаналізувавши та прислухавшись до науковців Хортиці які запропонували провести два аналізи, в державній установі «Інституті геохімії навколишнього середовища НАН України - це провідний український інститут з питань геохімії, рудоутворення, металогенії і, проблем поводження з радіоактивними відходами, та в науковій установі ближнього зарубіжжя зокрема в Польщі.

Наразі ця суцільна деревина налічує щонайменше сімсот літ. Щодо приблизного віку знахідки, то після початкового проведення радіовуглецевого аналізу в Київській радіо вуглецевій лабораторії інституту геохімії навколишнього середовища, науковими співробітниками під керівництвом Вадима Скрипкіна було прокалібровано за допомогою міжнародної каліброваної шкали відібрані зразки деревини човна. Перші дослідження вказують що човен був зроблений в 11 - 14 століттях, науковці цієї установи після перших досліджень встановили дату створення чов-

на 1350 рік, але хочу наголосити що на даний час в цьому ж інституті проводяться більш детальні аналізи.

20–21 травня 2016 р. на базі Маневицького краєзнавчого музею відбулася міжнародна науково-практична конференція «Маневицький човен: перспективи дослідження, збереження, музеєфікації», яку провели історичний факультет Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, управління культури Волинської облдержадміністрації, Волинський краєзнавчий музей, відділ культури Маневицької райдержадміністрації та Маневицький краєзнавчий музей.

В Маневичі приїхали та прийняли участь в конференції спеціалісти з морської гідрології Балтійського Українського академічного Консорціуму зокрема - ректор Каунського (Литва) університету Вітовта Великого та науковці цієї установи які провели ідентифікацію (сканування) човна, Тарас Певний спеціаліст з гідро археології дослідник проекту Мері Роуз (Франція), науковці університету Клайпеди (Литва) та представники польських університетів, з української сторони спеціалісти з археології історичного факультету Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки та науковці «Волинських старожитностей».

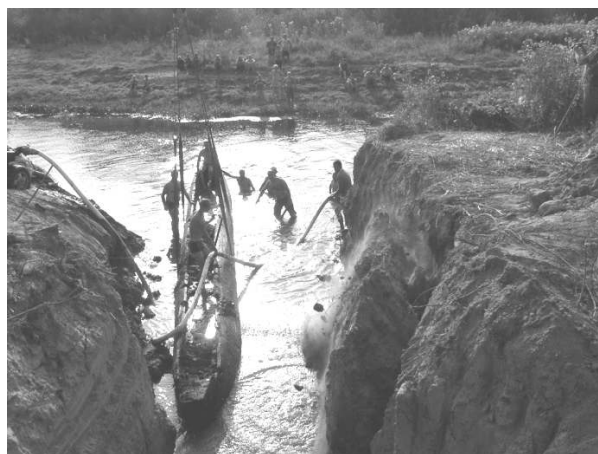
Приємним фактом є те, що литовські науковці попрацювавши два дні взяли проби деревини для проведення в Литві дендрологічної експертизи та радіо вуглецевого аналізу, а також виїхали на місце знахідки і взяли ґрунт для аналізу. Після огляду зарубіжних науковців сенсаційна знахідка човен-довбанка є щойно виявленою рухомою археологічною знахідкою аналогів якої немає в Європі, тому згідно чинного законодавства підлягає збереженню і передачі до Музейного фонду України.

Човен унікальний і має високу наукову та історичну цінність, тому він терміново повинен взятий під охорону та увійти в Національний реєстр пам'яток культурної спадщини України, а для човна повинен бути побудований «Музей одного експоната». Також потрібно розробити концепцію музеєфікації човна довбанки з залучення вузькопрофільних спеціалістів. Під час проведення консервації та реставрації, повинна бути відповідальна людина яка має вести документацію та заповнювати паспорт, а також кожен день проводити фото фіксацію човна.

Знайдений човен має всі властивості археологічної сенсації. Наразі він зберігається в непристосованому приміщенні в приватному секторі, що причиняє великі незручності та немає надійної охорони. У подальшому ця надзвичайна археологічна знахідка має стати предметом вивчення і знайти своє місце в Маневицькому краєзнавчому музеї. Зважаючи на розміри човна розміщення в рамках існуючої експозиції нашого музею є проблематичним. Цей велетень потребує специфічних умов збереження та відповідного масштабу експозиційного простору.

Команда нашого музею з порятунком унікального човна із ризиком для життя справилися з честю. Отож, на моє глибоке переконання, доля нинішньої знахідки полісян, аналогів якої немає в Європі, тепер має стати

своєрідним тестом як для Міністерства культури України, так і обласної та районної влади на здатність оцінити значення цього артефакту, на вміння організувати подальші рятувальні і консерваційні роботи, нарешті, на спроможність знайти фахівців та кошти.



*Дзима В.В., завідувач відділу
Білокінь О.В., вчений секретар
Шевченківський національний заповідник*

АКТУАЛІЗАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНИХ АРХЕТИПІВ ЗАСОБАМИ РЕСТАВРАЦІЇ ОБ'ЄКТІВ ШЕВЧЕНКІВСЬКОГО МЕМОРІАЛУ

Виклики глобалізації, зумовлені, зокрема, європейським вектором розвитку України, явища міжкультурної дифузності, які відбуваються внаслідок інтерактивності культурного середовища, водночас посилюють увагу до національних архетипів – прадавніх універсалів культури, що символічно окреслюють місце особистості і народу в просторі й часі. За К. Юнгом, архетипи – це «успадкована психічна структура, що утримує в собі душевну енергію поколінь, сформовану у процесі філогенезу людства» [5, 48]. Етнокультурні символи, що мають архетипну основу, виразно ознакують простір національних святинь, однією з яких є Тарасова гора в Каневі.

Національні вияви універсальних архетипів Дім – Поле – Храм, (символіка такого тематичного ряду, запропонована М. Гайдеггером, широко висвітлена українським філософом С. Кримським) [2, 351–384], – репрезентують у духовному просторі святині і творчість Кобзаря, і об'єкти Шевченківського меморіалу, передусім, могила поета, пам'ятники, музеї та докілья Тарасової гори. Інформаційно-творчі горизонти образного світу у символічному сприйнятті цих об'єктів корелюють з оберегами глибинних смислів етнічності, єдності нації, почуття родинності, причетності до рідної землі, святості.

Архетип «Дім» – один із найголовніших серед українських архетипів – знаходить втілення в національному образі хати – першого народного му-

зею «Тарасова світлиця» (1884–1930-і рр.), відтвореного в 1989–1991 рр., а також музею Т. Г. Шевченка, спорудженого в 1930-х рр. за проектом В. Кричевського. Як зазначає В. Павловський у монографії про життя і творчість видатного архітектора, «робота над різними варіантами проекту цього музею в українському стилі тривала коло трьох років» [3, 93]. На жаль, не все задумане вдалося втілити в життя (майолікові орнаменти на фасаді, дерев'яний бар'єр з інкрустацією у вестибюлі тощо). Національний колорит було передано передусім «повторенням традицій українського народного будівництва» в елементах споруди, багатим внутрішнім оздобленням: проектом було передбачено «велике потрійне вікно з орнаментальним вітражем, особливо ефектним при освітленні сонцем», для прикраси інтер'єрів широко застосовано орнамент, «розроблений Кричевським на основі народних мотивів, але значно змодернізований і пристосований до великих площин і для декорації великих просторів» [3, 94]. За основу проекту В. Кричевський узяв образ української селянської хати, підкресливши її характерні ознаки: високий дах, значний виступ карниза по всьому периметру будинку, здійснив стилізацію під призьбу гранітного цоколю музею, блискуче використав національне мистецтво в художньому оформленні будинку [4, 381]. Шевченківський меморіал – пам'ятник Тарасу Шевченку на його могилі (ск. М. Г. Манізер) та музей Кобзаря – було урочисто відкрито 18 червня 1939 року.

Дослідницькі та ремонтно-реставраційні роботи музею виконували в післявоєнні, ювілейні 1961–1964, у 1975–1976, в 1988–1989, 1990-х рр. фахівці Республіканської науково-виробничої майстерні, Київського інженерно-будівельного інституту, Республіканських спеціалізованих науково-реставраційних майстерень, майстерень Художнього фонду України, Київського комбінату монументально-декоративного мистецтва, Державної науково-технічної лабораторії консервації і реставрації пам'яток та ін.

Для проведення ремонтно-реставраційних робіт музею, розпочатих в 2003 році, здійснили ґрунтовні комплексні дослідження та виконали проектні роботи фахівці Інституту «УкрНДІпроектреставрація» (м. Київ, ГАП: В. М. Безякін). Результатом мало бути завершення художнього оформлення споруди в національному стилі за проектами В. Кричевського, включно з відтворенням його досі не втілених задумів. Зокрема, після комплексу загальнобудівельних, ремонтних та реставраційних робіт (в ході яких відкрилось первісне орнаментальне опорядження експозиційних залів), – було здійснено також підготовчі роботи до виконання майолікового оздоблення фасаду [1, 118].

Однак затвердженням в травні 2010 року концепції, тематичної структури та ескізного проекту експозиції музею Шевченка, розроблених «ТАМ Л. Скорик», на останньому етапі ремонтно-реставраційних робіт було порушено пам'яткоохоронне законодавство, проігноровано «Планове завдання на реставрацію» (10.09.2001), «Завдання на проектування» (08.07.2003), що призвело до вилучення національного стилю в інтер'єрі

та знівельовало образ музею як Шевченкової хати-світлиці. Адже для нової експозиції зали і вестибюль було перефарбовано в сірий колір; паркетну підлогу в залах замінено на сіро-чорну гранітну; закладено гіпсокартоном оригінальні орнаментальні розписи пілястрів, розкриті в 2004 р. У вестибюлі музею стелю з уже відтвореними кольоровими розетками в кесонах було закрито натяжним екраном, а віконний поліхромний вітраж замінено на скляний. Дерев'яні огорожі другого поверху вестибюлю, виготовлені в 2010 році в техніці інтарсії за ескізами В. Кричевського, теж замінено на скляні. Не було виконано й настінні монументальні розписи в музеї із затвердженою тематикою. В екстер'єрі будівлі музею поліхромні піддашся (карнизи) по периметру фасаду, на той час уже виконані за ескізами В. Кричевського, перефарбували в білий колір, а підготовлені місця для майолікового орнаменту на головному фасаді – затонували. Процес реставрації зайшов у гостру суперечність із напрямком роботи та планами фахівців «Укрреставрації» і науковців Шевченківського національного заповідника.

Лише в 2015–2016 рр., на запити українського суспільства, здійснено роботи з повернення національного образу музею: відновлено поліхромний орнаментальний вітраж, відкрито розписи у кесонах вестибюлю, оновлено експозицію музею для відтворення образу національної святині, якою вже понад півтора століття для народу є Тарасова гора, про що свідчать навіть перші записи до книг вражень відвідувачів, де Шевченкова могила постає як *«національна святиня»* (Комаровський. 1897 р.), *«неоцєненна святиня для всєй України»* (В. Мильчевський. 22.05.1906).

Архетип «Храм», що втілює священні почуття українського народу до національної святині, втілює, зокрема, й перший народний пам'ятник-хрест, оздоблений національним орнаментом, який увінчував могилу Шевченка з 1884-го майже сорок років (арх. В. Сичугов). За рішенням з'їзду Комітетів незаможних селян 1 травня 1923 року хрест як релігійний символ скинули з могили. Натомість через два місяці на існуючому постаменті, оформленому барельєфами, було встановлено погруддя Козаря (ск. К. Терещенко). Довгий час уламки від пам'ятника-хреста лежали в яру, і лише частину (остов) з написом «ШЕВЧЕНКО» видатний вчений М. Біляшівський (1867–1926), на той час – директор Київського міського музею, зберіг і вивіз у 1924 році до Києва. У 1957 році директор музею Т. Г. Шевченка в Каневі Я. Данилов розпочав клопотання перед урядом про повернення хреста до Канева, його реставрацію і встановлення на території Тарасової гори. В 1960-х роках фрагмент хреста встановили праворуч від входу до музею.

Напередодні 175-річчя з дня народження Шевченка, в 1988–1989 рр., було проведено роботи по відтворенню цілісного вигляду пам'ятника-хреста: відформовано пірамідальний постамент та втрачену частину хреста (рамена і верхівку). Проект ремонтно-реставраційних робіт по відновленню виконаний Українським спеціальним науково-реставраційним проектним інститутом «Укрпроектреставрація» (м. Київ, 1984). Відтворе-

ний хрест і нині знаходиться біля входу до музею Т. Шевченка. А з іншого боку біля музею – пам'ятник-погруддя Т. Шевченка (1923–1939 рр., ск. К. Терещенко; чавун, литво).

Згодом реставрацію цих історичних пам'ятників та профілактичні роботи по їх збереженню неодноразово проводили фахівці відділу наукової реставрації та консервації Національного Києво-Печерського заповідника.

Під час реставрації могили Тараса Шевченка (після широкого обговорення, залучення фахівців) до епітафії на стилобаті із поетовими словами *«Свою Україну любіть, // Любіть її... Во время люте, // В остатню тяжкую минуту // За неї Господа моліть»* восени 2011 року було внесено барельєфне зображення хреста (лиття), що увінчував поховання з 1884 по 1923 рік. Так само при запланованій реставрації могили довголітнього доглядача Шевченківського меморіалу І. О. Ядловського (1846–1933) намічено відтворити на постаменті зображення хреста, що стояв на могилі Івана Олексійовича з 1933 року. Цей хрест у 1961 році було знято і перенесено на могилу його дружини Меланії, що знаходиться на цвинтарі в урочищі Монастирок поблизу Тарасової гори.

Слід підкреслити, що відтворені, реставровані знаки пам'яті органічно вписуються в історико-культурний ландшафт Тарасової гори, гармонійно поєднуються з її довкіллям, яке символізує рідну землю, оспівану Шевченком, і сприймається як національне втілення універсального архетипу «Поле». Архетипи наразі розглядаємо як основу національного самоусвідомлення, символічну форму сприйняття дійсності, що через конкретні втілення творить цілісний образ українського світу. Отже, збереження та реставрація об'єктів Шевченківського меморіалу, засвідчуючи пошанування постаті Тараса Шевченка, актуалізує і національні архетипи, що постають не лише в контексті мудрого минулого, а й допомагають вибудовувати орієнтири сучасності.

Література

1. Безякін В., Дорофійенко І., Рутковська О. Охорона пам'яток – справа державна. Нове дослідження споруди музею Т. Г. Шевченка в Каневі архітектора Василя Кричевського // Студії мистецтвознавчі: Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво. – 2011. – Число 2 (34). – С. 114–120.

2. Кримський С. Під сигнатурою Софії. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 718 с.

3. Павловський В. Василь Григорович Кричевський. Життя і творчість : Монографія. – Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук у С.Ш.А., 1974. – 222 с. + іл.

4. Тарахан-Береза З. Святиня. Науково-історичний літопис Тарасової гори. – Київ : Родовід, 1998. – С. 381.

5. Юнг К. Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. – 298 с.

*Іщук О. С.,
старший науковий співробітник, Національний
Києво-Печерський історико-культурний заповідник*

ОСОБЛИВОСТІ РЕСТАВРАЦІЇ ПАМ'ЯТКИ АРХІТЕКТУРИ НАЦІОНАЛЬНОГО ЗНАЧЕННЯ «УСПЕНЬСЬКИЙ СОБОР» КИЄВО- ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ

У статті порушуються питання з деяких, унікальних особливостей реставраційного процесу, що застосовувались під час відновлення пам'ятки національного значення «Успенський собор» Києво-Печерської лаври наприкінці 90-х років ХХ ст.. Дані проектні рішення використовувались вперше та на сьогоднішній день не втратили своєї актуальності, що підтверджено 20-ти річним безаварійним станом пам'ятки. Вірність прийнятих рішень доведено часом.

У липні 1998 року зруйнований вибухом собор являв собою залишки стінна поверхні, що вціліли, блок стародавньої кладки від пілона ХІ ст., який після вибуху впав посеред майданчика (на сьогодні він збережений та експонований на Соборній площі Верхньої Лаври) та протрасовані сучасною кладкою на висоту 1 – 1,5 м стрічки стін, що не збереглися.



Загальний вигляд руїн Успенського собору, 1982 р. (фото 1) [1]

На момент обстеження технічного стану руїн собору залишки стародавнього мурування були не розконсервовані та мали покриття із оцинкованої сталі. Окремі ділянки стін, де метал був уражений корозією, або зовсім був відсутній внаслідок замокання від атмосферних опадів та підсмоктування вологи із ґрунту (дренажна система була відсутня), мали підвищену вологість – біля 25%, а також висолу та біологічні ураження.

В найбільшій мірі збереглася південно-східна частина храму. Тут розташовано церкву Іоанна Богослова – в аварійному стані, а також частково

збережену південну, центральну і північну апсиди. Невеликими фрагментами зберіглися стіни храму, стовпи, залишки підлоги та ін.

Загальний стан залишків стародавнього мурування був аварійний. Оскільки майже вся поверхня збережених залишків знаходилася просто неба і не мала належного консерваційного захисту, це призвело до значного псування поверхні мурування. Тинькові шари на більшості збережених стін мали значні втрати (від 20 до 100% площі тиньку). Оголене мурування сильно вивітрилось: глибина поверхневої деструкції сягала 2-5 см. При цьому шви мурування були розтріскані, а мурувальний розчин частково втрачений. На багатьох ділянках залишків стародавнього мурування (апсиди, деякі стіни) були наявні значні втрати каменю, плінфи, розчину (до речі плінфа і розчини XI ст. Успенського собору є одними з найміцніших серед пам'яток Стародавньої Русі домонгольського періоду). Глибина втрат сягала 30-40 см.

Нерідко в залишках стародавнього мурування спостерігалися тріщини. Найбільш вразливе місце було у примиканні Іоанна-Богословського приділу до південної апсиди. Деякі тріщини (наприклад, у південній стіні) мали ширину розкриття 5 см і більше.

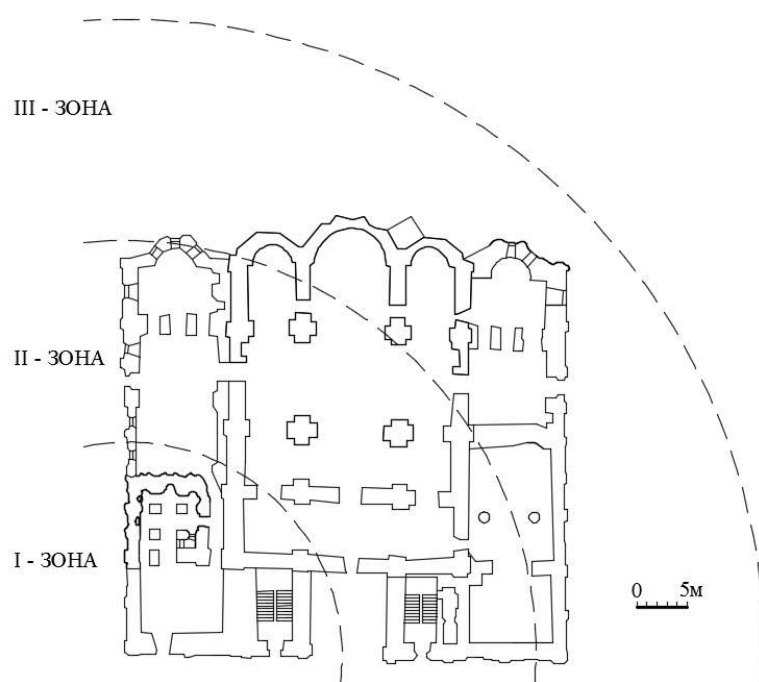
Тиньк, що зберігся, також мав значні пошкодження. Майже скрізь він був пронизаний тріщинами. Шари пофарбувань злущені, ліпнина, яка збереглася, мала багато втрачених деталей, сколів.

Багаторічні цикли розмороження з часу знищення храму перетворили поверхневий шар стародавнього мурування на глибину промерзання у рихлий конгломерат [2, с. 3-4]. Пам'ятка, що знаходилася у такому стані вимагала обговорення принципових питань щодо концепції її відтворення. Палкі дискусії ще з часів Радянського Союзу велися навколо фундаментів собору. Так, професор Клепиков С.М. з науково-дослідного інституту будівельних конструкцій пропонував існуючі фундаменти взяти в металеві, або залізобетонні обойми і потім на них навантажити основний об'єм собору. Він вважав, що таким чином буде збережено автентичність фундаментів та історичного середовища. Та авторський колективна чолі з Граужисом О.О. (автор проекту) та під керівництвом Антонюка А.Є. (на той час директор інституту «Укрпроектреставрація»), які розробили проект відновлення собору були категоричні у своїх доказах і аргументах. Їх пропозиції були спрямовані на підсилення існуючих фундаментів бурорізними палями, оскільки увесь майданчик Верхньої Лаври складений лесовими, осідаючими ґрунтами II-го типу. При замоканні на локальних ділянках могла виникнути нерівномірна деформація ґрунтів, яка загрожувала катастрофічними наслідками – руйнації будівлі [3]. Згідно з вищезазначеним, повне навантаження відбудованого собору існуючі фундаменти витримати не могли. Проектом інституту передбачалось передати на стрічки тільки 20% навантаження, а 80% передати на палі, які в свою чергу передадуть навантаження від собору на більш міцні і неосідаючі ґрунти, мінаючи підземні канали, склепи і пустоти в верхніх шарах ґрунтів. З метою збереження археологічного шару ґрунтів влаштування паль поруч зі

стародавніми фундаментами не передбачалось [4, с. 2] (проектом Клепикова С.М. для взяття первісних фундаментів в металеву обойму було необхідним влаштування по периметру собору траншеї 1,5 м в ширину з обох боків). Вже за часів Незалежної України, у 2000 році проект відтворення Успенського собору на буро-ін'єкційних палях було допрацьовано та втілено у життя інститутом «УкрНДІпроектреставрація» (право наслідувач інституту «Укрпроектреставрація»). Часом доведено вірність прийнятого рішення щодо надання переваги цьому проекту.

Даним проектом були передбачені роботи по підсиленню існуючих фундаментів буро-ін'єкційними палями $\varnothing 168$ мм в обсадних трубах $\varnothing 168/6$ мм. Перед початком робіт з улаштування паль і ростверку було проведено розконсервацію фундаментів собору. Існуючі фундаменти розібрали до відмітки низу ростверку та виконали вирівнюючу цементно-вапняну підготовку з розчину М50. Для запобігання промерзанню стін та улаштування облицювання цоколю, ростверк зовнішніх стін було виконано з відступом від зовнішніх стін на 130 мм.

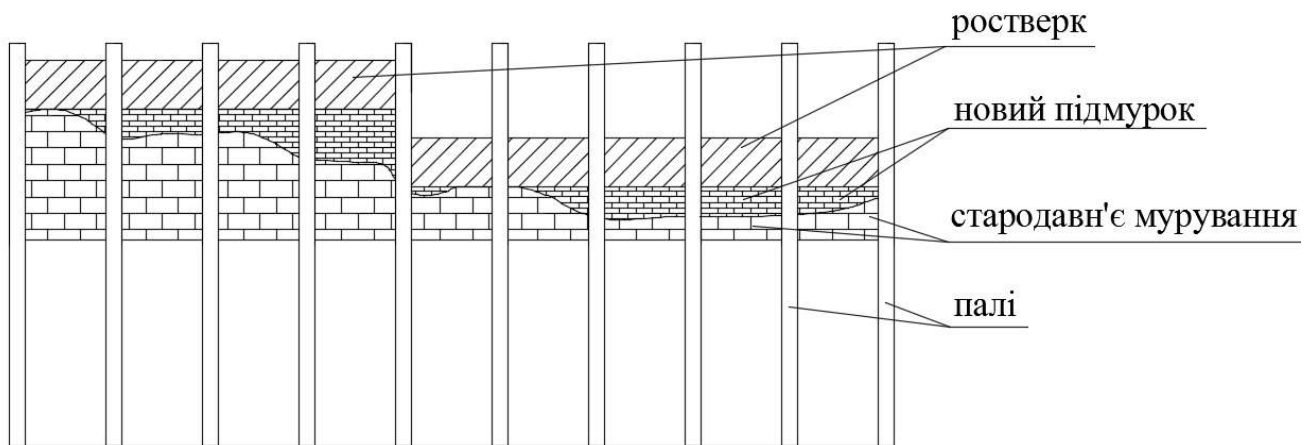
Наслідки знищення Успенського собору можна поділити на три умовні зони:



Зони наслідків вибуху Успенського собору. (мал. 1)

- I зона. Епіцентр вибуху, зона повного знищення стін та фундаментів.
- II зона. Зона частково вцілілих конструкцій стін, пілонів. Зона вертикальних та горизонтальних зсувів фундаментів, а також нахилу конструкцій і фундаментів, викликаних падінням масивних елементів з висоти 15-30 м.
- III зона. Зона церкви Іоанна Богослова, що вціліла, але була в аварійному стані, центральної і північної апсиди.

Нерівномірність руйнувань вимагала проведення робіт спочатку з доповнення втрат цегли, а потім - улаштування ростверку.



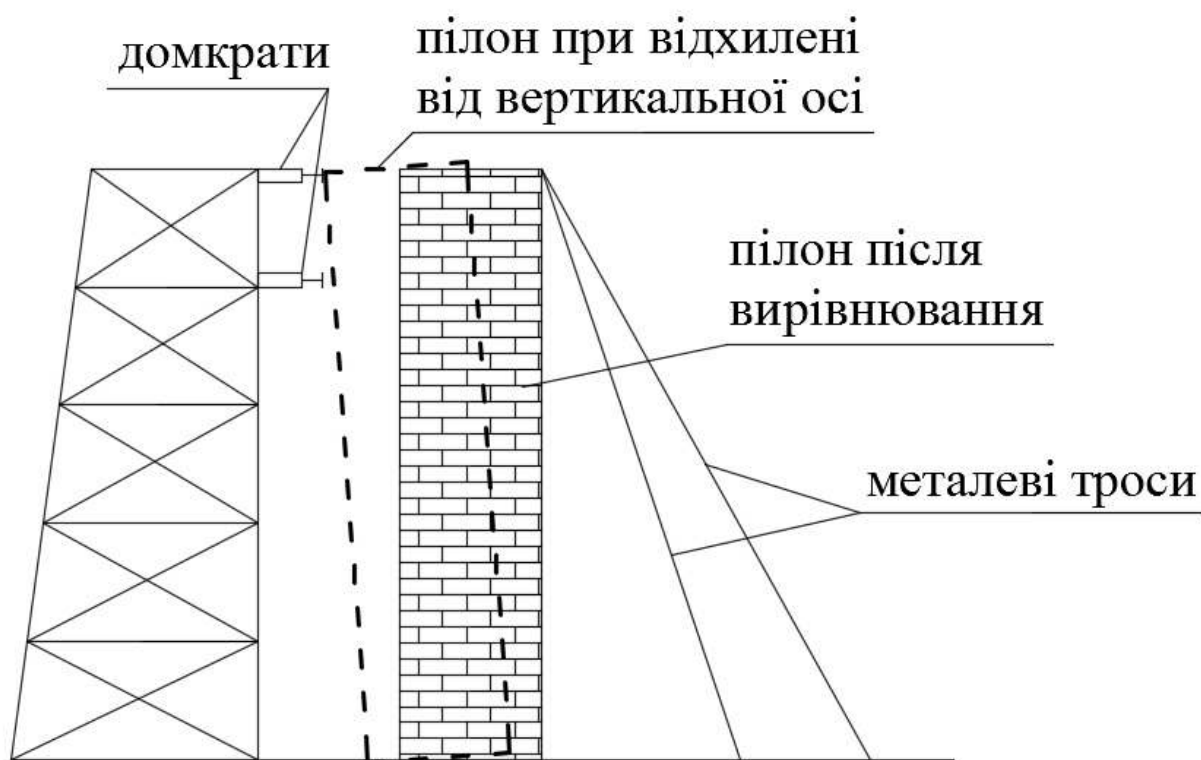
Схематичне позначення місць доповнення втрат цегли та улаштування ростверку. (мал.2)

Ростверк залізобетонний з бетону М200 і арматури $\varnothing 32$ А3, $\varnothing 16$ А3, $\varnothing 12$ А1, висота 500-800 мм., ширина – по розміру стіни. У ростверку встановлювалися гільзи $\varnothing 220$ мм і петлі (які після влаштування паль обрізалися) із арматури $\varnothing 32$ А1, $\varnothing 32$ А3 для вдавлювання обсадних труб домкратом. Через гільзи у фундаменті пробурювалися отвори $\varnothing 200$ мм до підшови ґрунту (~ 22 м). Нижче підшови фундаментів «шнеком» пробурювалися свердловини $\varnothing 135$ мм до рівня ґрунтових вод. Потім у свердловину встановлювалися обсадні труби $\varnothing 168$ мм і заглиблювалися на глибину 20-22 м, при цьому палі заводилися у піски на глибину не менше 0,5 м. Для запобігання підйому ростверку від вдавлюючого навантаження на палю, на ростверк встановлювався «пригруз» із бетонних блоків. Після досягнення обсадної труби проектної позначки, у трубі встановлювався арматурний каркас, після чого вона заповнювалася цементно-піщаним розчином М300 знизу вгору за допомогою інжектора. Оголовки паль приварювали до гільз безперервним зварним швом, а міжтрубний простір заливали цементним молоком на глибину 500 мм [5, с. 1].

Палі з нахилом влаштували на тих ділянках, де збереглися залишки стародавніх стін. Габарити паль з нахилом такі ж, як і вертикальних [4, с. 2]. Палі з нахилом пробурювалися у фундаменті під кутом 13-17° до рівня ґрунтових вод. Після досягнення проектної позначки у свердловину встановлювався арматурний каркас, потім вона заповнювалася цементно-піщаним розчином знизу вгору. Після заповнення розчином влаштовувався манжет, який опресовувався під тиском 3-5 атм. Після влаштування паль з нахилом виконувалися роботи з бетонування пристінного ростверку з гільзами для вертикальних паль і петлями для домкратів. Пробурювалися через гільзи в ґрунті вертикальні свердловини $\varnothing 135$ мм і коли настінний ростверк досягав міцності у 70% приступали до вдавлювання обсадних труб $\varnothing 168$ мм на проектну глибину 20-22 м. Останнім етапом робіт з підсилення фундаментів було влаштування металевих каркасів та заповнення свердловин розчином [5, с. 1].

Наземна частина собору збереглася у вигляді окремих напівзруйнованих стін висотою від 0,5 до 8,0 м. Всі стіни мали нахил у двох проєкціях від 10 до 250 мм. Окрім нахилу, стіни було розрізано тріщинами на окремі блоки. Блоки мали горизонтальний зсув відносно один-одного на 50-150 мм. Цегляна оболонка, що збереглася, мала тріщини з шириною розкриття до 100 мм. Проектом передбачалося максимальне збереження залишків цегляних стін XI-XIX ст. Протиаварійні заходи було спрямовано на виправлення зсувів за допомогою спеціальної технології, а порожнини у стінах і тріщини заповнювалися спеціальним розчином під тиском. Ділянки стін, які не могли витримати повне навантаження, підсилювалися арматурою [6, с. 34-38].

Один з двох вцілілих пілонів (на плані зліва якщо дивитись на схід) було вирівняно за допомогою стапелів та гідравлічних домкратів. Його нахил від осі складав біля 200 мм при висоті у 8,0 м. З правого боку пілону було побудовано опорну тимчасову стіну із металевих конструкцій. У верхній її частині були змонтовані міцні гідравлічні домкрати, які крок за кроком вирівняли пілон відносно вертикальної осі. Для уникнення неконтрольного руху пілону та в цілях безпеки на цегляному муруванні стародавнього пілону було закріплено, з різних боків металеві троси.



Принцип вирівнювання пілону відносно вертикальної осі. (мал.3)

Після вирівнювання вцілілих стін, їх скріпили горизонтальними буро-ін'єкційними палями. Розбурювання свердловин виконувалось станками обертального буріння з продувкою повітрям.

Влаштування буро-ін'єкційних паль проводилось у такій послідовності:

I. Монтаж кондуктора.

1. Буріння свердловини $\varnothing 131$ мм глибиною 1,0 м.
2. Заповнення свердловини складним розчином² $\sim 14,4$ л. (осідання конусу 6 мм).
3. Встановлення труби-кондуктора $\varnothing 102$ мм та витримання 1-2 діб для затвердіння розчину.

II. Після витримки кондуктора проводилося буріння цементно-вапняного каменю у кондукторі з наступним проходженням свердловини $\varnothing 96$ мм під кутом 2° від гирла свердловини та продувкою повітрям.

III. Встановлення арматури у свердловину, забивання отвору з протилежної сторони свердловини, попередньо змонтувавши дренажну трубку для випуску повітря.

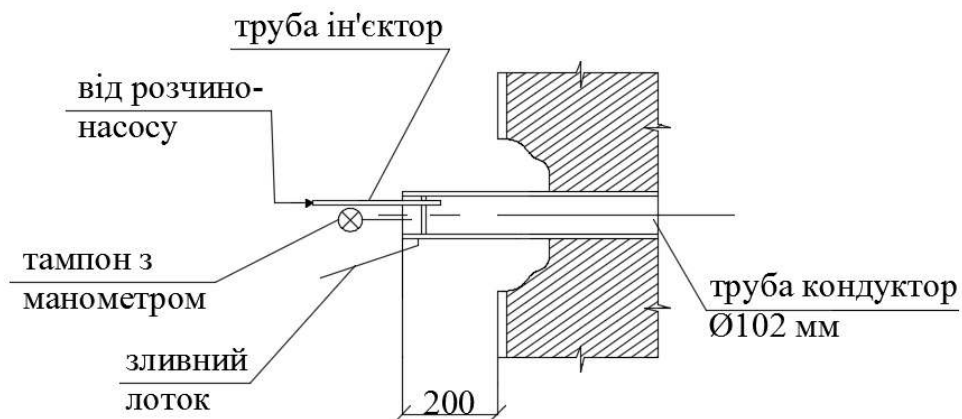
IV. Встановлення спеціального тампону з манометром у гирлі свердловини та заповнення її складним розчином до виливу з дренажної трубки (для запобігання забруднення фасадів і труби-кондуктора розчином передбачався монтаж зливного лотка).

V. Заглушення дренажної трубки та подача тиску до 2 атм. (якщо протягом 3 хв. тиск падатиме, або відбудеться вилив складного розчину з тріщин, опресування припинити і повторити через добу).

VI. Після закінчення опресування у трубу-кондуктор встановлювали заглушку, а через добу у свердловину доливали складний розчин до рівня.

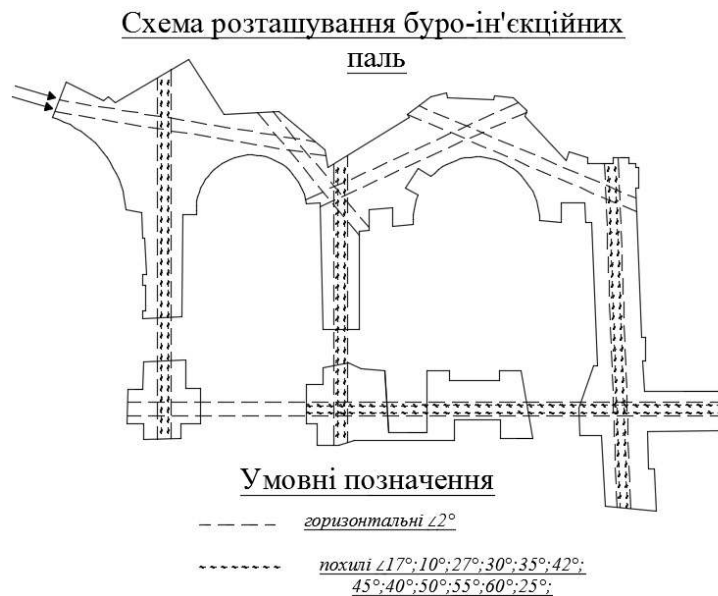
VII. Після відстоювання свердловини протягом 2-3 діб обрізались кондуктора та умонтовувалися анкерні пластини [7, с. 34-38].

На малюнках схематично зображено вище зазначений порядок роботи та схема розташування буро-ін'єкційних свердловин з умовними позначеннями.



**Схема вузла улаштування горизонтальних буро-ін'єкційних паль.
(мал. 4)**

²Основа складу ін'єктувального розчину: 1.Портландцемент – 1 об'ємна частина; 2.Бетоніт – 0,1-0,2 о/ч; 3.Цегляна мука – 2 о/ч; 4.Полівінілацетатна емульсія – 15% відсіву цементу; 5.Вода – до робочої в'язкості.(хоча остаточний склад розчину підбирається дослідним шляхом згідно діючих будівельних норм)



мал. 5

Такими не простими, проте дієвими, методами водночас з використанням традиційних матеріалів та застосуванням засобів наукової реставрації, було забезпечено конструктивну надійність і довговічність будівлі. Було проведено модифікацію стародавніх частин храму з включенням їх у єдину архітектурну структуру Лаврського ансамблю, вжито заходів задля максимально можливого збереження культурного шару Успенського собору та запобігання руйнування та ушкодження інших пам'яток які його оточують. Досить важливим є той факт, що відновлення церкви не погіршило загальну стійкість всього плато.

Необхідно зазначити, що методи конструктивної реставрації Успенського собору в значній мірі носили унікальний характер і були застосовані вперше не тільки в Україні, але і в світовій практиці реставрації видатних пам'яток архітектури, про що неодноразово відмічалось фахівцями реставраторами на міжнародних конференціях [8].

Література

1. Архів Українського державного науково-дослідного і проектного інституту «УкрНДІпроектреставрація», м. Київ, ф. 79, спр. «Пам'ятник архітектури XI-XIX ст. Успенський собор Києво-Печерської Лаври. Фотофіксація. Додаток до тому 2», фото №1. – 1982 рік.
2. Архів Українського державного науково-дослідного і проектного інституту «УкрНДІпроектреставрація», м. Київ, ф. 79, спр. «Науково-технологічне обстеження стану пам'ятника та розробка виконання консерваційних робіт. Фотофіксація стану до проведення відбудови», том 2, книга 9, випуск 11. – 1998 рік.
3. «Деякі питання поточного робочого процесу при відтворенні Успенського собору» Частина 1.: [інтерв'ю з кн.тех.наук, ст. наук. співробітником, зам. нач. наук. відділу координації проектних робіт та архітектурних досліджень НКПІКЗ А.Є. Антонюком / записав О.С. Ішук] – 2016. – 31 бер. – С. 2.
4. Архів Українського державного науково-дослідного і проектного інституту «УкрНДІпроектреставрація», м. Київ, ф. 79, спр. «Ескізний проект. Конструктивні рішення», шифр 452, том 3, книга 3, випуск 2. – 1998 рік.

5. Архів Українського державного науково-дослідного і проектного інституту «УкрНДІпроектреставрація», м. Київ, ф. 79, спр. «Конструктивні рішення. Підсилення існуючих фундаментів», шифр 452, том 4, книга 2, випуск 1,2. – 2000 рік.

6. Архів Українського державного науково-дослідного і проектного інституту «УкрНДІпроектреставрація», м. Київ, ф. 79, спр. «Науково-реставраційне обґрунтування концепції відтворення Успенського собору КПЛ», інв.№17952-11. – 1998 рік.

7. Архів Українського державного науково-дослідного і проектного інституту «УкрНДІпроектреставрація», м. Київ, ф. 79, спр. «Конструктивні рішення. Протиаварійні заходи», шифр 452, том 2, книга 2. – 2000 рік.

8. «Деякі питання поточного робочого процесу при відтворенні Успенського собору» Частина 2.: [інтерв'ю з кн.тех.наук, ст. наук. співробітником, зам. нач. наук. відділу координації проектних робіт та архітектурних досліджень НКПІКЗ А.Є. Антонюком / записав О.С. Іщук] – 2016. – 27 трав. – С. 1.

Дмитренко А. А.,
доцент кафедри документознавства
та музейної справи Східноєвропейського
національного університету
імені Лесі Українки (Луцьк, Україна)

АТРИБУЦІЯ ЖІНОЧОГО СТЕГНОВОГО ВБРАННЯ: СПІДНИЦІ (за збірками Волинського краєзнавчого музею і Музею етнографії Волині та Полісся при СНУ ім. Лесі Українки)

Анотація. На основі колекцій Волинського краєзнавчого музею і Музею етнографії Волині та Полісся при СНУ ім. Лесі Українки аналізуються атрибутивні ознаки основного компонента традиційного жіночого стегового вбрання — спідниць. Звертається увага на регіональні назви жіночого стегового одягу, матеріали виготовлення, конструктивні особливості, розміри, декорування.

Ключові слова: Волинський краєзнавчий музей, Музей етнографії Волині та Полісся, музейні предмети, науковий опис музейних предметів, атрибуція, народний одяг, стегове вбрання, спідниця, Волинь, Західне Полісся.

1. Зростання ролі музеїв як соціокультурних інститутів потребує вивчення всіх предметів, встановлення інформації, закладеної у них. Активна взаємодія між музейними предметами і відвідувачами музеїв можлива лише при володінні якомога повнішими знаннями про той чи інший експонат, зокрема, його побутування у тому чи іншому середовищі, звідки він був вилучений. Тільки завдяки докладному вивченню, музейні предмети отримують відповідну соціокультурну функцію і в такому випадку можливий активний “діалог” між відвідувачем і музейним колекцією.

2. У нинішньому музеєзнавстві вивчення музейних предметів складається із трьох послідовних етапів: атрибуції предметів, їх класифікації та систематизації, інтерпретації (тлумачення). Першим етапом, який дає матеріал для двох наступних, є атрибуція — накопичення наукових знань про предмет. Р. Микульчик та П. Слободян виділяють два аспекти музейної ат-

рибуції: 1) установлення основних ознак, які визначають тип, назву, матеріал, розміри, техніку виготовлення, авторство, хронологію і географію природного існування музейного предмета; 2) дослідницьке визначення музейного предмета, яке дає можливість визначити притаманні йому основні ознаки [13].

Отже, атрибуція передбачає виявлення всіх притаманних музейному предмету ознак: фізичних властивостей, функціонального призначення, історію походження, побутування. Для цього встановлюється: матеріал, форма, влаштування, розмір, спосіб виготовлення, призначення, стиль, час і місце виготовлення, авторська приналежність, соціальне та етнічне середовища побутування, історичне та меморіальне значення [1].

3. На сьогодні наукова атрибуція музейних предметів, в т. ч. етнографічних, перебуває на стадії формування. Поміж тим, дослідниками нагромаджено відомості про різноманітні пам'ятки, які можна використати для проведення атрибуції. Так, основи атрибуції різних компонентів традиційного вбрання, в т. ч. Волині і Західного Полісся, закладені у працях К. Матейко [11-12], Т. Ніколаєвої [14], Л. Орел [15], Л. Пономар [16], Г. Стельмашук [17], О. Косміної [9-10], Н. Гатальської [5-6], Л. Чайковської [19] та ін. [7]. Завдяки цим дослідженням вдалося виділити основні атрибутивні ознаки стегового жіночого вбрання, яке зберігається у фондах Волинського краєзнавчого музею і Музею етнографії Волині та Полісся при Східноєвропейському національному університеті ім. Лесі Українки: регіональна / локальна назва предмета, матеріали, конструктивні особливості, в т. ч. розміри, декорування. Спідниці — основний компонент жіночого стегового вбрання. Вони шились з різних матеріалів, мали відмінності в декоруванні і різнилися назвами.

4. Назви спідниць. При встановленні першої атрибутивної ознаки спідниці — назви — музейні працівники стикаються з певними труднощами. Вони обумовлені тим, що в той час, коли збірка формувалась, етнографічне музейництво в регіонах переживало не кращий час, тому в книгах та паспортах ці предмети записані як “спідниця”, без уточнення місцевої назви. В останні роки, цю інформацію також тяжко встановити, так як той, хто передає предмет до музею, зазвичай володіє неповною інформацією про нього. У такому випадку використовуємо дослідження етнографів та польові етнографічні матеріали, зібрані в ході експедицій. На території Волині та Західного Полісся спідниці побутували під різними назвами: “літник”, “фартух”, “рандюх”, “бурка”, “окружник”, “ленка” та інші, які визначались в основному матеріалами та особливостями декорування цього компоненту одягу:

- “літники” шилися з тонкої вовняної тканини, орнаментованої поздовжніми кольоровими смугами, при цьому переважаючим був червоний колір; побутували й літники, виткані у вузькі поперечні і поздовжні смужки, іноді спарені, що при перехрещуванні утворювали клітинку на насиченому кольоровому фоні, наприклад, фіолетовому;

- “бурки” - спідниці із грубшої, ніж літники, вовняної тканини. Побувало два типи таких спідниць: 1) пошиті із різнокольорової вовняної тканини (крім червоної - характерної для літників) - синьої, зеленої, чорної, вишневої; нижню частину такої спідниці прикрашали поперечною контрастною смугою і так само обшивали низ спідниці; 2) спідниці із вовняної тканини у клітинку. Якщо літники були лише святковими, то бурки, в залежності від орнаментациї, і святковими, і буденними;

- “фартух” - полотняна спідниця з білої або смугастої тканини, одержаної шляхом комбінування вибілених (білих) і невибілених (сірих) ниток, декорована тканими поперечними орнаментальними смугами. У 1930-х рр. такі спідниці шили не тільки з льону, але й з “білі” – білої бавовняної тканини фабричного виготовлення, тому часто їх називали “більками”.

Окремо слід виділити буденні полотняні спідниці, які в різних селах називалися “окружник”, “синька”, “синьоха”, “лянка”, “ленка”, “рандюх” та ін. Вони шилися з однотонної тканини, іноді пофарбованої, або ж у клітинку (поєднання вибілених і невибілених ниток).

У міжвоєнний період поширилися спідниці-“гальки” / “гальки” (“нашиті”, “краківські”), пошиті з фабричної тканини, декорованої стрічками.

5. Матеріали. Для пошиття спідниць використовували : 1) вовняні і напіввовняні тканини; 2) лляне або конопляне полотно; 3) фабричні тканини. У збірках є спідниці з Рівненського Полісся, пошиті із тонкого “серпанкового” полотна. Для пошиття пояса та підшивання низу часто використовували тканин нижчої якості, або ж зшивали різноманітні за кольором, а часто і фактурою, шматки, що залишилися від інших виробів.

6. Конструктивне вирішення. На відміну від назв, які були дуже різноманітними, конструкція спідниць була однотипною. Їх шили зазвичай із трьох-чотирьох, рідше — п'яти полотниць (“пілок”) тканини, з'єднаних між собою і пришитих до вузького пояса-обшивки, за допомогою якого спідниці кріпилися на талії. Розрізняється три способи пришивання пілок до пояса: 1) “фалдування” — закладання у складки різної глибини; 2) “рясування” — закладання у дрібні зборки (“брижі”, “ряси”); 3) зустрічалося “плісування” — закладання у дрібні складочки, які запарювали і добре пропрасовували. При цьому варто відзначити, що переднє полотнище, яке прикривалося фартухом / перідником, не призбирювалося, а залишалося рівним.

Розріз (“розпірка”) із зав'язками влаштовувався по центру живота або у шві між переднім і боковим полотнищами. Ширина спідниць визначалась шириною домотканого полотна і кількістю пілок (ширина пілки зазвичай 60 см). За довжиною спідниці сягали в основному кісточок, хоча з часом вони покоротшали.

7. Декорування. Єдиним способом декорування спідниць було ткання, однак можна виділити кілька варіантів створення орнаменту:

1) найпростішим декоративним прийомом було почергове використання використання вибілених (білих) і невибілених (сірих) ниток підкання, що давало малюнок з чергування сірих і білих смужок;

2) використання вибілених і невибілених ниток для основи і піткання, що дозволяло створити тканину у сіру, білу і біло-сіру клітинку. В залежності від розміру смужок клітинки були різного кольору, однак переважали дрібні;

3) святкові полотняні спідниці-фартухи, крім передньої пілки, декорувались поперечними смугами червоного кольору, часто заповненими геометричними фігурами — ромбами, квадратами, трикутниками тощо. По низу “фартуха” розміщувалась найширша смуга, а кожна наступна була вужчою від попередньої.;

4) вертикальні різнокольорові смужки, зазвичай на червоному тлі, для вовняних спідниць-літників;

5) клітинка, що утворювалась шляхом поєднання різнокольорових вовняних ниток для основи і піткання;

6) однотонні тканини, пофарбовані у різні барвники — сині, червоні, зелені та ін.;

7) обшивання спідниць, пошитих із фабричних тканин, різнокольоровими стрічками (“стьонжки”, “застяжки”, “гальони”, “ленти”, “басаменти”);

8) у літературі є згадки про використання вибійчастих тканин для пошиття спідниць. У Мавки з “Лісової пісні” була “вузька спідничка з набиванки і полинялий фартух з димки” [18, с. 218]. “Набиванка” – ляна тканина з вибитими орнаментами, а “димка” – товста бавовняна смугаста тканина [11, с. 26, 27];

9) у 1920-30-х рр. поширилися спідниці із яскравих фабричних тканин з різнокольоровим малюнком.

Декоративним елементом були і способи призбирювання спідниць на талії - “фалдування”, “рясування”, “плісування”.

Орнаменти на спідницях були в основному геометричні: смужки різної ширини, клітинка, ромби, трикутники, квадрати, Ж- і Х-подібні фігури та ін. Лише вибійчасті спідниці мали рослинний декор.

Отже, основними атрибутивними ознаками спідниць як компонента народного костюму є: 1) місцеві назви спідниць та їх залежність від використаних тканин та декору; 2) матеріали, використані для виготовлення спідниць (основні тканини, матеріали для поясу та підшивки); 3) конструкція — кількість пілок, влаштування розпірки, способи кріплення полотнища до пояса (“фалдування”, “рясування”, “плісування”) та розміри (довжина і ширина спідниці, глибина розпірки); 4) декорування.

Необхідна умова для атрибуції різних компонентів традиційного одягу — підготовка словників, які б містили регіональні / локальні назви складових костюмного комплексу та їх складових частин.

Література

1. Атрибуция (определение) музейных предметов : [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://kizhi.karelia.ru/opr> , вільний.

2. Атрибуція, технологічне дослідження і експертиза: [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://art-con.ru/node/3517>, вільний.
3. Бітаєв В. А. Методичні засади експертного дослідження культурних цінностей : навч.-метод. посіб. / В. А. Бітаєв, В. Д. Шульгіна, С. Ю. Шман. – К. : НАКККіМ, 2010. – 128 с.
4. Булгакова-Ситник Л. До питання трансформації українського народного жіночого одягу Західного Полісся / Людмила Булгакова-Ситник // Минуле і сучасне Волині й Полісся: роде наш красний. – Луцьк, 2007. – С. 98 – 103.
5. Гатальська Н. Волинське народне вбрання / Наталія Гатальська. – Луцьк, 1991. – 8 с.
6. Гатальська Н. Поетика волинського вбрання : Науково-художня реконструкція / Наталія Гатальська, Галина Івашків. – Луцьк : Ініціал, 2005. – 20 листівок.
7. Дмитренко А. Традиційне поясне вбрання населення Волині Г А. Дмитренко, М. Данильчук // Минуле і сучасне Волині й Полісся: Край на межі тисячоліть. - Зб. наук. пр. – Луцьк, 2002. – С. 213-215.
8. Калашникова О. Л. Основи мистецтвознавчої експертизи та вартісної оцінки культурних цінностей : підручник / О. Л. Калашникова. – К. : Знання, 2006. – 479 с.
9. Косміна О. Регіональна символіка традиційного вбрання українців (до проблем класифікації) / О. Косміна // Етнічна історія народів Європи : Зб. наук. пр. – Вип. 23. – К. : Унісерв, 2007. – С. 18–23.
10. Косміна О. Ю. Традиційне вбрання українців / О. Ю. Косміна. – К. : Балтія-Друк, 2008. – Т. 1 : Лісостеп. Степ. – 160 с. : іл.
11. Матейко К.І. Український народний одяг : Етнографічний словник / К. І. Матейко. – К. : Наук. думка, 1996. – 196 с.
12. Матейко К.І. Український народний одяг / К. І. Матейко. – К. : Наук. думка, 1977. – 214 с.
13. Микульчик Р. Словник-довідник з термінології музейної справи : [Електронний ресурс] / Роман Микульчик, Петро Слободян. – Режим доступу: <http://ena.lp.edu.ua:8080/bitstream/ntb/6494/4/22.pdf>, вільний.
14. Ніколаєва Т. О. Історія українського костюма / Т. О. Ніколаєва. – К. : Либідь, 1996. – 176 с. : іл.
15. Орел Л. Жіночий одяг Волинського Полісся : за матеріалами експедиції Музею народної архітектури та побуту України / Л. Орел // Неопалима Купина. – 1995. – № 1–2. – С. 143–150.
16. Пономар Л. Особливості західнополіського народного вбрання та його назв // Етнічна історія народів Європи: Зб. наук. пр. – Вип. 4. – К.: Унісерв, 2000. – С. 114-120.
17. Стельмащук Г. Давнє вбрання на Волині : Етнографічно-мистецтвознавче дослідження / Галина Стельмащук. – Луцьк : Волинська обл. друк., 2006. – 280 с.
18. Українка Леся. Лісова пісня / Леся Українка. – К.: Дніпро, 1985. – 222 с.
19. Чайковська Л. Народний одяг волинян другої половини ХІХ – початку ХХ ст. – Київ: ПП «Р.К. Майстер-принт», друкарня «Huss», 2012. – 152 с.

*Путро А. О.,
доцент Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв*

ПРИБУТКОВІ БУДИНКИ КИЄВА ЯК ІСТОРИЧНИЙ ОБ'ЄКТ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ: ВУЛ.САКСАГАНСЬКОГО

У суспільстві стає все помітнішим поглиблення інтересу до історичного минулого. Все частіше зазначається вирішальна роль культурної спадщини як найпотужнішої складової формування української ідентичності поруч із мовою, територією, економічним життям і спільністю історичної долі, що може стати чинником національної консолідації, допомогти українцям усвідомити себе єдиною нацією, посприяти суспільному розвитку.

Авторитет України як держави у світі значною мірою залежить від того, наскільки дбайливим буде ставлення в країні до своєї історико-культурної спадщини. Збереження та розвиток культурної спадщини є однією з умов реальної євроінтеграції України.

Культурно-історична спадщина є ключовим елементом розвитку історичної свідомості, впливовим чинником формування єдиної української національної ідентичності та утвердження об'єднаних цінностей у суспільстві.

Забудова Києва наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. створила неповторне обличчя міста і є своєрідним наочним посібником для вивчення національної історії та культури.

Вулиця Саксаганського (Велика Жандармська та Мала Жандармська – з 1850-х років, Жандармська – з 1881 року, Маріїнсько-Благовіщенська – з 1888 року, Леоніда П'ятова – з 1919 року, сучасна назва – з 1937 року) сьогодні дає уявлення про міську забудову Києва кінця ХІХ – початку ХХ ст., про напрями архітектури, характерні для того часу. Адже, наприкінці ХІХ ст. вона стала однією із найважливіших київських вулиць. Тут у 1895р. була прокладена трамвайна лінія, на цій вулиці споруджувалась велика кількість прибуткових будинків, частина яких збереглась і до наших днів.

Звичайно ж, з плином часу, з настанням часів безкомпромісного, зухвалого й хижацького «ущільнення» історичної забудови центру Києва, архітектурне обличчя вулиці помітно змінилося: більшість будинків втрапили елементи колись вишуканого декору, як і всім сучасним вулицям центральної частини міста, їй властивий еkleктизм, тепер тут, серед калейдоскопу установ, перманентно мігрує офісний планктон.

Житловий будинок на вулиці Саксаганського, 34 був споруджений як багатопверховий секційний прибутковий у 1912-13р.р., під час так званої другої хвилі «будівельної лихоманки», що охопила Київ, за проектом одеського архітектора Ф. Троуп'янського. Це одна із найкращих споруд у забудові вулиці поч. ХХ ст.

Первісна ділянка площею 570 кв. сажнів мала чотирикутну форму. Першою відомою власницею садиби, згідно з постановою київського магістрату від 11 липня 1857р., була вдова купця М. Голованьова. 1857-60 на її замовлення споруджено чоловій дерев'яний одноповерховий з цегляним підвалом будинок за зразковим фасадом №2, на подвір'ї – дерев'яні флігель і служби. Верхня тераса в тилу призначалася під сад. 1873 року на місці флігеля побудовано новий – двоповерховий на цегляному підвалі, позбавлений декору будинок, а також сарай. 1885 року на замовлення М. Голованьової зведено чоловій двоповерховий дерев'яний будинок замість крамнички на незабудованій частині фронту, праворуч від сучасного № 34. Це перша з відомих київських споруд архітектора Е. Брадтмана. Впродовж 1880-90-х рр. власники ділянки змінювались, її забудова не знала істотних доповнень. З кінця 1890-х рр. до 1911 садиба належала діячеві міського самоврядування, члену Либідської дільничої підкомісії з оцінки нерухомості при Міській думі Ф. Білокренцю. У 1911 році її придбав київський купець I-ї гільдії, домовласник, цукропромисловець Ефруїм Аронович Манов. Наступного року всю стару забудову знесено, по фронту вулиці зведено п'ятиповерховий з напівпідвалом прибутковий будинок.

Будинок був одним із найвишуканіших будівель Києва, на відміну від більшості київських будинків свого часу, яким було притаманно стримане оздоблення та відсутність тинькування. Оздоблений у стилі пізнього модерну з елементами неоампіру.

На першому поверсі первісно було дві квартири (кожна на п'ять кімнат), на інших поверхах — по три квартири, загалом – по 16 житлових кімнат на поверсі. У підвалі також були невеликі квартири.

Фасад симетричний і подібно більшості проектів Троуп'янського 1910-х років, членується вертикально масивними ризалітами. В ризалітах розташовані еркери на рівні 2-4 поверхів, а для п'ятого поверху дахи еркерів служать основами балконів. Нетрадиційним є розташування балконів квартир третього поверху в еркерах. Ризаліти в виші закінчуються фронтонами з напівкруглими вікнами з ліпною окантовкою горища або мансардного поверху. Ці фронтони у найбільшій мірі формують виразний вигляд будинку. Центральна площина фасаду позбавлена більшості балконів, які зосереджені по краям будинку. Тільки два балкони другого поверху розташовані біля вхідного порталу і об'єднують балкони в півколо. Напівпідвал та перший поверх укриті рустом, причому руст фасаду на рівні напівпідвалу найбільш інтенсивний і має стилеві ознаки притаманні фінському архітектурному модерну. Якщо руст напівпідвалу дрібний і з рівного каменю, то фасад першого поверху рустований великими, менш рельєфними елементами.

Фасад будинку, окрім рустованих поверхів, оздоблений в основному фільонками і найбільш інтенсивний на рівні четвертого поверху і по центральній вертикальній осі. Вікна четвертого поверху мають напівкруглу форму, а над ними пролягає горизонтальний ліпний фриз. Між вікнами

третього та четвертого поверху розташований горельєф з двома жінками, що зображують богиню Фортуну, а між ними розташована монограма "М", яка є першою буквою власника будинку Ефруїма Манова. П'ятий поверх майже немає ніяких оздоблень і відокремлений від інших поверхів карнизом. Будинок Т-подібний в плані. Перекриття пласкі залізобетонні, дах двосхилий, з бляшаним покриттям. У центрі – квадратні в плані парадні сходи під великим скляним ліхтарем та ліфт. Коридор з'єднує хол першого поверху з подвір'ям, двоє чорних сходів (дво- і чотири маршові) розташовані асиметрично.

Важливу роль в оформленні екстер'єру відіграло поєднання жовтої цегли (тепер пофарбована) та різного за фактурою декоративного тиньку.

У 1919р. будівлю спіткала доля всіх прибуткових будинків за радянських часів – націоналізація і перепланування. Квартири було перетворено з індивідуальних на комунальні, багатосімейні.

На початку 1990-х будинок приватизували, а мешканців відселили. З того часу і до цього дня (!), будинок знаходиться нібито на реконструкції, а насправді у стані занедбаності. Правда, пару років тому, були слабкі спроби відновити роботи, але не увінчались особливим успіхом.

На жаль, знищено частину декору інтер'єрів, замінено перекириття, на головному фасаді втрачено первісні ґрати балконів над еркерами і барельєф над центральним вікном другого поверху.

Порушуючи автентичний вигляд будинку, був надбудований шостий поверх, а стіни позбавлені тиньку та всіх ліпних прикрас, і таким чином, увесь ліпний декор виконано заново.

У 2012 році Колегія Головної ради Українського товариства охорони пам'яток історії та культури визначила 25 пам'яток у Києві, які мають бути занесені до Червоної книги культурної спадщини України. Серед них значиться і житловий будинок на вул. Саксаганського, 34 як «одна з кращих споруд у забудові вулиці поч. ХХ ст.» [3].

Література

1. Малаков Д. Прибуткові будинки Києва / Д.Малаков. – К.: Кий, 2009. – 383 с.
2. Звід пам'яток історії та культури України: Енцикл. вид.: У 28 т. / Голов.редкол.: В. Смолій та ін. – К.: Голов. ред. Зводу пам'яток історії та культури при вид-ві "Українська енциклопедія" ім. М.П. Бажана, 1999 – 584 с. / Київ: Кн. 1, ч. 2.: М-С / Редкол. тому: Відп. ред. П. Тронько та ін. – 2004. – Упоряд.: В. Горбик, М. Кіпоренко, Н. Коваленко. Л. Федорова. – С. 1116.
3. Визначено 25 київських пам'яток, які слід занести в Червону книгу... / [Електронний ресурс]. – Електрон. дані. – Режим доступу: <http://www.istpravda.com.ua/short/2012/02/29/74963/>. – Назва з титул. екрана.

Тимченко Т. Р.,
кандидат мистецтвознавства, доцент
професор кафедри техніки та реставрації
творів мистецтва, Національна академія
образотворчого мистецтва і архітектури

ЕВОЛЮЦІЯ МЕТОДІВ ДУБЛЮВАННЯ СТАНКОВОГО ЖИВОПИСУ

Дублювання (від фр. *doubler* – подвоювати) – один з найбільш давніх способів зміцнення полотняної основи творів живопису, який уживають протягом майже 400 років. З плином часу змінювались правила й методи, а також ставлення до процесу дублювання самих реставраторів: від профілактичного заходу, який не може зашкодити, а приносить лише користь [5, с. 75; 4, с.70] до крайньої міри, яка завжди вносить непоправні зміни у структуру й зовнішній вигляд твору і тому має застосовуватись тоді, коли інші методи безсилі [1, с. 113-114].

Дублювання виникає як один з методів захисту й зміцнення тильного боку основи [7, с.31]. Першуписемнугадку про нього датовано 1660 р., коли в Амстердамі реставратор Ламорлеу рахункуза виконану працю зазначив, що він підклеїв старе полотно картини новим [2, с. 13; 10, р. 117]. Близько 1670 р. у Венеції почали використовувати для *pastelining*³ адгезив *coletta*, до складу якого входили клейстери із житнього й пшеничного борошна, патока, венеціанський терпентин та *collaforte* (відвар лляного насіння й тваринний клей) [11, р. 141]. До 1688 р. відноситься згадка про дублювання (*rentoilage*⁴) двох картин Тиціана удовою Ланж з зібрання Лувру; інвентар картин короля 1698 р. фіксує вже 22 дубльованих та натягнутих на підрамки картини [9, р.53]. Збереглись відомості про дублювання портрету царя Олексія Михайловича живописцем-золотарем Олексієм Дмитрієвим у 1682 р. [1, с.113].

У XVIII ст. виник спосіб перенесення живопису на нову основу (1714), і з цього часу у обох методах застосовують аналогічні проміжні прокладки й адгезиви: клейстери із житнього й пшеничного борошна та крохмалю; *coletta*; глютинові клеї; олійне свинцеве білило тасуміш олійних фарб з палітри (*white-lead lining*) (1758); воско-смоляний адгезив (1757). До клейстерів могли додавати часниковий сік, бальзами, сикативні олії. Як пластифікатор використовували мед і меласу – патоку [10, р. 117, 123, 140].

Аналогічні адгезиви продовжували уживати і у XIX ст. Воско-каніфольні суміші («голландський метод») стали розповсюдженими переважно у другій половині XIX ст. на півночі від Альп. Серед нових методик

³*Pastelining* – англ. клейстерне дублювання. Тут і далі наведено ряд специфічних англійських та італійських термінів, що прийняті у спеціальній літературі [10, 11]

⁴*Rentoilage* – від фр. *toile* – полотно. Терміни *рантуальєж*, *рантуальювання* певний час уживались у російській та українській термінології XIX – першої по. XX ст.

для холодного дублювання застосовували пастоподібні суміші на основі олійної фарби (свинцевих білил, свинцевого сурику), жирних глин, сикативних олій. У 1816 р. реставратор Ермітажу А. Мітрохін запровадив у практику осетровий клей із медом (1:2). Як проміжний шар між авторською та дублюючою основами використовувалась серп'янка [2, с. 55]. У XIX–XX ст. полотняні основи нерідко дублюють на твердий носій, що має іншу природу (наприклад, на фанеру, картон, ДСП та ін.) [7, с.33-34]. У др. пол. XIX ст. зафіксовано появу сухого дублювання (*drylining*), коли на підрамках натягують чисте полотно (або ґрунтоване чи просочене воском), а зверху – картину, не склеюючи їх. Нині як заслон тильного боку уживають чисте полотно, щільний папір, картон, ДВП та ін. [7, с.34-36]. Цей метод у ряді випадків може вважатись альтернативою дублюванню.

Протягом XX ст. продовжують використовувати традиційні способи. Б. Сланський (1956) вказує на те, що деякі клеючі речовини – крохмальний клейстер, клей (очевидно, тваринний), декстрин, казеїн, віск, смоли – занадто слабкі й чутливі, а тому мають комбінуватись з іншими речовинами, наприклад, крохмальний клейстер з домішкою тваринного клею та венеціанського бальзаму; тваринний, риб'ячий клеї та гуміарабік з додаванням венеціанського бальзаму, скипидару й спирту; віск, елемі, дамара (мастикс) з риб'ячим клеєм [6, с.123-124]. М.Алексєєва (1977) вказує на суміш борошняного клейстеру з венеціанським терпентином та мастичним лаком; як проміжний шар застосовували непроклеєний папір, тканину типу серп'янки, тонке полотно і навіть алюмінієву фольгу (у випадку дублювання на синтетичну смолу) [1, с. 130-131].

Водночас з початку 1930-х рр. традиційні методи дублювання піддають критиці з огляду на їх негативні наслідки (зокрема, сплюснення фактури живопису під впливом сильного тиску праски й високих температур, зміни колориту внаслідок глибокого проникнення адгезиву, стоншення й послаблення авторського полотна й ін.). Розпочато пошук менш шкідливих методів. З 1930 р. почали уживати електропраски, пізніше оснащені реостатами. У 1949 р. був вперше застосований стіл з підігрівом, у 1950– вакуумний стіл високого тиску; недоліки цього методу спонукали до розробки у 1964 р. столу низького тиску (до 100–200 гПа), що нині є основним засобом для проведення дублювань на Заході. Вакуумні столи (до 700–800 гПа), що дають набагато міцніший зв'язок, використовують, розміщуючи на поверхні пастозного живопису різноманітні пом'якшуючі прокладки (силіконовий каучук, поліуретанові й поліетиленові пінки) [11, с. 127-129].

Негативні риси, притаманні традиційним клейстерам, глютиновим клеям, воско-смоляним мастикам, – необоротність, слабка опірність старінню, крихкість, біонестійкість, значне збільшення маси картини, – призвели до пошуків нових видів в'язива на основі термопластичних синтетичних смол (вперше отримані у 1930-х рр.): у 1960–1970-х рр. поча-

лося їх експериментальне опрацювання⁵. Г.А.Бергер (США) у кінці 1970-х розробив BEVA 371; крім нього, для дублювання використовується широкий асортимент полімерів класу акрилатів (Plextol, Acrylcleber, Rhoplex, Acryloid B 72, Plexisol та ін.).

Проблематиці дублювання приділялась пильна увага на міжнародних конференціях: 1970 р. (Торунь) проголошено, що технічні реставраційні процеси повинні якнайменше змінювати структуру картини; ICOM 1972 р. (Мадрид) методи дублювання на воско-смоляному та клейстерному адгезивах визнані такими, що викликають незворотні зміни, потребуючи уживання високих температур та пресування. Дублюючі матеріали мають бути повністю зворотними; дублювання не повинне змінювати структуру картини, лишатись еластичним, мінімально збільшувати загальну масу; температура має обмежуватись мінімумом; адгезив не повинен проникати у полотняну основу картини. У 1974 р. (Лондон) було висловлено вимогу оптимізації товщини дублювального полотна, його міцності, опірності до старіння. Проголошено, що дублювання повинно стати крайньою мірою для врятування творів мистецтва. У Грінвічі (1974 р.) звернуто увагу на методи, при яких в'язиво не проникає у структуру оригінального й дублюючого полотна, а створює щось на зразок «клеючої тасьми». Конференція ICOM 1975 р. (Венеція) була присвячена використанню синтетичних термопластичних смол; висловлено побажання утримуватись від дублювання, поки не буде знайдено ідеальний метод, натомість обмежитись дублюванням крайок (*striplinning*). ICOM 1981 р. (Оттава) було запропоновано нові дублюючі носії – тонкі неткані, міцні, стійкі до біоагентів [11, s.121-123].

Носії, що нині використовуються у світі: лляне полотно, натуральний шовк, синтетичні тканини (поліпропіленові, поліестрові, поліамідні), нейлонові сітки, Melinex та ін.; для прозорого дублювання (*transparantelining*) – склотканина (вперше ужита 1961 р. з воско-смоляним адгезивом), шовковий або стилоновий шифон, сітка для друку, перлон, Serex (з поліамідних волокон) та інші тканини, а також пластини плексигласу [8, р. 175; 11, s.139-143]. У якості проміжної прокладки між авторським та дублюючим полотнами уживають склотканину, флізелін, перлон, японський папір, крафт, мікастрічковий папір на бавовняній основі.

На базі синтетичних адгезивів було розроблено наступні методи дублювання. 1. *Heat-sealing* (гаряче склеювання), із застосуванням високої температури й тиску, поділяється на такі різновиди: *sandwich*, коли в'язиво наноситься з обох боків на проміжну прокладку, яка вміщується між оригінальним і дублюючим полотнами, і *transfer*, де в'язиво має вигляд плівки, котра впаяна у дубляжний носій, що потім з'єднується з оригінальним полотном. Плівка отримується шляхом нанесення клею на гладеньку ткани-

⁵ У Центральній науково-дослідній лабораторії об'єктів мистецтва й науки в Амстердамі, Інституті Курто (Лондон), Королівському інституті (Брюссель), Міжнародному інституті консервації ICCROM (Рим).

ну чи силіконовий папір. Ці методи виключають насичення оригінального полотна та дублюючого носія адгезивом, дозволяють зберегти еластичність паропроникність. 2. *Холодне дублювання*, у якому розрізняють три різновиди: загушення в'язива (шляхом додавання смол або аміаку, що збільшують липкість); реактивацію сухої плівки в'язива (шар смоли у вигляді дисперсії наноситься на дублююче полотно чипроміжну прокладку, висушується, а потім відновлюється термічно, тиском або парами розчинника) – рекомендований для картин, чутливих до вологи, створює більш слабкий зв'язок, ніж коли смола не висушена; метод *par-bond* (нанесення загущеної смоли крізь перфорований нейлон або пластикове сито) – для картин із тонким фарбовим шаром та чутливим полотном. 3. *Дубляж з вікном* для живопису з пастозними потовщеннями фактури. У полієстровій фользі, якою накривають живопис під час вакуумного дублювання, вирізують «вікна» у місцях високих імпастро, і таким чином вони не відчують шкідливого тиску під час дублювання й не розплющуються [11, s.123-129].

Водночас у багатьох реставраційних школах вживають традиційні типи адгезивів – тваринні клеї (осетровий, кролячий, желатину), борошняні клейстери у суміші з тваринним клеєм. В Україні поступово набуває розповсюдження дублювання на синтетичних адгезивах на столах низького тиску. У Кам'янець-Подільському університеті розроблено й успішно використовується метод дублювання на столі низького тиску з желатиновим адгезивом [3].

З огляду на досягнення світової практики, українські реставратори мають розширити кількість уживаних методик, враховуючи індивідуальні властивості творів живопису, особливо написаних у другій половині ХХ – на поч. ХХІ століть. Поруч з тим не слід забувати, що дублювання визнано крайньою мірою, до якої слід звертатись тільки тоді, коли інші способи безсилі.

Література

1. Алексеева М.Н. Дублирование станковых картин. В кн.: Реставрация произведений станковой масляной живописи. Учеб.пособие для средних худож. заведений. / Под ред. И.П. Горина, З.В.Черкасовой. – М.:Искусство, 1977. – 223 с., ил.
2. Алешин А.Б. Реставрация станковой масляной живописи в России. Развитие принципов и методов. - Л.: Художник РСФСР, 1989. - 159 с.
3. Віштаченко О.Ф. Проблематика дублювання живопису на вакуумного столу низького тиску за допомогою глютинових клеїв. // Збірник наукових праць молодих вчених Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. – Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2014. – Випуск 5. – С.87–88.
4. Иванова Е.Ю., Постернак О.П. Техника реставрации станковой масляной живописи. – М.:Индрик, 2005. – 136 с., ил.Алешин А.Б. Реставрация станковой масляной живописи в России. Развитие принципов и методов. - Л.: Художник РСФСР, 1989. - 159 с.
5. Кудрявцев Е.В. Техника реставрации картин. / Вступит.статья акад. И.Э.Грабаря. – М., 2002. – 249 с. (перевидання посібника 1948 г.).
6. Сланський Б. Техніка живопису та реставрації. / Пер. з чеської. – К.: Мистецтво, 2009. – 302 с.

7. Тимченко Т.Р. Методизахисту основ станкового живопису (історія та сучасні-технології). Навч. пос.– К.:Задруга, 2015. – 98 с., іл.
8. Berger G.A., Russell H. Conservation of paintings. Research and Innovation. – London: Archetype Publications Ltd, 2000. – 360 p.
9. Emile-Mâle G. Histoire rapide de la restauration des peintures du Louvre. 1^{ère} partie: Des origines jusqu'à 1848. // Coré. - № 3. – Octobre 1997. – P. 52 – 57.
10. Nicolaus K. The Restoration of Paintings. – Cologne: Könemann, 1998. – 422 p.
11. Roznerska M., Jabłońska M. Opracowanie bezpiecznych sposobów dublowania obrazów współczesnych wykonanych w technikach mieszanym. // Problemy dublowania obrazów na płótnie. – Praca zb. Pod red. M. Roznerskiej I J. Arszyskiej. – Toruń: Wydawnictwo UMK, 2005. – S. 117 – 182.

*Кондратюк А. Ю., кандидат мистецтвознавства,
начальник відділу, Національний Києво-Печерський
історико-культурний заповідник*

ДО ІСТОРІЇ РЕСТАВРАЦІЇ СТІНОПИСУ ВСІХСВЯТСЬКОЇ ЦЕРКВИ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ (РЕСТАВРАЦІЙНІ РОБОТИ 1969-1973 РР.)

Розписи Всіхсвятської церкви Києво-Печерської лаври 1906 р. становлять для дослідження винятковий інтерес. Це один із не багатьох ансамблів монументально-декоративного живопису Києво-Печерської малярської майстерні початку ХХ ст. Розписи ніколи не були опубліковані в повному обсязі, при тому, що пам'ятка відзначається високими художніми якостями.

Нині храм закрито для відвідування і його стінопис та іконостас потребують реставрації. Водночас, на подальше висвітлення заслуговує низка наукових питань, пов'язаних із храмом. Зокрема, нагальною потребою є публікація результатів реставраційних робіт і лабораторних досліджень, що проводилися на пам'ятці. Це дасть змогу охарактеризувати нинішній стан стінопису і виробити методику його наступної реставрації.

У 1969-1973 рр. на стінопису Всіхсвятської церкви проводився перший значний цикл реставраційних робіт. Керівник - реставратор вищої кваліфікації Київської міжобласної спеціалізованої науково-реставраційної виробничої майстерні В.І. Бабюк. В реставрації приймали участь також відомий реставратор Г.Ф. Честнейший, інженер-хімік, старший науковий співробітник Н.Г. Борисова та ін.

Власне реставрації розписів передували лабораторні дослідження. У процесі проведених досліджень з'ясувалося, що тинькова основа у церкві перебуває, переважно, у задовільному стані, тому укріплювати великі ділянки не було потреби.

Аварійні ділянки, де тиньк сильно відійшов від основи, були у центральному барабані на північно-східній стороні (площиною до 6 кв. м). Аварійні місця були також на склепінні сходової клітини уздовж архітектурних тріщин, а також там само над вхідним прорізи (площиною до 3 кв. м).

У критичному стані були ділянки живопису на північно-східному парусі (до 1,5 кв. м), а також у куполі північної частини трансепту (розмір до 1 кв. м) і на південній стіні ризниці (близько 0,8 кв. м). На цих місцях було застосовано метод укріплення за допомогою пресу із нагельми. Ін'єкції здійснювалися поліхлорвініловою смолою із наповнювачем [1, арк. 1, рах. 2].

За результатами досліджень, що передували реставрації 1969-1973 рр., на окремих ділянках церкви тинькові основа незначною мірою відійшла від кладки. На цих місцях було здійснено ін'єктування за допомогою нагелів (витрачено у середньому один нагель на 10 кв. м) [1, арк. 1, рах. 2].

Глибинні (архітектурні) тріщини утворилися у північній частині трансепту (проходили від підлоги догори – до віконних прорізів і куполів), у західній частині храму (тріщина проходила від дверного прорізу до ризниці через віконний проріз і розгалужувалася на чисельні волосяні тріщини у куполі). Чисельні тріщини були на склепінні притвору – вони розгалужувалися у всі сторони від центральної, що проходила уздовж склепіння.

Крім архітектурних тріщин було також багато волосяних, особливо у нижній частині церкви.

У процесі реставрації усі тріщини попередньо розшивали, тобто видаляли розрихлений по краях тиньк і заповнювали цем'янкою у два-три етапи або казеїново-вапняним розчином у межах втрат фарби. Загальна довжина тріщин у храмі становила близько 200 п/м. [1, арк. 2, рах. 2].

На місця втрат тиньку разом із живописом накладали новий шар тиньку – він зміцнив краї того тиньку, що зберігся. Таким чином було укріплено тинькові основу у центральному барабані, на західній стіні притвору (над входними дверима), у парусах західної галки, усіх віконних укосах і у нижній частині. Нового тиньку було підведено близько 50 кв. м. [1, арк. 2, рах. 2].

У Всіхсвятській церкві фарбовий шар повсюдно відійшов від основи разом із ґрунтом і розтріскався. Краї фарбового шару і ґрунту були сильно загнуті. Фарбовий шар втратив сполучну речовину, сильно пересох і пожухнув. Для його закріплення застосовували традиційну восково-смоляну суміш до якої додали значну кількість лляної олії. [1, арк. 2-3, рах. 2].

Після укріплення фарбовий шар ставився на попереднє місце і набував первинного вигляду. Внаслідок того, що фарбовий шар із ґрунтом мав значну товщину, в окремих місцях доводилося проводити укріплення у два етапи. Видалення надлишку закріплюючої суміші проводили одразу ж на наступний день [1, арк. 3, рах. 2].

Розписи Всіхсвятської церкви були вкриті тонким шаром забруднень. Ці забруднення було видалено разом із надлишком закріплюючої суміші [1, арк. 3, рах. 2].

Стінопис храму був укритий також тонким шаром покривного лаку. З часом він розклався і перетворився на білястий порошок. Його знімали разом із надлишком закріплюючої суміші. Покривним шаром була вкрита вся площа живопису крім низів – на цих місцях стіни були пофарбовані у

червоний колір з ажурним золотистим орнаментом. У червоний колір були пофарбовані також віконні прорізи [1, арк. 4, рах. 2].

У місцях втрат живопису, підведення нового тиньку і заповнених тріщин підводилося казеїново-олійне шпаклювання. Воно проводилося у два-три етапи, з метою отримання рівної поверхні. Після висихання шпаклювання було заґрунтоване [1, арк. 4, рах. 2].

Перед заповненням втрачених розписів поверхня живопису протиралася ватним або марлевым тампоном, змоченим у такій суміші (пінен – 2ч., дамарний лак – 1 ч., лляна олія – 1 ч.) [1, арк. 4, рах. 2].

Відновлення живопису у місцях втрат здійснювалося у межах втрат, за виключенням місць, де покривний шар був стертий до ґрунту. Під час відновлення втрачених розписів враховувалася авторська техніка [1, арк. 5, рах. 2].

Фарбовий шар розписів після усіх проведених реставраційних заходів було вкрито запобіжним покривним шаром [1, арк. 5, рах. 2].

У процесі реставрації 1969-1973 рр. проводилися лабораторні дослідження зразків стінопису Всіхсвятської церкви. Проби було взято на стіні південного трансепту. Аналізи було проведено К.М. Нашиванко (зав. лабораторією) та В.І. Терпило (техніком-лаборантом) 20.10.1969 р. [1, арк. 1, рах. 7].

На композиціях храму було виявлено таку палітру пігментів:

1) у ніші західної стіни південного трансепту на орнаменті у нижній частині - у зразку фарбового шару червоного кольору виявлено вохру червону;

2) у ніші західної стіни південного трансепту на орнаменті у нижній частині - у зразку фарбового шару жовтого кольору виявлено вохру жовту;

3) у ніші західної стіни південного трансепту на орнаменті у нижній частині - у зразку фарбового шару червоного кольору – виявлено свинцевий сурік із свинцевими білилами;

4) на західному укосі вікна у південній частині трансепту на німбі серафиму – алюмінієву фольгу.

Наведені факти й матеріали щодо реставраційних робіт і досліджень стінопису Всіхсвятської церкви 1969-1973 рр. відображають яскраву сторінку історії реставрації монументального малярства на теренах НКПІКЗ й дають змогу висвітлити певний етап побутування пам'ятки. Наступним кроком має стати повна публікація архівних матеріалів щодо реставрацій стінопису цього храму.

Література

1. Научно-технический отчет по реставрации живописи памятника архитектуры XVII в. – Всехсвятской церкви КПГИКЗ (Рукопись) // Архив корпорации “Укрреставрация”. – К., 1975.

Карпов В. В.,
доктор історичних наук,
завідувач відділу аспірантури і
докторантури Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

МУЗЕЄЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ ВИСВІТЛЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА У НАЦІОНАЛЬНОМУ МУЗЕЇ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

У статті розглядається питання збереження культурної спадщини Тараса Шевченка в Україні та її висвітлення у Національному музеї Тараса Шевченка. На тлі вивчення стану збереження культурної спадщини Тараса Шевченка у Національному музеї Тараса Шевченка розглядаються музеєзнавчі питання організації музейного простору як в приміщенні музею так і за його межами. Зазначається, що існуюча концепція не у повній мірі відображає творчий та життєвий шлях поета і художника.

Ключові слова: Тарас Шевченко, культурна спадщина, музей, збереження.

Виктор Карпов

Музееведческий анализ представления культурного наследия Тараса Шевченка в Национальном музее имени Тараса Шевченка

В статье рассматривается вопрос сохранения культурного наследия Тараса Шевченка в Украине и его показа в экспозиции Национального музея имени Тараса Шевченка. На фоне изучения состояния сохранения культурного наследия Тараса Шевченка Национальным музеем Тараса Шевченка рассматриваются вопросы организации музейного пространства как в помещении музея так и пространства вне его. Отмечается тот факт, что существующая концепция не отвечает основным положениям современного музееведения и не в полной мере отражает творческий та жизненный путь шлях поета и художника.

Ключевые слова: Тарас Шевченко, культурное наследие, музей, сохранность.

Viktor Karpov

Museology analysis of the highlighting the cultural heritage of Taras Shevchenko in the National Museum of Taras Shevchenko

The article discusses the preservation of cultural heritage of Taras Shevchenko in Ukraine and its coverage in the National Museum of Taras Shevchenko. Against the background of studying the state of the Taras Shevchenko cultural heritage preservation in the National Museum of Taras Shevchenko the museology questions of museum space organizing, both in the museum and beyond, are considered. It is noted that the current concept does not fully reflect the the poet's and artist's creative path and way of life.

Keywords: Taras Shevchenko, cultural heritage, museum, preservation.

Важливе значення для консолідації української нації має висвітлення творчості Т.Шевченка в музеях. На підтвердження цієї тези Інститут соціальної та політичної психології АПН України наводить дані, за якими 25 % респондентів у всіх регіонах України віддають своє уподобання постаті Т. Шевченка. Звідси виходить актуальність проблеми збереження та музеєфікації його спадщини.

Друзі та шанувальники одразу після його смерті 10 березня 1861 р. доклали неабияких зусиль щоби зберегти його особисті творчі доробки та персональні речі. У час російської імперської державності меморіальні пам'ятки про життя та творчість Великого Кобзаря не музеєфікувалися, а зібрані особисті речі зберігалися у шанувальників його творчості та у приватних колекціях. У радянський період, у 20-х роках ХХ століття постає питання про створення державного музею Тараса Шевченка. Цей процес продовжився і у 30-ті роки та завершився утворенням у 1949 р. музею Т.Г.Шевченка у Києві. У другій половині ХХ ст.. процес музеєфікації меморіальних та пам'ятних місць набирає сили. Особлива увага цій роботі була приділена у період державної незалежності України. [1,147]

Науковці докладно описали процес музеєфікації спадщини Т. Шевченка. Як відомо, помер народний поет і художник у Петербурзькій Академії мистецтв, у невеличкій майстерні, яка слугувала митцю і помешканням, і робочим притулком. Художник Григорій Честахівський, який в останні роки життя Шевченка був для нього особливо близьким другом, склав докладний опис мистецьких творів, робочого приладдя та інших речей, що на той час знаходилися в майстерні, і тривалий час зберігав їх у себе.

Через 27 років по смерті Кобзаря у 1888 р. Г. Честахівський передав цей скарб чернігівському колекціонеру і меценату Василю Тарновському вважаючи, що спадщина Т.Шевченка має зберігатися у «національному хранилищі». Саме колекція Г.Честахівського, постійно поповнюючись зусиллями В.Тарновського, невдовзі стала найбільшою в Україні. У 1903 р. В.Тарновський передав колекцію Чернігівському земству. З утворенням у 1920-х роках Чернігівського історичного музею ця колекція стала його частиною.

Тим часом у Києві у 1926 р. розпочалося формування Інституту літератури, який став носити ім'я Тараса Шевченка. Саме в інституті накопичується величезна спадщина Кобзаря. За урядовим розпорядженням Шевченкові речі звозили до Києва звідусіль – як від приватних колекціонерів, так і з державних музейних установ. У Києві, на Козиному болоті, лишався вцілілий будиночок, у якому свого часу мешкав Тарас Григорович. Саме у ньому оселилася збірка культурної спадщини Т.Шевченка, що належала Інституту літератури. І цей будиночок можна вважати першою державною музейною оселею Т. Шевченка.

Столиця України переїздить до Харкова, а з нею – й Інститут літератури. Літературна його частина лишилася при ньому ж, а художня у 1933 р. утворила Галерею картин Шевченка. Її основу склало зібрання В. Тарновського з Чернігівського музею. У 1939 р. у Києві відкрилася велика виставка з нагоди 125-річчя від дня народження Т. Шевченка, тож переважна частина Галереї картин повернулася до Києва. Прибули експонати і з багатьох інших міст. По завершенні ювілейної виставки уряд України рішенням від 20 вересня 1940 р. визнав за необхідне створити Центральний державний

музей Т.Г.Шевченка й розташувати його в одній з кращих будівель Києва – Маріїнському палаці.

До розміщення музею в цьому палаці діло не дійшло. З початком війни усі фонди Центрального державного музею Т. Г. Шевченка, Будинку музею Т.Г.Шевченка на Козиному болоті, а також рештки Галереї картин Шевченка були евакуйовані до Новосибірська. В роки війни уряд тричі повертався до музейної спадщини Кобзаря. 27 березня 1945 р. за його рішенням відбулося об'єднання Центрального державного музею Т. Г. Шевченка та харківської Галереї картин в єдиний літературно-художній музей. І лише через три роки по тому, 22 червня 1948 р., коли до цієї справи долучилися поет-академік Павло Тичина – тодішній міністр освіти, та не менш відомий письменник Микола Бажан, що на той час обіймав посаду заступника голови українського уряду, було ухвалено ще одне рішення – про відкриття музею саме на бульварі Тараса Шевченка у будівлі збудованій у першій половині XIX ст., що належала Миколі Терещенку.

Саме тут 24 квітня 1949 р. відкрито Державний музей Тараса Шевченка. З-за об'єктивних історичних обставин процес музеєфікації культурної спадщини Т.Г.Шевченка, виокремлення його місця в українській культурі на державному рівні тривав 89 років. Та цей процес не вчуває й донині. На думку науковців найбільше цей процес залежить від ступеню розвитку пам'яткоохоронної діяльності, самої музейної галузі та музеєзнавства як науки. А тут ми стикаємося подекуди із кризовими явищами, які яскраво відбилися на новітній історії Національного музею Т.Г. Шевченка.

Експозиція, зроблена у 1949 році, вперше подавала відвідувачам біографічний показ життя і творчості Т. Шевченка, всебічно висвітлювала його творчість як поета, художника, мислителя, громадського діяча. Ця, перша, музейна експозиція діяла до 1982 р. У 1989 році, опісля ремонту, музей знову починає працювати, демонструючи відвідувачам нову експозицію. Її концепція зорієнтована на розкриття життя та творчості Шевченка в контексті його доби. Автором експозиції став заслужений художник України Анатолій Гайдамака.

З 2013 р. музей знову закривають на реконструкцію та проводять роботи з оновлення експозиції, яку відкривають у 2014 р. Нові підходи до розкриття музейними засобами феномену Шевченка викликали у громадськості та шанувальників його творчості неабияке обурення та їх несприйняття. Щоби з наукової точки зору пояснити чому виник конфлікт, тут слід звернути увагу на таку річ як соціологія музейної справи. Вона не усім відома.[2, 32 – 35]

Особливе значення соціології музейної справи виявляється в її здатності об'єктивно оцінювати соціальні явища і процеси, формувати і сприяти накопиченню знань про музейної справу, як соціальну дійсність. Соціологічні знання в галузі музейної справи важливі при розробці і здійсненні соціальних проектів у цій сфері суспільного життя, що не відбулося у даному випадку.

Майже у той же час як проводили роботи у музеї Т. Шевченка, Музей історії транспорту та подорожей Ріверсайд у Глазго перед початком перепланування експозиції активно консультувався з відвідувачами, вивчав їх очікування, потреби та побажання на основі чого опрацював вдалу стратегію побудови експозиції, що призвело до збільшення кількості відвідувачів до 1,45 млн. осіб.

У Києві відкриття музею після новітньої реконструкції відбулося без врахування побажань громадськості. Однак реалізація функціонального призначення музейної галузі відбувається посередництвом соціального діалогу. У ньому провідну роль відіграють відвідувачі, як сторона діалогу, та музей, як інша сторона в якості інституціональної форми. Відвідувач звертається до музею аби задовольнити свою потребу у пізнанні історії суспільства та природи. Власне кажучи, відвідувач прагне відчути та пізнати час, минуле у його суспільно-історичних зв'язках, а музей, за посередництва музейного предмета та музейної експозиції задовольнити цю потребу.[3, 32 – 37]

При проведенні реконструкції основним лейтмотивом виявилось перепланування двору музею та створення додаткового музейного простору для проведення виставок та інших заходів. Однак при цьому автори змістили головний акцент музею перенісши його з червоної лінії бульвару Тараса Шевченка у двір. Тепер вхід до музею з двору і дивиться він теж на двір житлового будинку.

Головні двері будівлі Терещенка замуровані і щоби прикрити таку ганебність у ніші дверей поставили скульптуру Т.Шевченка. Скульптура Т.Шевченка нам зустрічається і у дворі – Шевченка багато не буває. Таке вирішення архітекторів і музейників м'яко кажучи нелогічне – адже будівля «замовкла» наче їй вставили кляпа у рота. Ми не досліджуємо питання статусу будівлі як пам'ятки і чи при цьому це було враховане. Будівля затихла. Так часто-густо бувало у музеях за радянських часів – головний вхід захаращено, а люди входили до приміщення музею з двору.

Отже, вхід до музею змістився на ріг будинку, де обладнали арковий прохід до новозбудованого атріуму. Вхід до атріуму зроблено гарно, але це вхід до допоміжного приміщення, яке стало неначе й головним відтепер. Це ще один вхід, але це не вхід до музею національної народної Величі.

Щодо атріуму, то він цілком функціонально виправданий, але лише як доповнення до головної будівлі музею. Будівництво атріуму зробило одну важливу річ – створило місток музею у сучасне суспільне життя, через цей місток музей долає бар'єри до відвідувачів. Завдання атріуму зробити роботу музею такою, що відгукується на сучасні події у суспільстві та країні. І це вдалося. Підтвердженням цьому є фотовиставка присвячена військовим діям у Іловайську – наче Шевченко з нами і його «борітеся, поборете, вам Бог помагає» є актуальним.

Однак атріум показав ще одну сторону – це співвідношення його об'єму та об'єму власне музею, яке не на користь останнього. Музейна ек-

спозиція у порівнянні з простором атріуму здається незначною, хоча вона не змінилася у масштабі. Такий ефект посилюється ще й тим, що у самій експозиції немає тематичних комплексів та реальних предметів, які б за-тримували відвідувача.

Цей фактор свідчить про необхідність відкриття головного входу, виокремлення тематичної експозиції про Шевченка і використання простору атріуму окремішно від музейного контексту, як додаткового приміщення для проведення виставок та інших заходів.

Окрім організації виставкового простору атріум функціонально вирішив і логістичні питання музею – тут розташована каса з музейним кіоском, охорона, черговий науковець, що виконує роль адміністратора та привітно вас зустрине та допоможе в навігації по музею.

Вхід власне до музею, де розміщено головне заради чого ви прийшли, відбувається через атріум по до блиску начищеному мармуровому пандусу. Та перше, що вас вражає після величезного простору атріуму – це невеликий розмір проходу до музею – низький та вузький коридор. З'являється відчуття зменшення масштабності музею з його невеличкими кімнатними просторами у порівнянні із простором атріуму. Через цей чорний хід ви потрапляєте на перший поверх і попадаєте у ще один виставковий зал та у фойє музею.

Там де раніше був головний вхід, який чомусь завадив авторам проекту реконструкції, стоїть одиноке, покинуте фортепіано, яке посилює відчуття функціональної невирішеності організації вхідної групи музею. Головний, величний і парадний вхід через який відкривається простір будівлі і його головні маршеві сходи, які наче кличуть вас пройти всередину, функціонально забутий. Повз нього спускаючись у низ, як у яму, можна потрапити до рекреаційної зони музею, де розміщено гардероб та супутні йому приміщення. До Шевченка ви ще не дійшли однак у вас уже виникає пригнічений стан наче пан пустив вас до нього тільки через «хоздвор», підкреслюючи, що ви для нього не є почесним гостем. А як же з почесними гостями високого рангу – очевидно, що їх теж приймають з двору.

Йдемо скоріш далі до Шевченка. Парадні маршеві сходи будівлі Терещенка, яка відноситься до періоду життя Шевченка ведуть нас на верх через інтер'єр, що вказує на високий смак господаря та надає відчуття Тарасової епохи. Ви починаєте налаштовуватися на її сприйняття. У першому залі ви зустрічаєте експозицію, яка не вирішує це завдання – різнопланові предмети не поєднуються в одному тематичному комплексі, а «приліплені» до стіни карти на картоні під художньо написаними картинами вказують на непродуманість експозиції.

У другому залі на перший погляд все довершено. Анатомічні голови, руки, куски гіпсу з частинами тіла на почесних місцях і у вітринах мають символізувати художню майстерню у Святому Петербурзі, а натомість ви-кликають образ анатомічного театру. Трішки забагато таких деталей. На-

стільки забагато, що автопортретові Шевченка, що є візиткою України відведене місце у кутку.

Проходимо далі невеличку кімнату та попадаємо у ще один зал. Скло, скло, стіни, стіни. Звичайно за склом малюнки Шевченка. У скляних вітринах невеличкі речі не об'єднані темою, однак з тієї епохи. І уже тут виникає питання – а де ж Шевченко, де Україна? Якщо вже такий безликий метод узяли за основу архітектурно-художнього вирішення експозиції, можливо через предмети декоративно-прикладного мистецтва надати народного, національного звучання експозиції. І ось у наступному залі серце твоє радіє – за гвинтівкою у центрі залу, далі до стіни, у вітрині ковдри, домбри, рушники. Одначе – казахські. Не так сталося, як гадалося.

У наступному залі, до речі найбільшому серед інших, в інтер'єрі залу малюнки Шевченка по стінам у скляних вітринах. І все. Зал порожній та викликає відчуття наче ви в універмазі. Тут і в пору заволати: «Де Шевченко?», «Де Великий Українець?», «Де Великий Кобзар?». Далі по експозиції все те ж. Одинока на голій стіні картина з Катериною завершує експозицію, скло і стіни. Окові немає за що зачепитись.

У музеології дискутується питання емоцій і музеїв. Представники школи музейних досліджень Ліверпульського університету Шейла Уотсон, Джуліан Сполдінг, Девід Флемінг, директор Національних музеїв Ліверпуля та інші досліджуючи різні приклади того, як музеї прагнуть викликати емоційну реакцію у відвідувачів стверджують, що важливо враховувати емоційні реакції відвідувачів при плануванні виставки або експозиції. Не вдаючись до теорії скажемо, що якщо музей зробив експозицію, яка викликає емоцію – це вічний музей, як і вічні емоції.

Експозиція у музеї Т.Шевченка не викликає емоційний відгук у душі за непросту долю поета і народного ідеалу, трибуна й бунтаря, що й нині волає до українців. Про життя Шевченка ви у музеї з його ім'ям не дізнаєтесь. Про художню творчість так, а про його духовний всесвіт – ні. Концептуально проглядається ідея художньої галереї, а не музею.

Музей загалом має два найбільших активи – це реальні предмети і люди. Реліквії, відкриті для публічного ознайомлення забезпечують безпосереднє пізнання минулого. Через реальні речі ми можемо досягти відчуття справжньої істини. Зібрані в колекції, ці шматки реальності сприймаються як засіб для розуміння, втілення і отримання знань. Виходячи з цього знищення попередньої, теплої, насиченої реальними речами експозиції про Шевченка та створення цієї оскальпованої не відповідає загальноприйнятим положенням музеології. Нова експозиція не вирішує наукових завдань показу хрестоносного життя Шевченка.

Соціальна функція музейного предмета є проблемою соціологічного пізнання в галузі музейної справи, адже пам'ятка історії та культури несе в собі інформацію про суспільство, що її створило на певному історичному етапі свого розвитку. Розкриття суспільно-історичних зв'язків такої пам'ятки можна назвати соціологією предмета. Соціальна функція музей-

ного предмета реалізується у формі музейної експозиції та у документальній формі в результаті проведення наукової експертизи предмета. Від повноти розкриття інформації закладеної у музейному предметі залежить його суспільна значимість та статус.

Як приклад, Скіфська золота царська пектораль, віднайдена Б.М. Мозолевським в кургані Товста Могила у 1971 р. Тільки багаторічні дослідження дали можливість стверджувати, що пектораль – не лише шедевр мистецтва, а й концептуальний виріб культового призначення, композиція котрого відбиває космогонічні уявлення скіфів – їхню концепцію потрійності світобудови. На підставі цього Скіфська золота царська пектораль має статус національного надбання та найвищу ступінь суспільної значимості.

Розробники проекту новітньої реконструкції музею не звернули увагу на ще одну важливу обставину – існування через дорогу від музею парку Тараса Шевченка. Вирішення завдання поєднання двох об'єктів за одним смисловим значенням дозволить розшири простір музею. Сам парк, центром якого є знаковий пам'ятник Т.Шевченка, слід заповнити ідейним змістом на кшталт меморіалу. Не претендуючи на вичерпність пропозицій можливо було б по дорозі з парку до музею встановити масивні гранітні брили із викарбуваними на них суспільно значимими цитатами з творів Шевченка.

В Україні це не єдиний музей присвячений Т. Шевченку. Літературно-меморіальний будинок-музей Тараса Шевченка у провулку його імені поблизу майдану Незалежності у Києві (на Козиному болоті) та Меморіальний музей Т.Г. Шевченка (на Пріорці) у Києві відносяться до Національного музею Тараса Шевченка, Шевченківський національний заповідник у Каневі, Музей «Кобзаря» Т. Г. Шевченка у Черкасах, Національний історико-культурний заповідник «Батьківщина Тараса Шевченка» до якого входять села Шевченкове, Моринці, Будище, Керелівка Звенигородського району Черкаської області, Музей «Заповіту» Тараса Григоровича Шевченка у місті Переяслав-Хмельницький. Хотілось би побачити інформацію про них у Національному музеї Т.Г.Шевченка як і взаємодію цих музеїв. [4, 81]

Діяльність музеїв це своєрідний соціальний діалог. Тут ми торкаємося фундаментального питання – ролі музеїв у суспільстві. Об'єктом наукового пізнання в музейній справі є саме суспільство як цілісна соціальна реальність, що відбиває його інтереси у сфері культурної спадщини. З цим тісно пов'язані такі явища як соціальні відносини, соціальні зв'язки, соціальні організації та розвиток і функціонування музеїв, як соціальних інститутів суспільства.

Українські вчені Л.Чупрій, В. Машталір, Г. Рудик, О. Гончарова, Т. Куцаєва та інші, підкреслюючи соціальну значимість, вбачають місію сучасних музеїв у тому, щоб зробити культурно-історичну спадщину невичерпним джерелом знань і знаряддям суспільного розвитку. Вчений, музеєзнавець доктор Л. Гріффен розглядає музей як соціальний інститут, завданням

якого є соціалізація індивіда. Соціалізація людини на думку музеєзнавця Н.І.Капустіної відбувається не лише одноосібно, а у складі соціальних груп та спільнот, що пов'язані єдністю цілеспрямованої діяльності. Проблема соціалізації людини за допомогою музейних засобів є одним із головних завдань соціології музейної справи – допомогти людині визначити свої особистісні та групові координати в багатовимірному соціальному просторі існування і її особисто, і суспільства в цілому.

Синтез понять – людина, музей та соціальний процес навколо музею можливо назвати соціологічною концепцією музейної справи. В основу соціологічної концепції музейної справи поставлене розуміння людини в її культурно-історичному розвитку, намагаючись з'ясувати, чому, як і для чого ця людина створює суспільство й жила або живе у ньому. [5,5]

Яка суспільна роль музею Т.Шевченка нині? Відповідь очевидна – аби музей виконував суспільний запит на пізнання не тільки художньої творчості Т.Г.Шевченка, а суті його тернистого життя, аби музей у кожне серце свого відвідувача передав біль і страждання Великого Кобзаря за Україну та свій народ та його любов до України, аби музей постав соціальним інститутом покликаним допомогти відвідувачу визначити свої особистісні координати в багатовимірному соціальному просторі існування та відповідати на його запит. Виходячи з цього слід повернутися до проблеми суспільної ролі музею Тараса Шевченка у Києві.

Література

1. Карпов В. Збереження культурної спадщини та музеєфікація пам'ятних місць Тараса Григоровича Шевченка // Тарас Шевченко буде жити у віках: Шевченкознавчі студії, посвячені 200-річчю з дня народження Великого Кобзаря: Колективна монографія. – К.: НАКККіМ, 2014.
2. Карпов В. Соціологія музейної справи. Теоретико-методологічні засади // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. – К.: Міленіум, 2015. – Вип. 1 (4).
3. Карпов В. Дослідження місця соціології музейної справи у структурі музеєзнавства. // Зарембівські читання: Матеріали П'ятих Всеукраїнських Зарембівських читань «Українське пам'яткознавство: сучасні проблеми та тенденції», присвячених 100-річчю від дня народження академіка П.Т. Тронька (м. Київ, 15 квітня 2015 р.): Зб. наук. пр.: Титова О.М. (гол. ред. кол.), Бесов Л.М., Гріффен Л.О. [та ін.]: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК. – К.: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК, 2015.
4. Карпов В. Музеєфікація культурної спадщини та пам'ятних місць Тараса Григоровича Шевченка. // Всеукраїнська науково-практична конференція «Феномен Тараса Шевченка: лінгвістичний, історичний і мистецтвознавчий аспекти». Збірник матеріалів. – К.: НАКККіМ, 2014.
5. Соціологія музею: презентація на тлі простору і часу / за заг. ред. д.і.н., Карпова В.В. – К.: Видавець Олег Філюк, 2016. – 216 с..

Миронова С. В.,
методист вищої категорії
кафедри української та іноземних мов,
Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв

ЗРАЗОК НАПИСАННЯ ЕКСПЕРТНОГО ВИСНОВКУ БРОНЗОВОЇ ФІГУРКИ «ХЛОПЧИКА, ЩО СВИСТИТЬ»

У доповіді розглядається методика написання експертного висновку. 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, фігурка, предмет колекціонування, мистецтвознавство.

В докладе рассматривается методика написания экспертного заключения. 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, фигурка, предмет коллекционирования, искусствоведение.

З приватного зібрання на експертизу надійшла бронзова фігурка хлопчика. На першому етапі експертизи проведено опис досліджуваного предмета і одночасно з цим проведено візуальну експертизу. Коротко опишемо виявлені особливості предмета.

При візуальному огляді визначено:

1. Фігурка змонтована на постаменті з чорного мармуру (іл.1, 2). Розміщення різних фігурок на кам'яних постаментах стало модним в 19 столітті, особливо широке поширення набуло розміщення фігурок на кам'яних постаментах наприкінці XIX на початку XX ст.

2. Висота фігурки 21см (без постаменту).

3. Фігурка виконана з бронзи (лиття по виплавленій моделі). На відлитій фігурці не виявлено слідів облою, що саме і є характерною ознакою лиття по виплавленій моделі.

4. На голові фігурки хлопчика берет з помпончиком (іл.1, 2).

5. Легка куртка з капюшоном надіта поверх футболки.

6. Руки глибоко засунуті в кишені коротких штанців.

7. Штани укорочені, ноги нижче колін голі.

8. Фігурка представляє хлопчика зі специфічною артикуляцією губ (іл.4). Можна стверджувати, що фігурка зображує хлопчика який свистить. За композиційною побудовою нагадує впевненого в собі, життєрадісного і

зухвалою хлопчика. Подібний тип хороброго хлопчика отримав широке поширення після виходу відомого роману В. Гюго "Знедолені", який вийшов друком в 1862 році.

9. Пояс штанів виконаний у вигляді шнурків, що затягуються (іл.3).

Штани хлопчика мають своєрідні бічні клапани, подібні до морської форми, тобто є такого покрою, який міг отримати широке поширення тільки в приморських регіонах.

10. Хлопчик стоїть босими ногами на круглому бронзовому постаменті.

11. Бронзова фігурка із круглим бронзовим постаментом встановлена на підставці виконаній із чорного мармуру квадратної форми.

При обмірі мармурової підставки виявлено, що її кути складають чітко 90 градусів. Можна стверджувати, що мармурова основа виконана із застосуванням механічної машини для обробки каменю. Подібні пристрої набули поширення в другій половині XIX століття.

12. Вся композиція розміщена на квадратній підставці 8,5 на 8,5 (см.) та висотою 2см.

Наступний етап опису і дослідження бронзової фігурки потребував певних пошуків в літературі і в базах даних Інтернету.

13. З лицьової сторони на постаменті – круглий медальйон із написом по колу «BRONZE GARANTI PARIS». У його центрі текст – «J.B. DEPOSEE».

14. На задній частині постаменту рукописний підпис «V. Szczeblewski» (іл.5, 6).

Висновки:

Пред'явлений предмет є реплікою з оригінальної роботи польського майстра «V. Szczeblewski» («Щеблевського»).

Згідно надпису у круглому медальйоні «BRONZE GARANTI PARIS» «J.B. DEPOSEE», представлена робота є офіційною копією, відлитою по авторській моделі. Можливо, вилівок фігурки виконувався навіть з використанням авторської форми. За зовнішніми ознаками, авторська робота відрізняється від копії формою підставки (іл. 7). В оригінальній фігурці підставка круглої форми, тоді як у копії основа виконана у формі прямокутної мармурової пластини. На прямокутній підставці завжди розміщується круглий медальйон із відповідним написом «BRONZE GARANTI PARIS» «J.B. DEPOSEE». Відомо два типи надпису, що відрізняються останнім словом тексту розміщеного по колу, де вказана назва міста. Наприклад, у описуваній роботі вказано «Париж», але відомий підпис зі словом «Австрія». Мабуть це клеймо власника, що має юридичні права на виготовлення офіційних і точних копій з авторської роботи.

Безсумнівне авторство оригінальної роботи встановити важко. У історії збереглися ім'я двох «Щеблевських» - Віктора та Вацлова. Обидва жили приблизно у один час. Роки життя Віктора Щеблевського 1888 – 1965? Проживав він у Варшаві. Про Вацлова Щеблевського відомо, що він на початку XX століття мешкав у Гданську і помер у 60-ті роки.

Найбільш імовірно, що авторство оригінальної моделі можна віднести до творчості Вацлова Щеблевського, про яке збереглося досить мало однозначно достовірної інформації. Однак відомо, що з двох Щеблевських саме Вацлов Щеблевський мешкав і працював у приморському місті Гданську.

Отже, на основі вищевикладеного, можемо зробити такий висновок.

Подана фігурка «Хлопчика, що свистить» є офіційною, юридично законною копією з авторської роботи «V. Szczeblewski» («Щеблевського»). Форма постаменту свідомо змінена з круглої форми на прямокутну. Відповідно до правил виготовлення копій, офіційна копія повинна нести незначні, але легко помітні відмінності від оригіналу. Зміна форми постаменту аніскільки не впливає на мистецьку вартість фігурки і, водночас, несе незначні, але легко помітні відмінності від авторської роботи. Автором оригінальної фігурки «свистячий хлопчик» слід вважати Вацлова Щеблевського.

Виходячи із стилістичних особливостей, оригінальна фігурка «хлопчика, що свистить» була виконана, мабуть, не раніше як у першій чверті ХХ століття. Виготовлення оригінальної фігурки «хлопчика, що свистить» слід віднести до періода між 1925 – 1935 рр.

Найбільш імовірним часом виготовлення копії фігурки «хлопчика, що свистить» слід вважати період 50-х – 60-х років ХХ століття. Хоча є вірогідність і того, що її було виготовлено в останнє десятиліття ХХ століття.



Іл. 1



Іл. 2



Ил. 3



Ил. 4



Ил. 5



Ил. 6



Ил. 7

Чуйко Т. П.,
*заступник генерального директора
з наукової роботи
Національного музею Тараса Шевченка*

**ЮВІЛЕЙНІ ШЕВЧЕНКІВСЬКІ ВИСТАВКИ:
АКТУАЛІЗАЦІЯ ШЕВЧЕНКІВСЬКОЇ ТЕМАТИКИ І ВІДОБРАЖЕННЯ
КУЛЬТУРНОЇ СИТУАЦІЇ ХХ СТ.**

Ювілейні Шевченківські виставки впродовж усього ХХ ст. були чинником актуалізації шевченківської тематики та відображенням культурної ситуації і культурологічних процесів конкретних десятиліть. Шевченківська виставка у Москві 1911 р. до п'ятдесятиліття з дня його смерті засвідчила: шевченкіана є специфічним культурним полем, де перетинаються види і жанри мистецтва. Саме на виставках, і найбільше – ювілейних – прагнули представити синтез складових шевченкіани як своєрідного культурного феномену, що перебував у еволюції. Серед розділів згаданої виставки були: «Бюсти і портрети його», «Ілюстрації його творів» (І.Іжакевич, О.Сластьон, М.Микешин), «Музичні твори на вірші Шевченка» (М.Лисенко, Т.Сениця та ін.). Отож, уже з перших десятиліть ХХ ст. визначився вектор до комплексного представлення – експонування шевченкіани для повнішого осягнення доробку і постаті генія через інтерпретації його образу й творчості. Напередодні 60-річчя з дня смерті Т.Шевченка, у 1920-му р., було організовано Шевченківську виставку в Національному музеї у Львові. В каталозі наголосили на тому, що: «Ця вистава на галицькому ґрунті безперечно причиниться посередно і до майбутньої синтези, так пожаданої в оглядові і оцінці першого Поета-мистця України» [2, с.5]. На виставці експонувалися твори за розділами: «Портрети і бюсти Шевченка» (художники Гаврило маляр, О.Курилас, Ю.Панкевич; скульптор Ц. Годабський, а також проекти пам'ятника Шевченка в Києві Волнухіна, Гаврилка, Паращука та ін.), «Ілюстрації творів Шевченка. Шевченківські теми в мистецтві» (зокрема, роботи А.Ждахи, І.Северина, О.Сластьона, К.Трутовського), «Музичні композиції на слова Шевченка» (твори В.Барвінського, Б.Вахнянина, Ф.Колесси та ін.). Свідченням постійної присутності образу поета і героїв його творів у житті, творчих прагненнях народу, а також приводом до виокремлення та вивчення як окремого специфічного культурного пласта шевченкіани стали Обласна виставка «Тарас Григорович Шевченко в образотворчому самодіяльному мистецтві. Київ. 1939-1940. Малярство, графіка, скульптура, різьба» та Республіканська виставка «Т.Г.Шевченко в народному образотворчому мистецтві». В культурологічному сенсі вони мають значення певного феномену, оскільки стали свідченням не лише всеохопності підготовки до Шевченкових річниць, а й дали можливість представлення образу поета та героїв його творів у специфічній інтерпретації народного самодіяльного мистецтва,

суголосній значною мірою народницькій ідеології, поза онаївленням та маргіналізацією професійного мистецтва як ознаками творення шевченкіани соцреалізму. Республіканська ювілейна Шевченківська виставка, каталог-путівник якої вийшов у 1941-му р., також мала окремі зали-відділи, що сприяло в цілому синтетичному представленню шевченкіани як культурного поля. Серед них – відділ «Шевченко і театр», де, зокрема «Макетами, фото і ескізами представлено також історію сценічних постановок творів Шевченка і п'єс про нього в радянських театрах» [3, с. 95]. Експонували, зокрема, ескізи театральних декорацій до п'єси «Поетова доля» С.Голованівського роботи М.Уманського та до п'єси «Юність Тараса» А.Константиновського та Б.Гурвича. В окремому залі йшлося про пам'ятники Т.Шевченкові, споруджені в 1918-19 рр. в Москві і Петрограді, про пам'ятники в Харкові, Каневі, Києві. Отож, було масштабно висвітлено «святкування 125-річчя з дня народження Т.Г.Шевченка, яке перетворилося у всенародне свято. [...] Експонуються твори майстрів українського народного мистецтва – килими, вишивки, різьба на дереві, присвячені Шевченкові поруч твори майстрів народного мистецтва братніх республік Союзу...» [3, с. 107]. В окремому залі представили картини радянських художників на теми з життя Т.Г.Шевченка. В.Касіян, М. Дерегус, Є.Горбач, В. Савін, М.Жеваго. Обласна художня виставка до 100-річчя з дня смерті Т.Г.Шевченка, організована у Львові в 1961-му р., складалася з розділів: живопис (твори О.Куриласа, Ю.Панкевича, А.Процкова, К.Курила, С.Прибитка та ін.), графіка (до прикладу аркуші С.Бєседіна, Є.Бєзніска, К.Звіринського, З.Кєцала, В.Куткіна), скульптура (зокрема, роботи М.Гаврилка, М.Паращука, Є.Дзіндри, Я.Чайки). Експонувалося також народне, декоративне та прикладне мистецтво (серед авторів М.Білас, В.Ушаков, Д.Юрчук, М.Ярема). Концептуальною прикметою експозиції було залучення творів, виконаних раніше, такими відомими українськими художниками та скульпторами як О.Курилас, Ю.Панкевич, М.Гаврилко, М.Паращук на означення продовження традиції, що концентрувала питомо український дух в історико-культурній ситуації УРСР. Масштабною культурною подією стала художня виставка, присвячена 100-річчю з дня смерті Т.Г.Шевченка, у Києві в 1961-му р. Твори живопису були представлені роботами таких художників як, зокрема, Д.Безуглий, М.Бельський, В.Василенко та М.Стороженко, А.Гавдзинський, Л.Коштелянчук, К.Крилов, Г.Меліхов, Ю.Ятченко. Монументально-декоративне мистецтво до прикладу представляли Т.Воскресенська, С.Кириченко та Н.Клейн та ін.; скульптуру – А.Німенко, М.Вронський та О.Олійник, І.Гончар, І.Кавалерідзе, Ф.Коцюбинський; графіку – Б.Вакс, Г.Галкін, Б.Гінзбург, П.Горілий. В.Касіян, В.Куткін, Б.Шац; плакат – Н.Божко, О.Ворона, Ф.Глуцук, Т.Лящук; театральне і кіно-декораційне мистецтво – Л.Писаренко – робота до вистави «Думи мої...» Ю.Костюка. Народне декоративно-прикладне мистецтво було майже всуціль представлено новими творами, підготовленими до Шевченкового ювілею та, відповідно, виставки: І. Литовченко та М.Литовченко. Килим

«Т.Г.Шевченко»; Т.Пильщикова. Рушник-панно з силуетом Т.Г.Шевченка; М.Коваль. Панно з силуетом Т.Г.Шевченка; В.Дорош. «Молодий Т.Г.Шевченко у К.П.Брюллова. Скульптура: дерево, різьба; Ю.Берлін. «Т.Г.Шевченко». Погруддя. Кістка, різьба; В.Протор'єв. Ваза з портретом Т.Г.Шевченка. Майоліка; М.Вронський. «Т.Г.Шевченко». Погруддя. Фарфор; С.Голембівська. Тарілка з портретом Т.Г.Шевченка. Фарфор; І.Аполонов. Тарілка декоративна «Т.Г.Шевченко». Скло, розпис; В.Немкович. Тарілка з портретом Т.Г.Шевченка. Пап'є-маше, підлаковий розпис. Не менш масштабним культурним явищем була ювілейна художня виставка, присвячена 150-літтю від дня народження Т.Г.Шевченка, організована у Києві в 1964-му р. Живопис був презентований творами, зокрема, таких художників як Ю.Баликов, М.Бароянц, М.Божій, І.Іжакевич, Ю.Киянченко, В.Костецький, В.Патик, М.Хмелько; скульптура – М.Вронський, І.Кавалерідзе, Д.Крвавич, А.Фуженко; монументально-декоративне мистецтво – С.Серветник; графіка – Г.Галкін, В.Касіян, В.Куткін, В.Масик, І.Філонов та інш.; плакат – роботами П.Андрощука та Ф.Панка, В.Касіяна, Т.Лящука; театральне і кіно-декораційне мистецтво – зокрема, ескізами костюмів до кінофільму «Сон» (1963) К. Гаккебуш; а також роботами Ф.Нірода до опери Г.Майбороди «Тарас Шевченко» у Київському театрі опери та балету імені Т.Г.Шевченка (1964) і О.Хвостенка-Хвостова – до опери М.Вериківського «Наймичка» у Київському театрі опери та балету імені Т.Г.Шевченка (1943 – 1948); декоративно-прикладне мистецтво: розпис – роботами П.Глущенко, Ф.Панка, І.Скицюка, М.Тимченко; килими – виробами Н.Бабенко, З.Давиденко. І.Малої; ткацтво – роботами С.Нечипоренка, К.Стратейчук; експонувалися також численні вишивки, вироби з дерева, фарфору і фаянсу, скла.

Тенденція до представлення у форматі однієї виставкової експозиції творів відомих українських митців, створених на кілька десятиліть раніше, що вперше яскраво проявилася на львівській Обласній художній виставці до 100-річчя з дня смерті Т.Г.Шевченка у 1961-му р., дала свої результати. В подальших ювілейних експозиціях з'являються нові твори, наприклад станкового живопису, автори яких засвідчують прагнення індивідуальних художніх можливостей вислову, ґрунтуючись на традиціях українського і європейського малярства. Як от робота В.Патика «Т.Г.Шевченко на батьківщині». Це набувало значення вагомої культурної прикмети часу, як прояв неперервності духовної і мистецької традиції: від творів перших десятиліть ХХ ст. до проявів нонконформізму в українському мистецтві середини століття, що невдовзі заявив про себе яскраво і безкомпромісно. Культурною складовою виставкової ювілейної шевченкіани є регіональні ювілейні виставки. До прикладу згадана Обласна художня виставка до 100-річчя з дня смерті Т.Г.Шевченка, організована у Львові у 1961-му р. та Обласна художня виставка, присвячена 150-річчю з дня народження Т.Г.Шевченка, організована у 1964-му р. в Івано-Франківську, що в ній «взяли участь митці обласного відділення Художнього фонду УРСР, майстри

народного прикладного мистецтва та народні умільці з різних міст та сіл нашої області, які представили на огляд громадськості понад 300 живописних, скульптурних, графічних робіт та творів декоративно-прикладного мистецтва» [6, с.3].

До Шевченкових ювілеїв відбувається активізація всіх творчих сил, а зі зміною історико-культурної ситуації, що характеризується послабленням державного радянського контролю над творчими спілками як офіційними організаціями і творчою особистістю як такою, організовуються ювілейні виставки на матеріалах менш відомих чи менш експонованих раніше. Так, у 1989-му організовано Міжреспубліканську виставку екслібриса «У вінок Кобзареві», присвячену 175-річчю від дня народження Т.Г.Шевченка. Ще однією важливою культурною складовою ювілейної виставкової шевченкіани є виставки, організовані музеями на основі своїх колекцій. До прикладу виставка «Графічна Шевченкіана» у Державному музеї книги і друкарства УРСР. Презентовано шевченкіану музею, що «нараховує 185 графічних робіт, в основному, виконаних в 60 – 80-ті роки. Входить до неї і невелика кількість графіки довоєнного часу, в тому числі ілюстрації С.Налепинської-Бойчук, І.Іжакевича, С.Конончука. [...] Виділяються графічні цикли О.Данченка, О.Івахненка, М.Компанця» [9, с.3]. Зауважено, що колекція музейної шевченкіани включає також елементи книжкового оформлення, станкові роботи, портрети поета.

В культурологічному аспекті комплексний підхід до роботи над шевченкіаною спостерігається у межах творчості одного митця. Так, І.Марчук брав участь у ювілейній художній виставці, присвяченій 150-літтю від дня народження Т.Г.Шевченка, організованій у Києві в 1964-му р., у розділі декоративно-прикладного мистецтва, представивши настінний плакат «Я до школи носити воду...». Згодом, у 1983-му р., він, яскравий представник українського нонконформізму, написав цикл полотен шевченкіани. Також художники не лише працюють над оформленням кінофільмів, є сценографами у театральних виставах, а часто поєднують цю діяльність із ілюструванням і оформленням видань Шевченкових творів.

Отже, відзначення ювілейних дат та вшанування пам'яті Т.Шевченка у роковини його смерті набувало всеукраїнського масштабу. Ювілейні Шевченківські виставки впродовж усього ХХ ст. були чинником укладання масиву шевченкіани: відбувалася актуалізація шевченківської тематики у всіх складових української культури: образотворче мистецтво, театр, кіно, музейна справ і т.д. На художніх виставках, присвячених Шевченковим дням, експонуються твори живопису, графіки (з окремими відділами плакату), скульптури, монументально-декоративного мистецтва, народного декоративно-прикладного мистецтва (килими, вишивка, майоліка, скло, ткацтво, розпис тощо), театрального і кіно-декораційного мистецтва. У перші десятиліття ХХ ст. визначилася тенденція до комплексного представлення на виставках шевченкіани, що сприяло синтетичному підходу до вивчення як творчості генія, так і його постаті, осмислення його образу.

Однією з концептуальних прикмет експозицій було залучення творів, виконаних раніше, відомими українськими художниками та скульпторами на означення продовження традиції, що концентрувала питома український дух в історико-культурній ситуації УРСР. Ця тенденція знайшла розвиток у подальших ювілейних експозиціях: з'явилися нові твори, автори яких засвідчили прагнення індивідуальних художніх можливостей вислову, ґрунтуючись на традиціях українського і європейського малярства. Це набувало значення вагомої культурної прикмети часу, як прояв неперервності духовної і мистецької традиції: від творів перших десятиліть ХХ ст. до проявів нонконформізму в українському мистецтві середини століття, що невдовзі безкомпромісно заявив про себе.

Література

1. Каталог Шевченковской выставки в Москве по поводу пятидесятилетия со дня его смерти 1861 26/II 1911: с приложением 4 снимков с его рисунков. – Москва: Типография И. И. Рябушинского, 1911.
2. Каталог Шевченківської вистави : з портретом батька Т. Шевченка / Свенціцький І.; Національний музей у Львові. – Львів, 1920.
3. Республіканська ювілейна Шевченківська виставка у Києві: Каталог-путівник / Упр. в справах мистецтв при РНК УРСР; [упоряд.: Я.Я.Галайчук, Я.П.Затенацький, Л.В.Розенберг, В.В.Шпілевич]. – К., 1941.
4. Республіканська виставка «Т.Г.Шевченко в народному образотворчому мистецтві»: Каталог / Упоряд. і авт. вст. ст. Л.Владич. – К., 1940.
5. Обласна художня виставка до 100-річчя з дня смерті Т.Г.Шевченка: Каталог. – Львів, 1961.
6. Обласна художня виставка присвячена 150-річчю з дня народження Т.Г.Шевченка: Каталог. – Ужгород: Карпати, 1964.
7. Юбилейная художественная выставка, посвященная 150-летию со дня рождения Т.Г.Шевченко: Каталог. – К.: Мистецтво, 1964.
8. Міжреспубліканська виставка екслібриса “У вінок Кобзареві”, присвячена 175-річчю від дня народження Т.Г.Шевченка: Каталог виставки. – Суми: Облполіграфвидав, 1989.
9. Графічна Шевченкіана: Каталог Державного музею книги і друкарства УРСР / Упоряд. і авт. передмови. І.Б. Оксаметний. – К., 1989.

Гинтаутас Стришка
Национальный музей Дворец
Великих князей Литовских
(Вильнюс, Литва)

ИЗУЧЕНИЕ И ВОССТАНОВЛЕНИЕ ДВОРЦА ВЕЛИКИХ КНЯЗЕЙ ЛИТОВСКИХ В ВИЛЬНЮСЕ КАК СИМВОЛА ГОСУДАРСТВЕННОСТИ

Краткая история Вильнюсского замка

Вильнюс, как столица Великого Литовского Княжества в первый раз в исторических источниках упоминается в 1323 г., а первый каменный замок был сооружён уже в конце XIII – начале XIV века [1, с. 15-49]. До того на месте замков в течении всего I тысячелетия существовало укреплённое поселение.

Великокняжеские резиденции были расположены как в Нижнем, так и в Верхнем замках Вильнюса. В начале XVI в. (в 1513-1514 г.) на центральной части раннего оборонительного Нижнего замка было начато строительство нового дворца – резиденции великих князей Литовских. Два корпуса дворца великого князя Сигисмунда Старого (1506–1548) из династии Ягеллонов исполнены ещё в стиле поздней готики. Женитьба с второй женой – дочерью миланского герцога Джан Гелеаццо Сфорца и княгини Бари Изабелы Арагонской – Боной Сфорцей несомненно принесли новые моды и в архитектуру. Дворец к 1530 г. уже приобрёл черты стиля ренессанс. Сын Сигисмунда Старого и Боны Сфорцы Сигизмунт Август (1548–1572) в середине XVI в. закончил строительство ещё двух корпусов дворца, а также на территории всего замка расширил и перестроил часть Арсенала, служебные корпуса для дворян, на месте старого костёла св. Анны начал строить новый костёл. Расширению замка руководил итальянский архитектор и скульптор из Сиены Джованни Чинни, с ним работали Джованни Мария Моска Падовано, Фиипо Бартолемео да Фиесоле и другие мастера из Пруссии, Германии, Чехии.

Правители Литвы и Польши из Шведской династии Ваза – Сигисмунд Ваза, 1587–1632) и его сын Владислав Ваза (1632–1648) после большого пожара 1610 года обновляли дворец в стиле североевропейского маньеризма, а в 30 годы 17 в. возведя часовню св. Казимира рядом с Вильнюским кафедральным собором, замковой ансамбль приобрёл черты раннего итальянского барокко.

Замки Вильнюса в 14–15 веках и дворец великих князей Литовских с 16 века по первую половину 17 века был главным замком Великого Литовского Княжества, играл роль столицы, был политическим, духовным и культурным центром, здесь принимали иностранных послов, вручались привилегии и принимались вассальные присяги, собирались заседания Рады панов и литовского Сейма, редактировался Литовский статут, проводились суды, хранилась Литовская Метрика, была собрана обширная библиотека, коллекции гобеленов, оружия, картин и сокровищ, была поставлена первая опера.

В 1655 году в литовскую столицу вошло московское войско и казаки. В течении шести лет замок был занят врагами и разграблен. В 1661 г. Литовское войско удачно попыталось изгнать врага, но замок и дворец пострадал и от собственного орудия. Попытки восстановить дворец тогда были неудачны, в XVIII веке в сохранившихся дворцовых помещениях магистрат разрешил жить горожанам Вильнюса. После последнего раздела польско-литовского государства – Речи Посполитой в 1795 году, администрация Российской империи, осуществляя политику уничтожения символов государственности Литвы, в 1799–1801 гг. инициировала разрушение великокняжеского дворца и некоторых других зданий. После восстания против власти Российской империи в 1831 году, оберегаясь нового всплеска неповиновения, были разрушены почти все ещё стоящие каменные постройки замка, остатки оборонительной стены, а на территории замка оборудована крепость 2 категории. Почти до 1960 года часть замковой территории была в расположении воинских частей разных государств, а вместо дворца на выравненной площади был оборудован парк.

Научные исследования

Научные археологические изучение территории дворца начались в 1988 г., когда группа археологов Института истории, под руководством Витаутаса Урбанавичюса, Адолфа Таутавичуса и Албина Кунцявичуса начали систематические раскопки [2, с. 20-30]. Тем самым начаты и архитектурные исследования, обработка уже известных и поиски новых исторических данных. Постепенно был открыт и изучен весь периметр дворца. Надо отметить, что начало археологических раскопок совпало с началом «Перестройки» и зарождением Литовского народного движения «Саюдис», стремлением восстановить независимость Литвы. В советское время изучение истории Литвы, а особенно связанной с великими князьями, замками, с территорией, народностями и их связями было практически запрещена или исследовалась с большими ограничениями. В раскопки приходило большое количество добровольцев-помощников, которые хотели своими руками прикоснуться к истории и участвовать в её восстановлении. Идея восстановить Великокняжеский дворец как главный символ государственности и реституцию исторической правды было принято и поддержано огромным количеством жителей. С 1994 г. археологическая группа Института истории реорганизована в Центр по исследованию замков «Lietuvos pilys» (Замки Литвы), который продолжал исследования до 2009 года. Государство ежегодно финансировала только археологические исследования, но Центр заказывал и исторические, иконографические поиски и исследования, занимался реставрацией археологических находок, учредил небольшой музей раскопок.

Главный ассортимент находок

Территория Нижнего замка и дворца Великих князей по сравнению с ландшафтом Вильнюса находится на самом низком месте, близи двух рек – Нерис и Вилня, поэтому по всей территории очень высоки подземный уро-

вень воды. В развалинах дворца найдено много керамики, изразцов, керамических и каменных плит для пола, архитектурных деталей и других находок XVI–XVII века, а в нижних археологических слоях, датированных концом XIII–XV в. сформировался торф, в котором довольно хорошо сохранились не только артефакты из керамики, металла, стекла, камня, но и из органики: найдены изделия из рога, кости, дерева, кожи, а также масштабные остатки деревянных улиц и домов [3, с. 75-91]. В Центре исследования замков была основана группа специалистов по реставрации археологических артефактов и проблематичные находки сразу же попадали к специалистам.

Идея и принципы восстановления

Открыв почти весь периметр дворца надо было принимать решение, что с остатками каменных стен делать дальше. Во время раскопок над подвалами дворца были сооружены ангары, которые какое-то время защищали от дождя и снега, но они были лишь кратковременным решением. Обсуждались разные варианты дальнейших действий, даже предлагалось все раскопки вновь засыпать землей и с восстановительными работами ждать лучших времён. Всё-таки в 1994 году объявлен конкурс на проект восстановления, на который поступили шесть разных проектов. В некоторых проектах предлагалось перекрыть дворец стеклянной крышей и экспонировать только аутентичные стены. В других предлагалось построить только фасадные стены, о которых было больше сведений в иконографии, а сам периметр дворца не восстанавливать. Наверное, самым популярным был проект, который «восстанавливал» над остатками замка «купол» формы бывшего дворца, а внутри, в залах, предусматривались музейные помещения. Можно отметить, что в результате из авторов двух лучших проектов при Институте реставрации памятников была сформирована новая группа архитекторов и проектировщиков, которой Министерство культуры поставила задачу построить новое здание формы дворца XVI–XVII века, как своеобразный «саркофаг» или «купол», который закрывал бы аутентичные части дворца. Как главная задача была отмечена максимальное сохранение и экспонирование каменных стен и других аутентичных. Начиная с первого этажа позволялось, опираясь на материал археологических исследований, аналогии и иконографию применять некоторого рода условные, но научно точные и подтверждённые решения [4, с. 188-215].

В 2000 году Литовским Сеймом был принят закон, регламентирующий восстановление и финансирование дворца Великих князей Литовских в Вильнюсе. Закон был подписан президентом Валдасом Адамкусом, премьер-министром Гедиминасом Вагнорюсом и председателем Сейма Витаутасом Ландзбергисом.

В 2002 году начались и работы по восстановлению дворцового комплекса. Восстановление дворца получило большую реакцию у населения. Одни сразу выразили поддержку, другая сторона сомневалась, стоит ли восстанавливать этот объект, тратить деньги. Предлагалось дворцу

отведенные финансы разделит пенсионером, или реставрировать другие памятники и т. д. Можно отметить, что закон о восстановлении дворца великих князей Литовских также вызвал и много научных дискуссии по методике восстановления, применению археологических данных, аналогии, реставрации аутентичных каменных стен и их экспонирования. Благодаря этой дискуссии активировалось научное общество археологов и историков. Несмотря на довольно разные позиции, дискуссия выросла в разные темы, в прямую или косвенно касающихся восстановлению, что помогло определить самый правильный путь и методику.

Главные трудности и вопросы восстановления

Одна из главных проблем, с которой столкнулись авторы восстановительного проекта было отсутствие иконографических данных, а особенно чертежей дворца. Имеющаяся иконография была писана чаще всего уже после разрушения дворца, поэтому было важно очень точно изучить археологические данные и сопоставить их с натурой и образами. Оказалось, что некоторые рисунки схожие с найденном фундаментом и их можно применять в качестве одного из источников. К сожалению, в иконографии запечатлены только части внешнего облика дворца, так как фасады внутренней части не зафиксированы совсем. Поэтому, опираясь на археологические находки, аналогии в Польше (например, Краковски Вавель) создан условный вид неизвестных фасадов.

Оборудовать фундамент решено железно-бетонными сваями. Но поскольку исторические стены были главным хранимым объектом, а новое здание-«купол» по периметру должен совпадать с историческим, сваи бурить традиционным способом – прямо под стенами – не удалось. У самих ранних, XIII–XV веком и началом XVI века датированных стенах, новый фундамент сделан с наружи стен, буря скважины диаметром около 90 сантиметров до 16-18 метров глубины и соединяя конструкцию глубже фундамента исторических стен и выше, в перекрытии подвальных помещений. В других двух корпусов, построенных с второй половины XVI века – XVII веке принято решение бурить прямо через исторически фундамент.

Под в болотистом месте сооружёнными историческими стенами 16 века также была использована деревянная подземная конструкция и ольховые сваи. Несколько фрагментов деревянной конструкции было взято на научные исследования, а остальные оставлены на своем месте. Для сохранения этой древесины были приняты технические меры для поддержки уровня грунтовой воды. Сейчас уровень воды поддерживается строго при поверхности деревянных конструкции. Если грунтовая вода поднимется – то будут мокнут каменные стены, а если опустится – то деревянная конструкция станет сохнуть и разрушатся.

Одним из важнейших вопросов было отсутствие детальных описей архитектуры дворца и интерьера. Принято решение, что в тех случаях, когда материал можно найти в археологии – использовать и применить эти данные в первую очередь. В других случаях (например, в археологии дворца

не найдено сведения о деревянных потолках) использовать аналогичные решения близких по истории, конструкции и хронологии объектов. Все применяемые методы в новом здании должны были быть исполненные придерживаясь методики реставрации, то есть быть возвратными. К примеру, вид готических сводов одного корпуса (в новых помещениях) повторён так, как найдено в подвалах, а исполнены они не из цельного кирпича, а из арматурной конструкции, строительной сетки и штукатурки. Обнаружив новые данные – эту конструкцию довольно легко можно переделать.

По восстановлению интерьера был изучен археологически материал и почти в всех помещениях использовались точные современные реплики половых керамических и каменных плит [5, с. 255-279], оконного стекла [6, с. 61-72], из мрамора – внешние детали каминов. Также по находкам с шведского пещаника восстановлены порталы ворот и дверей, наличники окон [7, с. 246-254]. По требованиям специалистов по охране памятников было указано, что в наружном фасаде дворца надо вмонтировать аутентичные детали с пещаника (так называемый способ анастылоза). Таким способом старались показать, но профили новых деталей с точностью повторение профилей старинного материала. Несколько элементов были вмонтированы, но оказалось, что в каменные детали XVI века готовя их к монтажу сверлились, выравнивались или подвергались другим воздействиям, неподходящим как экспонатам. Также аутентичные детали вмонтированы без возможности изъять их без потерь и поэтому пришлось отказаться от такого способа.

Наверное, один из самых интереснейших и наиболее привлекающих внимание посетителей был проект по реконструкции печей XV–XVI веков. На территории дворца найдено огромное количество изразцов. Для применения их в интерьерах группа специалистов под руководством д-ра Гинтаутаса Рацкевичюса свыше 5 лет изучали материал, иконографию, датирование находок. Было приготовлено 6 моделей разных печей – одна готического периода, середины XV в., и 5 печей эпохи ренессанс XVI века. Для изготовления макетов были сделаны точные копии по размеру изразца, его рисунка, глазури [8]. Сегодня печи украшают экспозицию интерьера.

Подготовка и проблемы аутентичных каменных стен на экспонирование

Одним из важнейших экспонатов стали аутентичные каменные стены бывшего оборонительного замка XIII–XV веков и остатки дворца XVI–XVII веков. Решено, что исторические стены восстанавливаться не будут, все они оставляются так, как найдено при археологических раскопках. Поверхности стен будут только консервированы. Некоторые элементы, например, две отколовшиеся от стены ступы свода были восстановлены на место с помощью железных болтов. Концы болтов не замаскированы, они хорошо видны для специалиста, но практически незаметны для обыкновенного посетителя.

Автором проекта также была поставлена задача, показать в том самом помещении два совсем разных по хронологии этапа каменной архитектуры. Это особенно важно раскрывая и иллюстрируя историю оборонительного замка и позднейшего дворца. Решено, что в таких местах обе части будут открыты для обозрения, а посетитель, пользуясь дополнительной информацией, будет иметь возможность поинтересоваться по глубже.

Самые большие проблемы с сохранением стен дает общая влага территории. Поскольку уровень грунтовой воды поддерживается сразу под каменной частью фундамента, то на нижние части стен всё-таки действует сырость, часто на поверхности стен появляются белые солевые слои.

Реставрационный центр музея

Еще во время раскопок были задействованы реставраторы, постепенно создалась группа специалистов. Учредив музей почти вся группа из исследовательского центра «Литовские замки», проводившего исследования дворца, перешла в новое учреждение. Поскольку в фондах музея насчитывается около половины миллиона археологических артефактов, то и реставрационный центр занимается только археологическими экспонатами. На сегодняшний день в центре заняты шесть реставраторов, некоторые имеют по несколько специализации. В музее реставрируются деревянные, керамические, кожаные, металлические, стеклянные, костяные и др. археологические экспонаты.

Приоритетным заданием реставратором музея является сохранение археологических артефактов, полученных из исследования территории дворца. Большая часть работы – это превенция, наблюдение за микроклиматом в хранилищах и экспозиции, подготовка и сопровождение экспонатов на временные выставки.

Также реставраторы должны всю информацию о проведенных работах зафиксировать письменно, подготовит реставрационные паспорта экспонатов. Для удобства обмена, хранением и использованием информации в музее создана компьютерная программа, объединяющая все главные работы и исследования реставраторов, научных сотрудников и хранителей фондов [9, с. 99-101].

Применение дворца как музея

В 2009 г. был создан Национальный музей Дворец Великих князей Литовских (директор – д-р. Видас Долинскас), которому поручено создать 4 маршрута посещения Дворца. Первый маршрут – это историческая – археологическая экспозиция, которая через три основных компонента – историю Великого Княжества Литовского, историю великих князей и историю объекта (в которой представленный здесь найдены археологические экспонаты) представляет историю Литвы с акцентами на 13 по XVII век и историю дворца до восстановления [10, с. 39-44].

Вторая экспозиция – репрезентативные интерьеры дворца. Здесь в интерьере каждого зала, который предназначен на отдельную тему – кан-

целярия, сторожевая, зал ожидания, тронный зал и т. д. – использованы реплики археологических находок, создан вероятны узор полового покрытия, реконструкции печей, каминов, порталов. Экспонаты – гобелены, мебель, картины, исторические книги и др. – на эту экспозицию приобретены в аукционах, антикварах или получены в подарок от меценатов [11, с. 45-47]. Для экспонирования объекты готовились у наших коллег в Художественном музее Литвы на реставрационном центре имени Пранаса Гудинаса.

Ещё два маршрута – экспозиция дворцового быта в помещении бывшей кухни и культурой жизни рядом с театровым-конференц залом и Центр временных выставок в одном из корпусов будут завершены в ближайшем будущем.

В музее без двух экспозиции постоянно проводится культурные и государственные мероприятия. Можно вспомнит, что часть заседания, когда Литва в второй половине 2013 г. председательствовала Совету Европейского Союза, многие другие государственные торжества, празднование знаменательных исторических дат (например, торжественное празднование 500-летия победы под Оршей) проводились в нашем музее. Радует то, что открыв музей в дворце Великих князей Литовских, была воплощена главная идея восстановления – сохранить и показать историческое наследие жителям и гостям Литвы. А возвращение культурной и государственной жизни в исторические пространства дворца свидетельствует о том, что когда-то уничтоженный символ государственности вновь возродился.

Литература

1. Kitkauskas N. Vilniaus pilys, istorija, statyba, architektūra. Vilnius, 2012.
2. Striška G. Vilniaus Žemutinės pilies Lietuvos didžiųjų kunigaikščių rūmai. Iš griuvenų atgimstanti istorija in.: Chronicon Palatii Magnorum Ducum Lithuaniae vol. I, comperavit G. Striška, Vilnae MMXI.
3. Striškienė Ė. Lietuvos didžiųjų kunigaikščių rūmų archeologiniai radiniai /Archaeological Finds at the Palace of the Grand Dukes of Lithuania, in. Lietuvos didžiųjų kunigaikščių rūmai Vilniaus Žemutinėje pilyje /Palace of Grand Dukes of Lithuania in Vilnius Lower Castle, Vilnius, 2010.
4. Grigas R. Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės valdovų rūmų atkūrimo architektūrinė vizija / The Architectural Vision of the Restoration of the Palace oh the Grand Dukes of Lithuania, in.: Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės valdovų rūmai ir jų atkūrimas europinės patirties kontekste / The Palace of the Grand Dukes of Lithuania and its Rastoration within the Context of the European Experience, sudarytojai/Compiled by V. Dolinskas, D. Steponavičienė, Vilnius, 2009.
5. Striškienė Ė. Archeologinių radinių panaudojimas atkuriant Vilniaus Žemutinės pilies didžiųjų kunigaikščių rūmų interjerą: XV–XVII a. grindų danga ir krosnys, in.: Chronicon Palatii Magnorum Ducum Lithuaniae vol. III, comperavit G. Striška, Vilnae MMXV.
6. Striška G. Langų stiklai pagal Vilniaus Žemutinės pilies archeologinių tyrimų duomenis / Windows Glass Akording to the Records of Archaeological Investigations of Vilnius' Lover Castle, in.: Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės valdovų rūmai ir jų atkūrimas europinės patirties kontekste / The Palace of the Grand Dukes of Lithuania and its Rastoration within the Context of the European Experience, sudarytojai/Compiled by V. Dolinskas, D. Steponavičienė, Vilnius, 2009.

7. Abramauskienė R. Akmuo ir marmuras Vilniaus Žemutinės pilies Lietuvos didžiųjų kunigaikščių rūmų fasaduse ir interjeruose, in.: in.: Chronicon Palatii Magnorum Ducum Lithuaniae vol. III, comperavit G. Striška, Vilnae MMXV.

8. Rackevičius G. Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės valdovų rūmai Vilniuje. XVI a. koklinių krosnių rekonstrukcija. XVI a. koklių katalogas, Vilnius, 2012

9. Kalėdienė J., Striška G. Vilniaus Žemutinės pilies Lietuvos didžiųjų kunigaikščių rūmų teritorijos archeologinių radinių restauravimas, in.: Chronicon Palatii Magnorum Ducum Lithuaniae vol. I, comperavit G. Striška, Vilnae MMXI.

10. Striškienė Ė., Striška G. Valdovų rūmų istorinės ir architektūrinės raidos ekspozicijos rengimas, in.: Chronicon Palatii Magnorum Ducum Lithuaniae vol. III, comperavit G. Striška, Vilnae MMXV.

11. Avižinis D. Valdovų rūmų istorinių reprezentacinių interjerų ekspozicijos rengimas, in.: Chronicon Palatii Magnorum Ducum Lithuaniae vol. III, comperavit G. Striška, Vilnae MMXV.

Болгарова М. Ю.,
старший науковий співробітник
Науково-дослідний інститут
пам'яткоохоронних досліджень
Шелапов С. М.,
реставратор I категорії
Національний Києво-Печерський
історико-культурний заповідник

РЕСТАВРАЦІЯ ПЛАСТИНИ-ЕПІТАФІЇ З ПОХОВАННЯ МИТРОПОЛИТА ПЕТРА МОГИЛИ: ДО ПРОБЛЕМИ ДАТУВАННЯ НАРОДЖЕННЯ СВЯТИТЕЛЯ

У 2016 році до відділу наукової реставрації та консервації Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника надійшла унікальна річ – срібна пластина з поховання митрополита Петра Могили, що зберігається в фондах заповідника. Вона була знайдена під час розкопок Успенського собору Києво-Печерської лаври, що проводились у 1982 р. експедицією Інституту археології АН УРСР під керівництвом архітектора-археолога Віктора Харламова. Особливо значущим стало дослідження шурфу № 6, що знаходився у північному нефі давнього ядра пам'ятника, між північно-західним стовпом підкупольного квадрата та північною стіною, практично в епіцентрі вибуху 1941 р. Серед завалів будівельного сміття на глибині 1,25 м була знайдена гравірована срібна пластина із зображенням родового герба та епітафією митрополита Петра Могили. Текст епітафії повністю наведений у звіті. В тексті, зокрема, було надано палеографічне розшифрування написаної літерами старослов'янського алфавіту дати народження святителя: «року от Рождества Христова 1574» [1, арк. 5-9]. Підсумовуючи результати розкопок, В. Харламов зазначив, що цей сезон

„приніс справжнє наукове відкриття: було знайдено місце поховання Петра Могили. Виявлені дві срібні пластини дали історичній науці нові дані про життя П. Могили, вперше ми дізналися дату його народження, виходячи з котрої він прожив 72, а не 50 років, як вважалось раніше” [1, арк. 27-28].

Саме ця знахідка та нове прочитання року народження святителя поклала початок науковій дискусії, що певною мірою продовжується й досі.

Дата смерті митрополита в ніч на 1 січня 1647 р. ні у кого не викликала й не викликає сумнівів, проте єдності у встановленні дати народження не було вже серед дослідників XIX ст. Митрополит Євгеній (Болховітінов), В. Аскоченський, М. Закревський, М. Костомаров традиційно роком народження вважали 1597 р. [3, с. 6-7]. Таке трактування впливало з прочитання напису на лабрадоритовій плиті пізнього походження, встановленій на місці поховання в Успенському соборі, де зокрема зазначалось, що митрополит помер на 50-му році життя [7, с. 195]. Видатний біограф і дослідник Петра Могили С. Голубєв на підставі панегіриків встановлює, що майбутній святитель народився 21 грудня 1596 р. Це також підтверджується даними історико-мемуарного твору «Літописець або хронічка», написаного православним шляхтичем Йоахимом Єрличем (1598-1674), сучасником митрополита, де було зазначено, що Петро Могила прожив «повні п'ятдесят років» [12, с. 59; 6, с. 94]. Цієї дати дотримується ряд інших дослідників: Ф. Терновський, митрополит Макарій, Н. Йорга, Т. Йонеску, М. Віллер, О. Оглоблин. Один з перших дослідників П. Могили С. Рождественський (1868-1934) роком народження святителя вважав 1590 р. [4, с. 12].

Як вже було зазначено, на початку 80-х років відомими киевознавцями О. Білодідом та В. Харламовим була висунута нова гіпотеза про те, що датою народження Петра Могили слід вважати 1574 р. У своїх дослідженнях професор Білодід намагався довести, що про рік народження святителя немає достовірних даних, та аргументувати свою версію палеографічного розшифрування напису з пластини-епітафії [2, с. 67-68]. Проте таке прочитання не підтверджується ні палеографічними даними, ні фактами біографії київського митрополита [7, с. 202-203]. До того ж ця гіпотеза була спростована українськими та молдавськими дослідниками під час міжнародної конференції «Петро Могила і сучасність», що проходила в Інституті філософії НАН України 14-16 березня 1996 р. [5, с. 12], за матеріалами котрої вийшла друком монографія [9].

Молдавські історики, які зробили значний внесок до біографічних досліджень про Петра Могила, як правило, називають роком його народження 1597 р. [11, р. 202]. Переважна більшість українських дослідників дотримується традиційної дати 21 грудня 1596 р. [10, с. 76]

Підводячи підсумок дискусії, академік П. П. Толочко зазначив, що ця проблема залишається для розв'язання нашим нащадкам [8, с. 188]. Остаточна дата має бути встановлена в ході дальших пошуків нових документів або свідчень [7, с. 204].

Оскільки одним з основних джерел залишається досліджувана срібна пластина-епітафія, метою реставрації було зупинити руйнування пам'ятки, надати їй експозиційного вигляду та за результатами проведених реставраційних заходів забезпечити майбутнім дослідникам можливість працювати зі збереженою пам'яткою. Беручи до уваги, що більшість науковців, зокрема, румунський палеограф А. Мареш [7, с. 203-204], працювали лише з прорисами, маємо на меті опублікувати фотографію цієї пластини. Посилання на публікацію фото у статті Білодіда [7, с. 201] є помилковим, оскільки там розміщено лише зображення прорису пластини. Фотографії пластини містяться у звіті В. Харламова про розкопки 1982 р., проте вони невеликого розміру та нечіткі. У звіті подано детальний опис пластини-епітафії: її розмір 325x260 мм, товщина срібного листа 1 мм, вага 420 г. Композиційно пластина складається з зовнішньої рамочної частини, виконаної у барочному стилі з фігурними краями та прикрашеної гравірованим рослинним орнаментом. Центральна текстова частина пластини являє собою овал, що рельєфно виступає з рамочної площини на 5-6 мм. Текст на пластині написаний староукраїнською мовою скорописом XVII ст. та складається з 20 рядків. Верхню частину композиції завершує гравіроване зображення герба Петра Могили з монограмою. На краях пластини, а також посередині її боків розташовані 8 отворів діаметром 1,5-2 мм, що призначались, виходячи з знайдених залишків залізних цвяхів, для кріплення пластини до кришки дерев'яної труни. [1, арк. 7]. Текст виконано у техніці гравіювання. Пластина виготовлена методом ковки.

На реставрацію пам'ятка надійшла у такому стані: пластина була вкрита пілобрудовими нашаруваннями, а також нерівномірним шаром полісульфіду срібла сіро-чорного кольору, який спотворював первісний вигляд пам'ятки та ускладнював прочитання тексту епітафії. В нижній частині – наскрізний розрив металевої основи 1,5 см та добре помітне розшарування металевої основи. Між шарами – невеликі осередки корозії міді. Пластина містила чисельні дрібні тріщини, що утворились внаслідок деформації. Ймовірно, спочатку пластина призначалась для виготовлення іншого предмету (можливо, шат до ікони), про що свідчать попередньо зігнуті краї пластини. Пізніше їй повернули початковий вигляд та використали для виготовлення пластини-епітафії. В результаті в місцях згину відбулись деформація та розшарування металу.

У процесі реставрації були видалені пілобрудові нашарування, видалена плівка полісульфіду срібла розчином на основі тіосечовини. Продукти корозії міді усунули водним розчином сульфамінової кислоти. Розшарований метал склеєно за допомогою клейового розчину синтетичної акрилової смоли *Paraloid B 72* 8-10%. Для запобігання подальшого збільшення наскрізного розриву, місце розриву було здубльовано за допомогою пластини срібла товщиною 0,3 мм. Застосовувався той самий клейовий склад *Paraloid B 72*. Поверхня пластини була законсервована розчином *Paraloid B 72* 2-3%.

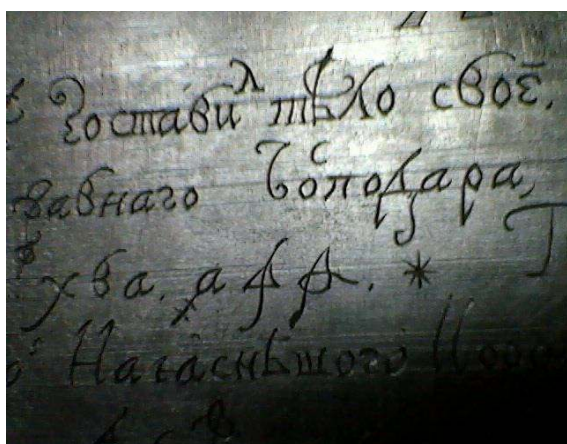
У результаті реставрації напис на пластині набув чіткого вигляду, що дає можливість уникнути будь-яких різночитань.

Література

1. Науковий архів ІА НАН України. Фонд експедицій. Оп. 1982/34е. Отчет о раскопках Успенского собора Киево-Печерской лавры в 1982 году.
2. Білодід О. Загадка Петра Могили / О. Білодід // Київська старовина. – 1993. – № 3. – С. 56–69.
3. Голубев С. Киевский Митрополит Петр Могила и его сподвижники : Опыт исторического исследования. Т. 1 / С. Голубев. – К. : [Тип. Г. Т. Корчак-Новицкаго], 1883. – XII, 559 с.
4. Жуковський А. Походження та молодість свт. Петра (Могили) / А. Жуковський // Православний голос Любліна. – 2006. – № 2. – С. 12–14.
5. Кабанець Є. Про день народження Петра Могили / Євген Кабанець // Людина і світ. – 1996. – №10. – С.12–14.
6. Летопись Йоахима Ерлича // [Южнорусские летописи...] / [Под ред.] О. Левицкого. – К., [1916?]. – 456 с.
7. Семчинський С. До контрверзи про рік народження Петра Могили / С. Семчинський // ЗНТШ. – 1996. – Т. 231. – С. 195–205.
8. Семчинський С. Петро Могила / С. Семчинський // Історія України в особах: Литовсько-польська доба. – К.: Україна, 1997. – С. 188 – 201.
9. Феномен Петра Могили (Біографія. Діяльність. Позиція) / [Климов В., Колодний А., Жуковський А. та ін.]. – К.: Дніпро, 1996. – 270 с.
10. Шарипова Л. Еще о «человеке многих миров»: Петр Могила – традиционалист, реформатор, оппортунист... / Людмила Шарипова // Конфессия, империя, нация: религия и проблема разнообразия в истории постсоветского пространства. – М.: Новое издательство, 2012. – С. 55–84.
11. Cazacu M. Pierre Mohyla et la Roumanie / M. Cazacu // Harvard Ukrainian Studies. – 1984. – № VIII. – P. 188–222.
12. Jerlicz J. Latopisiec albo kroniczka. T.1 / Joachim Jerlicz. – Warszawa, 1853. – 188 s.

Фотографії:

1. Пластина-епітафія до реставрації. Загальний вигляд.
2. Фрагмент пластини з написом року народження митрополита Петра Могили.



*Мулик А. Є., аспірантка
Львівська національна академія мистецтв,
художник-реставратор Львівського музею історії релігії
Науковий керівник Янковська Дарія Олегівна,
кандидат мистецтвознавства*

СТІНОПИС «ВІДВІДИНИ ЄЛИЗАВЕТИ МАРІЄЮ У СУПРОВОДІ ЗАХАРІЇ ТА ЙОСИФА» СТАНІСЛАВА СТРОЇНСЬКОГО У ВІВТАРНІЙ ЧАСТИНІ ВОЗНЕСЕНЬСЬКОГО ХРАМУ ДОМІНІКАНСЬКОГО МОНАСТИРЯ У ПІДКАМЕНІ: ДОСЛІДЖЕННЯ ТА КОНСЕРВАЦІЯ

Наповнене величчю, тріумфом краси, світла і добра мистецтво епохи барокко знайшло благодатний ґрунт в Україні, де органічно сприйняли ідеї просвітництва, європейські духовні, культурні і мистецькі цінності. Католики Східної Галичини радо запозичували до своїх храмів і резиденцій мистецькі твори європейських майстрів, які за формою і змістом чудово пасують до інтер'єрів палаців та костелів. Традиції Львівської школи ілюзорного малярства базуються на ідеалах італійського пізньобарокового стінопису представників Болонської та Римської мистецьких шкіл, де отримали освіту Д. Педретті, Д. Бальзані, Б. Мазуркевич, А. Тавелліо. Їхні учні та послідовники, найталановитішим з яких був Станіслав Строїнський, протягом усього XVIII ст. продовжували створювати розписи, використовуючи мистецькі здобутки митців Італії. [5, 58-63]

Багато дослідників ілюзорні зображення архітектурних конструкцій на склепіннях і на стінах називають «квадратурою», віддаючи данину Болонській школі «квадратуристів» — майстрів архітектурних ілюзій. У костелах Східної Галичини часто спостерігаємо фіктивні, мальовані вівтарі. Можна виокремити дві системи декорування квадратурою: доповнення реальної архітектури приміщення фіктивними «поверхами» ілюзорної і творення обрамлення з псевдоархітектурних елементів на тлі якого розгортається дійство або поділ прясел за допомогою мальованих підпружних арок [7, 366]. Остання система характерна для майстрів болонської школи монументального малярства, а вперше на землях Східної Галичини її застосував Д. Педретті, 1732 р. [7, 368].

Серед львівських малярів монументального живопису XVIII ст. активно використовував архітектурні ілюзії Станіслав Строїнський, який у 1766 р. за сприянням о. Домініка Терлецького взявся за виконня фресок у вівтарній частині костелу монастиря домініканців у Підкамені: композицій «Відвідини Св. Єлизавети Св. Марією», «Успіння», «Вознесіння Марії» [1, 97-103]. Збігнев Горнунг у монографії, присвяченій С. Строїнському, зауважив, що митець у своєму малярстві використовував «...поєднання фігурних сцен з архітектурою інтер'єру за допомогою мальованої орнаментики, що оперує багатим арсеналом оздобних форм, серед яких провідне місце за-

ймають такі мотиви, як консолі, картуші, сильно висунуті карнизи, кошики квітів і т. д...» [6, 120].

Розписи Станіслава Строїнського у вівтарній частині храму домініканського монастиря в Підкамені не досягають рівня майстрів болонської школи за масштабністю, багатством мотивів і переконливістю створення ілюзії, однак, безсумнівно, є репрезентантами цієї ж традиції. Станіслав Строїнський спрощує архітектурні мотиви, уникає зображення людських фігур у складних ракурсах на тлі мальованої архітектури, акцентує на декоративності, не створюючи малярства великої ілюзорної глибини.

Так на північній стіні пресвітерію храму домініканського монастиря в Підкамені зображено сцену зустрічі Св. Марії та Св. Єлизавети. Епізод зустрічі Марії та Єлизавети — сюжет обов'язковий для богородичних циклів і тому частий у стінних розписах. Цей сюжет, в найпростішій іконографії (зустріч двох жінок), відомий з V століття. Пізніше сцена трохи ускладнюється та наповнюється знаками: жінки можуть обійматись, ускладнюються інтер'єри, вводяться додаткові персонажі: служниці, ангели, святий Захарій та Йосиф. У центрі композиції розписів північної стіни пресвітерію храму в Підкамені бачимо постаті Єлизавети та Марії. Вони розвернені назустріч одна одній. Ліворуч – Єлизавета. Вона зображена в профіль і злегка нахилена до Марії. Одягнена у довгу зелену сукню, з плечей спадає світло-коричневий плащ, голова покрита білою хустиною. Праворуч – Марія, своєю правою рукою торкається плаща Єлизавети. Вона одягнена у червону сукню та синій плащ, перекинутий через ліву руку. Голова ледь покрита білим повоєм. Над головою — намічений кількома легкими лініями німб. Нижня частина фігур прихована балюстрадою, що складається з ряду характерних для барокової архітектури фігурних балясин холодного теракотового кольору, накритих сіро-вохристими перилами. Обабіч Марії та Єлизавети зображені Захарія і Йосиф, які ідуть позаду, ведучи розмову та підтримуючи руками драперії тканини. Фігури зображені на тлі ілюзорної архітектури, праворуч угорі — фігура ангела, що тримає червону драперію. Балюстрада сходів на передньому плані прикрашена вазонами з квітучим трояндовим кущем і вкритим плодами помаранчевим деревцем, тацями зі стиглими плодами.

Стінопис Станіслава Строїнського ґрунтовно реставрувався ще у 1903-1905 рр. Проте пожежа 1916 р. завдала великої шкоди розписам, не оминули своєю руйнівною силою Перша та Друга світові війни. Вже з 1997 р. стараннями оо. студитів (1997 р. передано монастир греко-католицькому чернечому чину оо. студитів) та громадських організацій проводяться консерваційні роботи. У 2000-х роках втрати тиньку було доповнено вапняно-пісковим тиньком, але затікання вапна на авторський фарбовий шар завдало додаткових втрат. Стан авторського вапняно-піщаного тиньку загалом є задовільним. В місцях навколо втрат тиньку є відставання й відшарування. По всій поверхні живопису присутні втрати тиньку круглої форми механічного походження – нагадування про воєнні дії, що точились

у Першу й Другу світові війни. У 2012 р. за допомогою активістів громадської організації «Пласт» проведено низку консерваційних заходів по збереженню північної стіни пресвітерію, укріпленню тиньку в місцях відставання, бортуванню навколо механічних пошкоджень – збереженню прошарку історії, що відбилась на розписах.

Можемо зробити висновок, що розписи домініканського монастиря в Підкамені цілком відповідають основним принципам барокового мистецтва з притаманною їм динамікою, експресією та величчю і реперезентують архітектурні ілюзії квадратуризму на теренах Східної Галичини. Настінне малярство Станіслава Строїнського у вівтарній частині храму є невідемним компонентом унікального комплексу пам'яток домініканського монастиря в Підкамені й потребує ретельного вивчення, проведення консерваційних та реставраційних заходів.

Література

1. Лильо О. М. Діяльність представників монументального живопису західноєвропейської традиції у Львові XVIII ст. // Бюлетень Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України. — Львів, 2008. — № 1 (10). — С. 97—103.

2. Лисун Ярина / Збереження пам'яток монументального живопису галичини XVIII — початку XX ст. : домініканський костел у Підкамені // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Вип. 26. — Львів : ЛНАМ, 2015. — С. 188—197.

3. Строїнський Станіслав // Художники України: енциклопедичний довідник. Вип. 1 / авт.-упоряд. М. Г. Лабінський. — Академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва. — К : Інтертехнологія, 2006. — С. 528.

4. Строїнський Станіслав // Митці України: Енциклопедичний довідник / Упор.: М. Г. Лабінський, В. С. Мурза. За ред. А. В. Кудрицького. — К. : «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1992. — 848 с.

5. Фесенко Дарія. Квадратура в стінопису XVIII століття у Східній Галичині на тлі західноєвропейського мистецтва барокко // Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії : зб. наук. праць. Вип. 9 / голов. ред. Г. Скрипник — НАНУ, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. — К., 2009. — С. 58—63.

6. Hornung Z. Stanisław Stroiński 1719 — 1802. Zarys monograficzny ze szczególnym uwzględnieniem działalności artysty na polu malarstwa ściennego / Z. Hornung // Prace sekcji historii i sztuki i kultury Tow. Nauk. we Lwowie : w 2 t. — Lwów : Nakładem Tow. Naukowego, 1924-1935.

T. 2.— Zesz. 5. — 1935.— 158 s.

7. Stoga A. Quadratura w malarstwie polskim XVIII w. Malowidła na sklepieniach / A. Stoga // Biuletyn Historii Sztuki. — 1980. — Nr. 3-4. — S. 365-376.

Ілюстрації



1. Відвідини Єлизавети Марією у супроводі Захарії та Йосифа.
Стан перед 1939 р.



2. Відвідини Єлизавети Марією у супроводі Захарії та Йосифа.
Стан 1993 р.



3. Відвідини Єлизавети Марією у супроводі Захарії та Йосифа.
Стан 2015 р.

*Козовльова В., Гурин К., Трикоз О.,
художники-реставратори, Національний музей-заповідник
Українського гончарства*

ОСОБЛИВОСТІ ЗБЕРЕЖЕННЯ МОНУМЕНТАЛЬНИХ ГЛИНЯНИХ СКУЛЬПТУР ПРОСТО НЕБА В НАЦІОНАЛЬНОМУ МУЗЕЇ-ЗАПОВІДНИКУ УКРАЇНСЬКОГО ГОНЧАРСТВА

У Національному музеї-заповіднику українського гончарства в Опішному налічується близько 300 глиняних скульптур, що експонуються просто неба. Їх створено впродовж 1997–2015 років провідними художниками-керамістами й народними майстрами-гончарями під час Всеукраїнських та Національних симпозіумів гончарства, що відбувалися на базі Музею-заповідника. Колекція включає конкурсні роботи учасників ІНТЕРСимпозіумів кераміки (2010–2014) та твори мистців, які втілили свої задуми в матеріалі, працюючи в музейній КЕРАМОрезиденції.

Маючи значну колекцію монументальної кераміки просто неба, музей-заповідник змушений системно вирішувати проблеми її збереження й утримання в належному стані, у тому числі консервації та реставрації. Головна особливість, що визначає специфіку створення науково обґрунтованих умов зберігання, – технологічні особливості їх виготовлення. Значну кількість робіт виготовлено з шамотної маси. Температура їх випалювання становила близько 1000°C. Однак цього недостатньо для постійного експонування творів просто неба, ідеальна температура випалювання для таких виробів – 1100-1350°C. Це призводить до зниження міцності черепка, й актуалізує пошуки новітніх способів їх тривалого збереження за несприятливих умов навколишнього середовища. У зв'язку з цим, реставраторам доводиться часто проводити планові й позапланові реставраційні роботи.

Одна з найбільш проблемних монументальних скульптур у колекції музею-заповідника – «Лев при двох головах» лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка, гончаря Василя Омеляненка є найбільшою монолітною монументальною скульптурою, що експонується просто неба. Її випалено в спеціально побудованому для цього горні безпосередньо на місці експонування твору. У цьому горні неможливо було досягти потрібної температури випалювання, тому робота залишилася недопаленою й постійно розшаровується під впливом агресивних погодних умов.

Особливо руйнівний вплив на глиняні експонати справляє коливання температури й вологості. Оптимальні умови для берігання й експонування глиняних виробів у приміщенні (температура близько +18°C, відносна вологість повітря, що не перевищує 50-65%) неможливо забезпечити для творів просто неба.

Рівень вологи в глиняних виробках значно збільшується в осінньо-зимовий період, а зміна температури повітря негативно впливає на кераміку. Поверхня скульптур відшаровується, настає деструкція черепка.

З метою захисту глиняних скульптур від зовнішніх негативних впливів доводиться систематично обробляти поверхню скульптур водовідштовхуючими засобами.

Негативно на монументальні глиняні скульптури впливають і сильні вітри. Постійна дія потоків повітря спричиняє вивітрювання, що з роками теж порушує цілісність поверхні експонатів.

Взимку 2015/2016 років реставратори зіштовхнулися з проблемою стійких снігопадів, які спричиняли осипання наліплених деталей скульптур. Особливо актуальним стало оберігаюче очищення скульптур від снігу та обмерзання.

Виготовляючи монументальні глиняні скульптури, автори не завжди уявляють, як їхні роботи будуть монтуватися й експонуватися в музейному просторі. Система їх монтажу не завжди є доцільною й продуманою. У результаті цього через деякий час відбувається пошкодження окремих скульптур, що не мали належної основи, через значну вагу глиняних творів.

Таким чином, практика експонування монументальної глиняної скульптури та їх консерваційно-реставраційний багаторічний супровід дозволив сформувати одну з головних вимог до експозиційного монтажу: роботи потрібно встановлювати на монолітну основу, вищу від поверхні землі приблизно на 15-20 см і ширше на 20 см від периметру нижньої частини експонату.

2003 року, у зв'язку з перепідкорядкуванням закладу Міністерству культури України, було проведено комплексний демонтаж монументальних скульптур для перенесення їх з подвір'я Державної спеціалізованої художньої школи-інтернату I-III ступенів «Колегіум мистецтв у Опішному» на територію Національного музею-заповідника українського гончарства, на відстань близько 2 км. Більшість робіт були немонолітні, тому для постійної експозиції їхні частини з'єднували між собою за допомогою клею або цементного розчину. Демонтаж спричинив значні пошкодження творів у вигляді сколів і тріщин. Отже, цей процес мав негативний вплив на монументальні скульптури.

Більшість відвідувачів Національного музею-заповідника українського гончарства становлять діти. Їхнє бажання сфотографуватися не біля скульптур, а безпосередньо на них, інколи призводить до пошкодження експонатів. Щоб уникнути цього, до частини скульптур доцільно обмежувати доступ для унеможливлення безпосереднього контакту з ними відвідувачів. Окрім того, біля входу в Музей-заповідник встановлено попереджувальну інформацію про заборону сідати, вилізати, стрибати на експонати.

Монументальна глиняна скульптура – малопоширене явище у вітчизняній музейній практиці, тож питання її науково обґрунтованого збереження залишається маловивченим і потребує подальших пошуків.

ЗЕРНОВИК ТРИПІЛЬСЬКИЙ З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ. РЕСТАВРАЦІЯ ТА АТРИБУЦІЯ, МУЗЕЙНА ІСТОРІЯ

Реставрація зерновика (інвентарний № НМІУ- а212/815) розпочалась у 2011 році та тривала до 2014. В роботі активну участь брали майбутні магістри Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури (НАОМА) А.С. Борисюк та О.О. Грибан. До 2011 року зберігач колекції О.О. Якубенко неодноразово здійснювала спроби організувати реставрацію пам'ятки, але з різних причин реставрацію тоді не вдалось провести.

Датування пам'ятки – кінець V – початок IV тис. до н. е., доба енеоліту, культурно-історична спільнота Кукутені-Трипілля-Аріушд; трипільська культура, середній етап В-II, фінал. Місце знахідки – поселення в околицях села Володимирівка Новоархангельського району (колишнього Підвисоцького) Кіровоградської обл.

На кількох фрагментах з внутрішнього боку були написи 70-тих років ХХ століття чорною тушшю: а212/815 Волод. 46 (с. Володимирівка, 1946 р.).

У 1946 році у Володимирівці проводила розкопки Т.С. Пассек – видатний радянський археолог. Нею були опубліковані матеріали розкопок, в тому числі три великі зерновики грушоподібної форми [14, 98, рис. 53, 1,2,4]. Ймовірно, тому цей зерновик було записано до колекції 1946 року. Але вже під час реставрації інформація про те, що артефакт було знайдено саме у 1946 році, викликало сумніви.

Навіть досліджуючи пам'ятку, яка надійшла на реставрацію та складалась із 72 фрагментів, можливо було зробити висновки щодо її морфології. Це посудина грушоподібної форми, товстостінна, орнаментована заглибленим орнаментом та поліхромним розписом. Дно пласке. Нижня частина тулуба конусоподібна, плічка розширені, заокруглені. Вище плеча поверхня трохи прогнута, нахилена до прямої горловини. Зовнішня поверхня вкрита жовтогарячим ангобом та заглибленим криволінійним S-подібним орнаментом у вигляді парних змій, які заходять головами одна за одну, повторений 4 рази на кулястих плічках. Круглими ямками позначено очі змій. На нижній частині посудини є оперізуючі горизонтальні смуги. Заглиблений жолобчастий орнамент доповнено поліхромним розписом (біла, чорна, червона фарби). Зерновик виготовлено способом ручного ліплення, ймовірно, за допомогою поворотної дошки, скребків та гладилок. Структура глиняного тіста неоднорідна, має включення домішок слюди та кварцового піску. Черепок дзвінкий. Випал рівномірний, але 13 фрагментів деформовані (вигнуті), можливо, внаслідок ритуального спалення житла. За попередніми обчисленнями ми вважали, що його розміри сягають приблизно 50 см у висоту, та 50 см у діаметрі. Пам'ятка раніше реставраувалася, тому що окрім пило-брудових, ґрунтових та вапнякових нашарувань були

клейові (можливо, желатиновий клей, який використовувався до війни) та гіпсові забруднення від попередньої реставрації. Вочевидь, що зерновик було демонтовано, а не розбито. Від вінець збереглося приблизно 40 відсотків, тулуба 55%, денця 30%.

Після проведення лабораторних досліджень було складено програму реставраційних заходів:

- видалити нестійкі та стійкі забруднення;
- укріпити поверхню ПВБ (полівінілбутираль, 3% розчин у етиловому спирті);
- підібрати і склеїти фрагменти ПВБ (полівінілбутираль, 10% розчин у етиловому спирті);
- виставити форму з 3-х частин, шляхом доповнення втрат гіпсом Г-10;
- відкоригувати та затонувати доповнення всередині;
- зібрати форму з 3-х частин;
- відтворити рельєфний орнамент на доповненнях методом інерції;
- затонувати доповнення з відтворенням орнаменту методом інерції білилами титановими полівінілацетатними з аквареллю.

Вже під час реставраційної роботи у фондах музею було знайдено ще 2 фрагменти з попередніх розкопок Володимирівки, з номерами Уманського краєзнавчого музею (рис. 3). По орнаменту та товщині черепка було визначено місце знаходження частин. Потім було вирізано наскрізні отвори у доповненнях та вмонтовано у них фрагменти. Всі процеси роботи супроводжувались фотофіксацією. Після реставрації розміри посудини склали 68 см у висоту та 73 см у діаметрі (рис. 4).

Під час реставрації тривала дослідницька робота щодо уточнення атрибуції та ідентифікації пам'ятки.

Розділимо цю інформацію на два періоди: перший – довоєнний період та другий – воєнний і повоєнний. Спочатку надамо коротку інформацію про довоєнні розкопки Володимирівського трипільського поселення, про тих, хто саме міг знайти зерновик, а потім про тих, хто міг брати участь у подальшій музейній історії.

До першого періоду ми віднесли наступних дослідників.

М.К. Якимович у 1925 році відкрив Володимирівське поселення. У 1920-30-ті роки був співробітником Уманського краєзнавчого музею, власноруч займався реставрацією кераміки [7, 632; 15, 104].

Б.П. Безвенглинський був директором Уманського краєзнавчого музею, у 1927-28 роках під керівництвом С.С. Магури брав участь у розкопках Володимирівського поселення. Він "...звернув увагу на цікаве поєднання двох видів орнаменту на одному посуді – мальованого і так званого "рито-ваного" у вигляді "втиснутих візерунків" [4, 39; 9, 37; 15, 104].

С.С. Магура у 1927-28 роках був керівником експедиції, з 1934 по 1936 роки – начальником Трипільської експедиції, у 1935 році проводив розвідку, а у 1936 році – розкопки у Володимирівці. Восени 1936 року був репрезентований [4, 38-39; 12, 312; 15, 104].

В.Є. Козловська у 1939 році розкопала наземне житло №2 у центрі Володимирівського поселення [4, 38-39; 10, 227-228; 15, 104].

Т.М. Мовчанівський – автор програми досліджень трипільських поселень, за планом якого була створена Трипільська експедиція, що проводила розкопки біля села Халеп'я та дослідження великого поселення Володимирівка. Репресований у 1938 році [4, 36-39; 13, 337-338].

Т.С. Пассек була співробітником Трипільської експедиції 1934-1939 років, з 1937 року – очолила експедицію [3, 399-400; 4, 38-39; 15, 104].

М.Л. Макаревич з 1934 по 1940 роки працював у складі Трипільської експедиції ІМК АН УРСР, в тому числі у Володимирівці [2, 320-321; 4, 38].

Історія знахідки зерновика в той чи інший спосіб пов'язана з названими вище дослідниками. Здогадно, його могли знайти між 1925 та 1940 роками. Зерновик зберігався в Уманському краєзнавчому музею, як свідчать шифри на деяких фрагментах. Б.П. Безвенглинський міг описати саме наш зерновик. М.К. Якимович міг зробити його першу реставрацію. На жаль, ці питання задати зараз нема кому.

Другий період. Музейна історія пам'ятки, на відміну від її археологічної історії, більш-менш відома.

М.Ю. Відейко, відомий сучасний археолог, двічі опублікував довоєнне фото зерновика зі скляного негативу. Вперше – у чорно-білому варіанті у книзі “Трипільська цивілізація” з підписом: “Посудина із розкопок у Володимирівці, прикрашена ритим орнаментом та малюванням. Кінець V тис. до н. е.” [5, 124; 6, 166]. Вдруге кольорове фото опубліковане ним з підписом: “Зерновик з заглибленим орнаментом. Володимирівка. Уманський краєзнавчий музей” [1, 106, рис. 4]. Фотографії з негативу були опубліковані реверсно (дзеркально), без паспортної конкретики. Автор не міг вживу бачити зерновик, тому що з воєнних років по 2011 рік пам'ятка знаходилася у фрагментованому стані та з частково втраченими паспортними даними у фондах Національного музею історії України.

П.П. Курінний – археолог, музеєзнавець, пам'яткоохоронець, фундатор і перший директор Соціально-історичного музею Уманської округи, людина, ображена на радянську владу (у 1933 році заарештований, п'ять років не мав права працювати за фахом). У вересні-жовтні 1943 року, співпрацюючи з окупаційною владою, “організував упаковку та відправку до Німеччини трипільських колекцій Уманського краєзнавчого музею (біля 2100 предметів), вважаючи, що рятує їх від більшовиків” [4, 39-40; 11, 288-289].

Перед вивезенням до Німеччини, щоб зменшити об'єм посудин, їх було чи розбито, чи демонтовано. Після закінчення II світової війни, у 1947 році ешелон з пам'ятками було повернуто в Україну, але вже у Державний республіканський музей УРСР (тепер НМІУ) [8, 15]. Зерновик опинився в музеї у фрагментованому стані, без паспортних даних і довгі десятиліття чекав на реставрацію.

Зараз він прикрашає трипільську експозицію музею.

Література

1. Відейко М.Ю. Володимирівська група // ЕТЦ. – К., 2004. – Т. II. – С. 106.
2. Відейко М.Ю. Макаревич Михайло Леонтійович // ЕТЦ. – К., 2004. – Т. II. – С. 320-321.
3. Відейко М.Ю. Пассек Тетяна Сергіївна // ЕТЦ. – К., 2004. – Т. II. – С. 399-400.
4. Відейко М.Ю. Трипільська культура. Історія досліджень // ЕТЦ. – К., 2004. – Т. I. – С. 36-40.
5. Відейко М.Ю. Трипільська цивілізація. К., 2002. – С.124
6. Відейко М.Ю. Трипільська цивілізація. Вид. 2-е. – К., 2003. – С.166.
7. Відейко М.Ю. Якимович М.К. // ЕТЦ. – К., 2004. – Т. II. – С. 632.
8. Ковтанюк Н.Г. Сторінки історії // Національний музей історії України. Скарбниці істричної пам'яті. – К., 2009. – С. 6-21.
9. Ляшко С.М. Безвенглинський Б.П. // ЕТЦ. – К., 2004. – Т. II. – С. 37.
10. Ляшко С.М. Козловська Валерія Євгенівна // ЕТЦ. – К., 2004. – Т. II. – С. 227-228.
11. Ляшко С.М. Курінний Петро Петрович // ЕТЦ. – К., 2004. – Т. II. – С. 288-289.
12. Ляшко С.М. Магура Сильвестр Сильвестрович // ЕТЦ. – К., 2004. – Т. II. – С. 312.
13. Ляшко С.М. Мовчанівський Тодось Миколайович // ЕТЦ. – К., 2004. – Т. II. – С. 337-338.
14. Пассек Т.С. Периодизация трипольских поселений // МИА. – М.-Л., 1949.– №10.– С. 98.– Рис. 53, 1, 2,4.
15. Якубенко О.О. Володимирівка // ЕТЦ.– К., 2004. – С. 104

*Шевченко Н. О., Асаулова О. В.,
Національний науково-дослідний
реставраційний центр України*

ДОСВІД ЗАСТОСУВАННЯ МЕТОДІВ СВІТЛОВОЇ МІКРОСКОПІЇ ПРИ ДОСЛІДЖЕННІ ТОНКОДИСПЕРСНИХ ОБ'ЄКТІВ – ПІГМЕНТІВ ТА НАПОВНЮВАЧІВ, ПАМ'ЯТКИ ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА «СТРІЧКА ПОХОВАЛЬНА» З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОГО ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ЗАПОВІДНИКА

Пігменти та наповнювачі, з яких складаються більшість фарбових матеріалів та ґрунти музейних пам'яток, враховуючи їх розмір, що становить 0,1-0,01мм, відносяться до дисперсних речовин. Відповідно, більшість фарбових матеріалів живопису та ґрунти вважаються дисперсними системами. За визначенням, дисперсною системою зветься гетерогенна система, що складається з двох фаз: дисперсної фази та дисперсного середовища [1]. В фарбових матеріалах, пігменти та наповнювачі слугують дисперсною фазою, а в'язево – дисперсним середовищем. За розміром часточок дисперсні системи класифікують на грубо дисперсні (0,1-0,01); середньо дисперсні (0,01-0,005мм), тонко дисперсні (500 до 10⁵ нм) та молекулярно-дисперсні (менше за 1 нм) [2].

Одним з найбільш поширених методів дослідження дисперсної речовини вважається порошковий метод рентгенівського фазового аналізу у фотографічному та дифрактометричному варіантах [5,6]. Широкого засто-

сування, в теперішній час, набув і метод електронної мікроскопії за допомогою електронного мікроскопу, збільшення оптики якого становить 2000x і більше. Рентгеноструктурний, емісійний спектральний, електронно-зондовий рентгеноспектральний аналізи також спрямовані на точне визначення якісного хімічного складу та структури дисперсної речовини. При проведенні діагностики дисперсних систем, зазвичай, застосовується комплекс точних методів. На жаль, музейні та реставраційні інституції України недостатньо забезпечені необхідним аналітичним обладнанням. Крім того, виконання досліджень фізико-хімічними методами потребує спеціальної підготовки та супроводжується значною витратою часу та коштів. Враховуючи зазначені труднощі, найбільш доступним та ефективним засобом вирішення питань практичної та наукової реставрації стають методи світлової мікроскопії. Їх суттєвою перевагою є можливість оперативно одержати інформацію щодо одразу кількох головних характеристик матеріалу: якісного та кількісного складу, структурно-текстурних ознак, морфології, фізико-хімічних властивостей. Застосування комплексу методів світлової мікроскопії надає можливості аналізувати широке коло різноманітних за природою та складом матеріалів як органічної, так і мінеральної природи. Одним з головних недоліків зазначеного комплексу є руйнівний характер методів. Можливості оптичної системи світлових мікроскопів також обмежені. Максимальне збільшення оптики в стереоскопічному мікроскопі становить 100x, а в поляризаційному - 600-700x. Діагностика базуються на індивідуальному зоровому сприйнятті спеціаліста. Оптичні ефекти, що виникають у процесі дослідження, фіксує око людини, а не прилад. Об'єктивність одержаного результату залежить від рівня підготовки та досвіду, що є суб'єктивним фактором, тому результати діагностики з їх застосуванням вважаються попередніми та, в окремих випадках, потребують уточнення. Замалий розмір часточок пігментів та наповнювачів, присутність в тонкорозсіяному стані, низька ступінь кристалічності та, зазвичай, мала концентрація, потребують спеціального підходу до експериментального дослідження. Тим не менш, оперативність та відносна доступність методів світлової мікроскопії надають досить широких можливостей при діагностиці, але, за певних умов. При достатній кількості проби, наявності еталонних колекцій та досвіду, застосування необхідного комплексу методів не викликає ускладнень, але, враховуючи, що більшість з зразків ще є композитами з багатошаровою будовою стратиграфічної системи, їх діагностика стає проблематичною в разі відсутності хоча б однієї з них, що, саме, й сталося при дослідженні зразків матеріалів пам'ятки «Стрічка поховальна» з колекції НІКЗ КПЛ (м. Київ).

На лицевому боці стрічки завширшки 7см, основою якої слугувала тканина, спостерігалось три мініатюрних погрудних поліхромних зображення - Богородиці, Іоанна Предтечі та Ісуса Христа, обрамлених фігурними рамками з контуром чорного кольору. По обох боках зображень прочитувався текст кирилицею, який також був оконтурений фігурними

рамками чорного кольору. Загальний колорит композиції відповідав вохристій гамі.

З метою проведення хіміко-технологічного дослідження зразки матеріалів поліхромії та ткани основи надійшли у науковий відділ фізико-хімічних досліджень ННДРЦУ. При попередньому огляді виявилось, що розмір зразків з часточками тонко дисперсної речовини становить менше за 0,1мм. Кількості речовини виявилось замало для проведення необхідного комплексу аналітичних випробувань. Крім того, папір для пакування виявився шерехатим, стан зразків в конвертах - розпорошеним. Часточки речовини забилися в проміжки між волокнами паперу та при спробі їх перемістити голкою на предметний столик для експериментального дослідження забивалися ще глибше, або втрачалися зовсім. Для запобігання їх втрати, було вирішено на першому етапі дослідити зразки мікроскопічним методом у світлому полі, залишивши їх на білому папері без переміщення на предметне скло. Враховуючи тонко дисперсність об'єктів, спостереження здійснювалося при максимальному збільшенні стереоскопічного мікроскопу в 100х. Замала кількість зразків та їх стан унеможливили застосування мікрохімічного аналізу для визначення елементного складу матеріалів. Розпорошеність більшості зразків унеможливила визначення й будови їх стратиграфічної системи Основними критеріями оцінки на цьому етапі стали мікроморфологічні особливості зразків та їх фізичні властивості.

Метод світлого поля, зазвичай, застосовується для прозорих об'єктів. В разі роботи з непрозорими тонко дисперсними об'єктами на білому полі, фактура поверхні та структурні особливості стають нечітко виразними, контури зразків виглядають розмитими. Визначення мікроморфологічних особливостей за таких умов без переміщення на темне поле ставало проблематичним. Тим не менш, в результаті проведеного експерименту в зразках було виявлено: а)прозорі крихкі часточки речовини з смоляним блиском у вигляді уламків жовтого кольору (зр.1,4,5 ,6); б) непрозорі тонко дисперсні часточки буро - червоного (зр.1,3,7), жовтогарячого (зр.2), чорного (зр.1,5,6,7,8) та жовтого (зр.4) кольорів та в) непрозорі часточки з металевим блиском жовтого (зр.3,5) кольору.

Прозорі крихкі уламки жовтого кольору перевірялися додатково на реакційну здібність до води: до часточки речовини безпосередньо на папері кілька разів додавалася крапля води. Реакційна здібність оцінювалася за характером контурів уламків та їх формою. В результаті спостерігалася відсутність будь яких змін, що характеризувала б набрякання, розмокання, розчинення тощо. Інертність до взаємодії з водою (гідрофобність), прозорість, жовтий колір, крихкість та форма уламків надавало підстав, попередньо, віднести речовину до групи лаків.

Подальше дослідження мікроморфологічних особливостей непрозорих дисперсних часточок здійснювалося у відбитому боковому світлі за допомогою поляризаційного мікроскопу також без переміщення зразків на предметне скло. Оптична система поляризаційного мікроскопу надавала

дещо інших можливостей для експерименту. По-перше, зменшення світлового потоку засобом діафрагмування об'єктиву, тобто збільшення контрасту, дозволило більш точно виявити мікроморфологічні особливості зразків й дослідити форму тонко дисперсних пігментів. По-друге, застосування оптики з збільшенням до 200-400х та збільшення контрасту вищезгаданим засобом дозволяло навіть на білому полі визначати присутність поодиноких включень в зразках, тобто оцінити однорідність їх складу.

За результатами дослідження зразків методом поляризаційної мікроскопії:

1. Часточки чорного кольору в зразку 1 характеризувалися різномірністю та неправильною формою, серед них були присутніми часточки буро-червоних включень, що дозволило уточнити колір зразка як насичений темно – бурий до чорного. Реставратором колір зразка попередньо був позначений як «темний». Вірогідно, внаслідок забруднення поверхні та тонкої дисперсності пігментів колір визначити більш точно не вдавалося.

2. Фрагменти фарбового шару чорного кольору в зразках 6,7,8 характеризувалися щільністю та однорідною кристалографічною (син. скристокристалічною) структурою.

3. Часточки бурувато-червоного кольору (зразки 1,3,7) виявилися мікро лускуватими, іноді пелітовими та однорідними за розміром.

4. Часточкам жовтогарячого кольору (зразок 2) була притаманна округла форма. Серед них в зразку виявився і пігмент синього кольору у вигляді поодиноких включень, який можливо потрапив з іншого шару.

5. Часточки жовтого кольору (зразок 4) характеризувалися мікрозернистістю.

6. Металізовані часточки жовтого кольору (зразках 3,5) були присутніми у вигляді плоских лусочок.

Застосування поляризаційного мікроскопу з значним збільшенням оптики в 400х дозволило в окремих зразках дослідити будову стратиграфічної системи, яка в зразках 1,6,7 виявилася тришаровою, в зразку 4 – двошаровою, в інших не визначалася внаслідок розпорошеного стану зразків.

Елементний склад пігментів та їх природа визначалися за допомогою методу термохімічного аналізу. Враховуючи неможливість переміщення речовини, зразки для проведення експерименту видалялися разом з шматочком паперу, на якому вони містилися, за допомогою голки або скальпелю. Для запобігання втрати розпорошеного зразка при переміщенні в тигель, на поверхню паперу з речовиною наносилася крапля води й лише тому, препарат переміщався у фарфоровий тигель для випалу. Перед переміщенням і на поверхню тигелю наносилася крапля води. Після висихання краплі препарат досить міцно тримався на поверхні тигля. Після випалу аналізувався залишок за характером випалу та кольором.

Після термохімічного випробування повністю вигоріли уламки прозорої речовини жовтого кольору (зр.1,6,7) та часточки непрозорих пігментів чорного (зр.1) та жовтого (зр.4) кольорів. Часточки бурувато-червоного

кольору у процесі випалу набули більш насиченого червоного кольору. Металізовані часточки жовтого кольору не змінилися, а фрагменти фарбового шару чорного кольору (зр. 6, 7,8) набули сріблясто-білого кольору з металевим блиском. Після випалу металізовані часточки сріблясто-білого та жовтого кольорів досліджувалися методом мікрохімічного аналізу.

За результатами проведеного комплексу експериментального дослідження: а) непрозорі часточки чорного кольору в зразку 1 було діагностовано як вуглецьвмістивний пігмент органічної природи;

б) часточки чорного кольору в зразках 6,7,8 – як почорніле срібло;

в) непрозорі часточки бурувато-червоного кольору мінеральної природи – як вохра;

г) часточки жовтогарячого кольору мінеральної природи – як свинцевий сурик;

д) пігмент жовтого кольору мінеральної природи – як аурипігмент;

е) металізована фольга жовтого кольору - як золото.

ж) прозору речовину з гідрофобними властивостями органічної природи було визначено як смоляний лак.

Синій пігмент, внаслідок наявності лише однієї часточки, не аналізувався.

За характером елементарного волокна основи, що за оптичними характеристиками, структурою та складом відповідав шовку, тканину основи було визначено як шовкову.

Набутий досвід дозволив дійти до певних висновків.

1. При відборі зразків необхідно додержуватися певних умов:

а) в першу чергу відбирати зразки з визначеним кольором бажано, з неушкоджених ділянок розпису, в другу чергу, з проблемних або складних за кольором ділянок;

б) для пакетування зразків застосовувати гладкий папір типу кальки для запобігання розпорошення зразків та попадання часточок в проміжки між волокнами;

в) пакет складати певним чином (див. схему складання пакету нижче) заздалегідь для запобігання втрати зразка при переміщенні пакету та його ліпшого збереження;

г) бажано використання пакету для зразка, розміром не більше 1х2см.

2. В разі замалої кількості тонко дисперсної речовини основними критеріями оцінки при її діагностиці стають мікоморфологічні (дисперсність, однорідність, фактура, форма) та фізичні(колір, блиск, прозорість, твердість, крихкість) властивості. Хімічні та оптичні властивості, структура та елементний склад, що визначаються не в повному об'ємі, стають допоміжними факторами.

3. При аналізі мікоморфологічних та оптичних властивостей експериментальних зразків необхідно проводити порівняльний аналіз з еталонами.

4. Для проведення комплексу експериментів методами світлової мікроскопії (стереоскопічна та поляризаційна мікроскопії, термохімічний,

стратиграфічний, мікрохімічний, морфологічний аналізи) спеціалісту необхідно мати досвід роботи та навички.

5. Аналітичні випробування тонко дисперсної речовини є трудомістким процесом, що потребує запасу часу на їх проведення та фото фіксацію результатів.

6. Враховуючи специфічність проведених експериментів (на папері у білому полі) та неможливість виконання повного комплексу необхідних для більш точної діагностики випробувань, одержані результати необхідно вважати попередніми.

Література

1. Химическая энциклопедия: в 5 т.: Даффа-Меди/Редкол.: Кнунянц И.Л. (гл. ред.) и др. - М.: Сов. Энцикл., 1990.-671с.:илл. (С.152)
2. Гусев А.И. Наноматериалы, наноструктуры, нанотехнологии. - 2-е изд., испр. - М.: Физматлит, 2007. - 414 с. (С.158-190)
3. Справочник по литологии. Под ред. Н. Б. Вассоевича, В. Л. Либровича, Н. В. Логвиненко, В. И. Марченко. — М.: Недра, 1983. 509 с.
4. Логвиненко Н. В. Петрография осадочных пород. М., Высшая школа, 1974, 415с. (С. 262—365).
5. Миркин Л. И. Рентгеноструктурный анализ. Справочное руководство. М., Наука, 1976, 326 с.
6. Франк-Каменецкий В.А. Руководство по рентгеновскому исследованию минералов. Л., Недра, 1975 г. 401 с.
7. Калинин С.К., Фаин Э.Е. Эмиссионный спектральный анализ минерального сырья. М.: Недра, 1969. 310 с.

Абрамова І. В.,

завідувач відділу «Музей «Будинок митрополита»

Національного заповідника «Софія Київська»

БУДИНОК МИТРОПОЛИТА СОФІЇ КИЇВСЬКОЇ: МУЗЕЄФІКАЦІЯ ЯК ЗАСІБ КОМПЛЕКСНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ПАМ'ЯТКИ АРХІТЕКТУРИ

На сучасному етапі значно підвищується роль об'єктів історико-культурної спадщини як предметних реалій і духовних цінностей минулого, які необхідно не тільки зберегти для майбутніх поколінь, а й включити в сучасний культурний контекст. Тому все більшого поширення набувають процеси музеєфікації, особливо – музеєфікації пам'яток архітектури, яка сьогодні вважається найбільш оптимальним способом не тільки їх збереження, а й репрезентації у звичному природному просторовому оточенні.

За визначенням одного з корифеїв сучасного музеєзнавства, кандидата історичних наук М. Каулен, музеєфікація – це напрямок музейної діяльності, який полягає в перетворенні історико-культурних або природних об'єктів в музейні з метою максимального збереження і виявлення їхньої історико-культурної, наукової, художньої цінності. При музеєфікації

музейне середовище створюється навколо об'єкту і всередині його, обволікає, накриває його, як невидима скляна сфера, створюючи умови для матеріального і духовного збереження, виявлення його цінності, включення в актуальну культуру [3, с.13].

Яскравим прикладом саме такої музеєфікації можемо вважати сучасне побутування пам'ятки архітектури національного і світового значення під охоронним № 1/3 – Будинку митрополита, який, користуючись прийнятою в музеєзнавстві термінологією, є одним з елементів ансамблевого музею-заповідника «Софія Київська».

Будинок митрополита – один з найдосконаліших зразків цивільної архітектури України в стилі бароко. Споруджений в I половині XVIII ст., впродовж майже трьох століть він був центром управління київської митрополії та резиденцією митрополитів Київських і Галицьких. В різний час тут мешкали та працювали відомі ієрархи церкви: Варлаам (Ванатович), Рафаїл (Заборовський), Серапіон (Александровський), Платон (Городецький). В цей період (II пол. XVIII - поч. XX ст.) Будинок неодноразово добудовувався і ремонтувався, але зберіг своє первісне ядро у вигляді H-подібної тричленної структури з сінями посередині і житловими покоями по боках.

На початок XX ст. Будинок митрополита набув вигляду розкішного палацу. Його інтер'єри прикрашали фризи з ліпниною, окремі кімнати були розписані, а дерев'яні столярні деталі – позолочені. В житлових кімнатах стояли великі кахляні печі, які в архівних документах зветься «камена». Домова Свято-Макаріївська церква мала окремий вхід з боку Братського корпусу, була облаштована дерев'яним іконостасом з позолоченими Царськими вратами та іконами, окрім того, в ній зберігалися 48 часточок Святих мощів Преподобних отців Печерських [8, с.192]. Збереглися описи майна Митрополичого дому XIX – початку XX ст., які свідчать про багате внутрішнє наповнення інтер'єрів – різьблені меблі, дорогі килими, срібний та фарфоровий посуд, ікони і картини на релігійну тематику, колекція портретів церковних ієрархів та монарших осіб.

З 1918 р. призначення споруди змінилося; в цей час тут розмістився Департамент Ісповідань Української Народної Республіки, що відав питаннями церковно-релігійного життя того часу, а також знаходилася редакція тижневика «Віра та держава». Отже, в цей період Будинок пов'язаний з багатьма громадсько-політичними, церковними діячами Української Держави і Директорії УНР [2, с.1514-1515].

Після встановлення радянської влади Будинок митрополита, як і інші монастирські споруди на території Софії Київської, було націоналізовано. У 1919 р. в ньому було створено Всеукраїнський історичний музей релігійного культу, в якому збирали предмети релігійного культу, що мають історичне, художнє або побутове значення. Мистецтвознавець Г. Лукомський з помічниками на I поверсі Будинку влаштували експозицію, де були виставлені залишки колон, капітелей, фрагменти плитки, мозаїк, підлоги,

фотографії, креслення, малюнки, книги [2, с.1516]. Цей момент історії пам'ятки можна назвати першою і єдиною в ХХ столітті спробою її «музеефікації».

В подальшому в Будинку розміщувалися різні установи, діяльність яких не сприяла збереженню майна Митрополичого дому та самої споруди. Ось їх перелік: у 1918-1924 рр. приміщення займав Український архітектурний інститут; у 1924-1930 рр. – відділ революції Центрального історичного архіву; з середини 1930-х до 1941 р. – комендатура Києва [2, с.1516]. У 1934 р. утворився Софійський заповідник, до складу якого увійшли лише собор і дзвіниця [5., с.127]; Будинок митрополита в цей час продовжувала використовувати комендатура міста, він був відокремлений від колишньої монастирської території окремим парканом.

З 1944 р. Софійський заповідник було включено до складу Академії архітектури України, сама Академія розмістилася в Митрополичому будинку. Для пристосування споруди під потреби Академії у 1946-48 рр. було проведено капітальний ремонт зі зміною внутрішнього планування [6; с.48]. У 1945-53 рр. в Будинку знаходився Академічний інститут теорії та історії архітектури, до 1985 р. функціонувала бібліотека Академії архітектури. В цей період тут працювали видатні українські архітектори, а також історики архітектури та мистецтва.

Отже, Будинок митрополита продовжував перебувати поза музейним простором. У 1963 р. він разом з іншими об'єктами колишнього Софійського монастиря набув статусу пам'ятки архітектури загальнодержавного значення (згідно постанови Ради Міністрів УРСР від 24.08.1963 № 970). Саме в цій якості він цікавив дослідників 1960-х – 1980-х рр., в цій якості увійшов до тогочасних академічних видань з історії архітектури України. Історична «біографія» пам'ятки, її роль і значення в церковно-релігійному, культурному житті України лишалася поза увагою науковців.

У 1985 р., після відселення бібліотеки та інших установ, з'явилася можливість ретельного натурного дослідження Будинку; на той час він перебував у поганому технічному стані, реставрація була на часі. На початку 1990-х рр. Українським спеціальним науково-дослідним інститутом «Укрпроектреставрація» були проведені комплексні наукові роботи, що включали історико-архівні пошуки та архітектурно-археологічні дослідження споруди. Архітектори-реставратори змогли вперше зробити розкриття в місцях, не доступних раніше, що дозволило знайти деякі первісні архітектурні елементи та проаналізувати пам'ятку як цілісний історико-архітектурний комплекс. За результатами досліджень спеціалістами Інституту було створено ескізний проект реставрації [7, с.129].

Реставрація та музеефікація Будинку митрополита відбулися вже в ХХІ столітті. 30 грудня 2005 р. вийшов Указ Президента України «Про невідкладні заходи по відродженню Софії Київської як загальнонаціонального духовного центру», яким передбачалося відреставрувати Будинок митро-

полита з відтворенням інтер'єрів та врахуванням можливості проведення в ньому офіційних представницьких заходів [7; с.2].

Автори проекту реставрації – архітектори С. Юрченко та В. Отченашко, меценат – Благодійний фонд «Розвиток України». Ремонтно-реставраційні, реабілітаційні роботи були проведені у 2005-2008 рр. В результаті їх здійснення унікальна пам'ятка, яка раніше не була доступна широкому загалу, була відновлена і перетворена на окремий музей «Будинок митрополита» – один з відділів Національного заповідника «Софія Київська».

В процесі роботи з пам'яткою були виявлені раніше невідомі археологічні шари давньоруського часу і шари XVIII ст. та знайдені предмети XVIII-XIX ст. – цеглини, цвяхи, голосники, фрагменти кахель, якими були оздоблені печі. Цікаві архітектурні особливості Будинку, які науковцям вдалося віднайти під час проведення натурних досліджень, (первісні сходи, що з'єднували I і II поверхи, залишки зі слідами від дерев'яних гвинтових сходів, голосники в міжповерхових перекриттях, залишки розписів на стінах, первісні конструкції даху XVIII ст. та багато іншого) були зафіксовані, музеєфіковані і стали важливими об'єктами показу, що ілюструють складну, багат шарову будівельну історію пам'ятки. Сьогодні ці елементи є невід'ємною частиною експозиції музею і з великим інтересом сприймаються відвідувачами.

В одному з первісних приміщень I поверху художниками-реставраторами Національного заповідника «Софія Київська» на чолі з А. Остапчуком були виявлені фрагменти унікального олійного живопису XVIII ст. Всього відкрито одинадцять композицій, що збереглися на південній, західній та північній стінах приміщення. Сім з них являють собою цілісні сюжети, решта збереглися фрагментарно. Здійснена науковцями Заповідника атрибуція сюжетів дозволяє стверджувати, що на первинному етапі існування Будинку в приміщенні, де вони знайдені, знаходилася домово митрополича церква [1, с.215]. Всі знайдені композиції ретельно відреставровані і також сьогодні доступні для огляду.

Окреме місце належить музеєфікації інтер'єрів. Створюючи музей «Будинок митрополита», науковці Заповідника намагалися відтворити первісне ідейно-образне наповнення Будинку – реконструювати інтер'єри митрополичих покоїв XVIII – початку XX ст. В I поверсі, де збереглося первісне планування, відтворили за аналогами печі XVIII ст. на зразок «голландських». Кахлі, якими вони оздоблені, спеціально виготовлялися і розписувалися вручну за фрагментами, знайденими під час розкопок на митрополичому подвір'ї та в самому Будинку (автор проектів печей – архітектор В. Отченашко, художник – Б. Данилов). Приміщення, що відносяться до більш пізнього часу (кін. XIX – поч. XX ст.), облаштували кахельними печами, складеними з автентичних кахлів цього ж періоду, свого часу демонтованих з київських прибуткових будинків і збережених в фондах Заповідника.

Для облаштування інтер'єрів спеціалістами були ретельно вивчені архівні документи. На їх основі підбиралися меблі, килими, інші предмети домашнього вжитку, які, завдяки меценатській допомозі, були придбані на аукціонах у Франції. Таким чином, в I поверсі Будинку була сформована експозиція, що представляє митрополичий кабінет, приймальню, трапезну кімнату, домову церкву. В II поверсі влаштовано виставкові зали та обладнаний всіма сучасними технічними засобами конференц-зал, де відбуваються різні культурно-просвітницькі заходи, в тому числі – офіційного представницького характеру. Відтворені музейними засобами інтер'єри митрополичих покоїв XVIII – початку ХХ ст. наближають пам'ятку до її первісних функцій, допомагають повніше розкрити її історико-художні якості та підсилюють емоційний вплив на відвідувачів.

Таким чином, в результаті музеєфікації створені найсприятливіші умови для репрезентації унікальної пам'ятки архітектури XVIII – поч. ХХ ст. Музейними засобами розкрита історія її виникнення та побутування, показані будівельні періоди та технічні особливості. Сьогодні об'єкт включений в живу тканину музейного середовища заповідника, де зберігається його зв'язок з іншими пам'ятками, з природним історико-архітектурним оточенням. Реставрація та музеєфікація відкрили нову сторінку історії Будинку митрополита.

Література

1. Вільчинська І.М. Щодо первинного розташування домової церкви Воскресіння Христового Будинку митрополита Софійського монастиря. //Софійські читання-2009. Матеріали V міжнародної науково-практичної конференції. –К., 2010. –С.213-222.
2. Звід пам'яток історії та культури України. Київ. Будинок митрополита 18-поч. 19 ст. //http://pamyatky.kiev.ua. –С.1512-1517.
3. Каулен М.Е. Музеєфікация историко-культурного наследия России. –М., 2012.
4. Нікітенко Н.М. Відкривають після реставрації пам'ятку архітектури XVIII ст. Будинок митрополита. –К., 2008.
5. Преловська І.М. Передумови, обставини організації та перші роки функціонування Софійського державного архітектурно-історичного музею-заповідника. –К., 2015.
6. Шамраєва А.М. Дом митрополита Киево-Софийского монастыря. Проект ремонтно-реставрационных работ. Комплексные изыскания. Историческая записка. –К., 1994.
7. Юрченко С.Б. Будинок митрополита Києво-Софійського монастиря у XVIII ст. //Архітектурна спадщина України. Вип.3. ч.II. –К., 1996. –С.129-138.
8. Янчецька О.В. Домова церква Будинку митрополита Києво-Софійського монастиря: аналогії, історія будівництва і функціонування. //Могилянські читання -2013. Збірник наукових праць. К. 2014. –С.190-194.

Ілюстрації



*Будинок митрополита Софії Київської.
Сучасний вигляд*



*Будинок митрополита.
Фото 1920-х рр.*



Будинок митрополита. I поверх. Експозиція трапезної кімнати

СУЧАСНІ ПРИВАТНІ МУЗЕЇ В ДНІПРОПЕТРОВСЬКІЙ ОБЛАСТІ

Історія музейної справи в Дніпропетровській області нараховує 167 років, беручи свій початок від створення першого Громадського музею Катеринославської губернії у Катеринославі в 1849 р. за правління губернатора А. Я. Фабра. Перший приватний історико-археологічний музей, доступний для широкої публіки, на Катеринославщині був створений О.М. Полем до 100-річного ювілею міста Катеринослава у 1887 р. і проіснував до 1890 р. [1]. Приватне полівське зібрання пам'яток археології, історії і культури краю було покладене в основу Обласного музею ім. О.М.Поля, створеного 1902 р., який існує і до нині – Дніпропетровський національний історичний музей ім. Д.І.Яворницького. До зібрання О.М.Поля приєдналися інші понад 20 приватних колекцій [3]. Тобто музейна справа нашого краю спиралась на приватне колекціонування предметів старовини місцевого краю та пам'яток світової цивілізації. За радянських часів приватне колекціонування, хоч і існувало, але не мало чіткої законодавчої бази. Як правило, приватні колекціонери приховували свої колекції від влади і громадськості.

Традиція створення приватних музеїв на основі різноманітних приватних колекцій відновила в наш час. На сьогодні в Дніпропетровській області функціонує 132 музеї різних типів та профілів (24 комунальних та 106 громадських), переважно – комплексного профілю, є також історичні, літературні, природні, художні, технічні та меморіальні музеї. Серед існуючих в регіоні музеїв у 2000-х рр. з'явилося 5 приватних музеїв, заснованих на базі приватних колекцій (юридичні та неюридичні особи). Це такі музеї, як: Історико-археологічний музей корпорації ВЕЕСВІ в м. Дніпропетровську, Музей Хреста в с. Гречане Петриківського району, Музей «Пам'ять єврейського народу та Голокост в Україні», Музей українського живопису та Музей «Машини часу» в Дніпропетровську.

Одним з перших приватних музеїв на Дніпропетровщині був створений історико-археологічний музей Володимира Селяніна (голови корпорації ВЕЕСВІ). Він взятий на облік як музей на громадських засадах 24 вересня 2001 р. Розташований музей у приміщенні корпорації. Експозиційна площа музею 150 кв. м, де представлено археологічні знахідки періоду кам'яного віку, раннього металу (енеоліт та бронза), залізного віку, античних часів та середньовіччя. Всього в колекції музею біля 500 предметів. Багато років Володимир Селянін збирав (скуповував) в різних містах, зокрема в Криму, різноманітні, інколи унікальні, пам'ятки культур і народів Подніпров'я та Північного Причорномор'я давніх часів. Серед експонатів музею є, наприклад, цінна колекція коропластики – теракотових статуєток людей та тварин: маска актора, вершник, гутус, статуєтка богині

Кібели, маска бога Діоніса та ін. Серед чорнолакового посуду слід особливо вирізнити канфар з Північного Причорномор'я, скіфос, лекану та лекіф з Аттики IV – III ст. до н.е. Безперечно, найціннішою знахідкою, що зберігається в музеї, є саркофаг у вигляді храму з приліпами, походженням з Боспору, I - II ст. н.е., виготовлений з можевельника й кипарису (висота 109,5 см, довжина корпусу 186,5 см, ширина 53,5 см). Є серед музейних предметів з колекції Селяніна і сучасні підробки, але дуже майстерно зроблені. У 2004 р. було видано каталог колекції музею [2].

У жовтні 2012 р. в Дніпропетровську було відкрито музей «Пам'ять єврейського народу та Голокост в Україні». Цей музей належить Єврейській общині Дніпропетровська і теж є приватною власністю, зареєстрований в органах місцевого самоврядування як окрема юридична одиниця в листопаді 2013 р. Музей розташовується на трьох поверхах Центру «Менора» в Дніпропетровську. Автором концепції музею є історик, кандидат історичних наук, Ігор Щупак, керівництво проектом було покладено на Марка Шляка, який є членом Опікунської ради Дніпропетровської єврейської громади. Музей присвячений одній з найстрашніших трагедій минулого століття - Голокосту, і покликаний відобразити історію єврейства. Експозиція музею складається з трьох великих залів, які в свою чергу поділені на п'ять тематичних відділів. Перший зал розкриває особливості життя євреїв («Історія євреїв України XVII - XX ст.»), знайомить відвідувачів з основами іудаїзму («Тора, духовні основи іудаїзму»). Другий зал «Голокост» відображає трагічну долю єврейського народу під час Другої світової війни. Це найбільш масштабна експозиція, яка включає такі підрозділи, як: «Нацизм і антисемітизм в Європі», «Бабин Яр», «Евакуація», «Гетто», «Концтабори і табори смерті», «Дитячий зал», «Опір Голокосту», «Колаборація», «Праведники народів світу», «Зал пам'яті - зал імен». Третій зал - «Пам'ять про Голокост. Відродження єврейського життя після голокосту». Символічною можна назвати інсталяцію під назвою «Розлом світу», встановлену біля входу в музей, яка нагадує всім присутнім про світові події після приходу до влади нацистів. Крім того, в музеї також обладнані сучасні зали для тимчасових експозицій, працює бібліотека, інформаційний центр та ін. При створенні експозицій, крім традиційних вітрин використані новітні мультимедійні інсталяції, голограми, аудіовізуальні технології. Фонди музею налічують понад 8000 од. музейних предметів.

Третім за хронологією створення був Музей Хреста (ставрографічний та етнографічний), створений на основі колекції історика, археолога Віктора Векленка. Більше 2 тисяч натільних хрестиків з 15 областей України виставлені в експозиції музею Хреста в козацькому хуторі Галушківка, с. Гречане Петриківського району. Розташовано музей у стилізованій українській хаті, стіни якої увішані вітринами з сотнями хрестів. Хрестики розташовані по областях і навіть районах, в яких їх знайшли. Хронологічно експозиція музею охоплює 9 століть - з X по XX століття. Колекція відображає всі культурно-етнологічні верстви людей, що населяли Україну. Біль-

шість хрестів музею металеві, але можна знайти і керамічний, і скляний, і навіть кістяний натільний оберег. Хрестики різних розмірів, фактур, різьблення, - розглядати їх можна годинами. Музей користується великим попитом населення Дніпропетровщини, він включений до туристичного маршруту з зеленого туризму.

Напередодні Дня художника України, 11 жовтня 2013 року, в Дніпропетровську відкрився приватний Музей українського живопису. Це художній, просвітницький і дослідницький проект, спрямований на збереження імен, відродження інтересу до дніпропетровської школи живопису та її популяризацію. Засновник музею - бізнесмен Олег Наумов. Левову частку свого життя він займався колекціонуванням робіт дніпропетровських художників. Перша експозиція, яка була створена в музеї, налічувала понад 200 робіт, присвячена дніпропетровським художникам ХХ століття. Тут можна побачити як пейзажі (В. Матюшенко, «Бузкові дерева», 1970), так і картини великих радянських будівничих (Н. Родзін, «Над будівництвами», 1960), портрети (М. Кокін, «Портрет Н. Н. Кокіної », 1959), натюрморти (А. Войцехівський, «Натюрморт з яблуками», 1960-і рр.) тощо. Крім живописних і графічних робіт (на сьогодні в колекції музею 2400 музейних предметів), на вернісажі представлено альбоми, буклети виставок 1960-1970-х років, особисті речі, слайди з фотографіями із сімейних архівів, - те, що допомагає зберегти пам'ять про видатних земляків з Дніпропетровщини. У музеї є оригінальна кімната - «Музей однієї картини», де різні твори художників озвучуються музикою та розповіддю про особливості картини і життєвого шляху її автора. Музей працює дуже творчо, динамічно й різнопланово. Щотижня змінюються виставки, створено музей і майстерня емалей, майстерня графіки, експозиція просто неба «Музейний провулок», працює гурток малювання, є кафе. Тільки за 2015 рік музей організував 37 виставок, які відвідало понад 20000 осіб. Було видано 17 виставочних каталогів та книг.

Музей «Машини часу» відкрився 13 листопада 2014 р., є приватним музеєм технічного профілю, створений на базі особистої колекції Михайла Пруднікова. Розташований музей в колишній промисловій будівлі, експозиційна площа - 1052,7 кв. м. В музеї зберігається і експонується 50 автомобілів 1930-1970-х рр. (легкові, спортивні, вантажні спеціальні, автобуси, мотоцикли та ін.). Серед легкових автомобілів наявні: «Москвичі», «Чайки», «Победи», «Волги», «Запорожці», різної модефікації, виготовлені в різні роки. Окремий розділ присвячений автомобілебудуванню Дніпропетровщини - вантажівці ДАЗ-150 «Українець», 1948 р. випуску. Експозиція оформлена у вигляді міської вулиці, з бруківкою, вуличними ліхтарями, заправочною станцією та автоматами газводи, люками тощо. Відтворені інтер'єри 1960-1980-х рр. «Бібліотека» та «Кафе» - «Народжені в СРСР», оздоблені предметами, які могли бути розташовані у «червоному кутку» або кабінеті керівника на різних підприємствах та в установах, закладах громадського харчування.

Таким чином, слід зазначити, що, попри недосконалість законодавства в галузі музейної справи, якби громадськість не відносились до приватного колекціонування і подальшого створення приватних музеїв (негативно чи позитивно), факт їх існування відбувся, і, очевидно, що розвиток музейної мережі в нашому краї й в Україні буде продовжуватись і в даному напрямку теж.

Література

1. Віхи музейної біографії: До 160-річчя заснування Дніпропетровського історичного музею імені Д.І. Яворницького / Автори-упорядники: Н.І. Капустіна, В.М. Бекетова – Д.: Герда, 2009. – 72 с.
2. Каталог старожитностей з зібрання Історико-археологічного музею корпорації «ВЕЕСВІ» (від палеоліту до середньовіччя). - Д.: ТОВ «Ютекс», 2004. – 57 с.
3. Музеї Дніпропетровської області. Довідник-путівник /Автори: Капустіна Н.І., Бекетова В.М. – Д.: АРТ-ПРЕС, 2006. – 56 с.

З М І С Т

ВСТУП	3
Иванова О.В., Гаврилюк Е.А., Орлик М.Ю., Бискулова С.А., Андрианова Е.Б. ИССЛЕДОВАНИЯ ЗНАМЕНИ УКРАИНСКОГО ЗАПОРОЖСКОГО ПОЛКА ИЗ СОБРАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ ИСТОРИИ УКРАИНЫ	4
Карпов В.В. РЕСТАВРАЦІЯ БОЙОВОГО ПРАПОРУ АРМІЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ РЕСПУБЛІКИ	11
Jolana Laidma. AN INTERESTING FIND IN A CHEST OF THE MANTRA PEASANTRY MUSEUM	15
Павлів О. З ІСТОРІЇ СІМЕЙНОГО АРХІВУ РОДИНИ БОЙДУНИКІВ ІМ. ДАРІЇ ПОПОВИЧ (БОЙДУНИК). КОМПАРАТИВІСТИЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ	23
Філіпова Г.В. АРХЕОЛОГІЧНІ РОБОТИ А.В. ПРАХОВА В КИРИЛІВСЬКІЙ ЦЕРКВІ: МАЛОВІДОМІ ПОДРОБИЦІ (на основі матеріалів з фондів Національного заповідника «Софія Київська»)	27
Зайченко О.К. ПОДОЛАННЯ ПОСТРАДЯНСЬКОСТІ СВІДОМОСТІ ТА ДІЙ ЯК СУЧАСНИЙ ВИКЛИК ПУБЛІЧНОГО УПРАВЛІННЯ ТА АДМІНІСТРУВАННЯ У СФЕРІ КУЛЬТУРИ	31
Денисюк Ж. З. МУЗЕЇ ЯК ІНСТИТУТИ СОЦІАЛЬНОЇ ПАМ'ЯТІ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗОВАНОГО СУСПІЛЬСТВА	39
Комаренко О.І., Лушпієнко І.Г. НАКОПИЧЕННЯ ОСВІТЛЕНОСТІ МУЗЕЙНИМИ ПРЕДМЕТАМИ	41
Марченко І. Я. ІСТОРІЯ ЗАПРОВАДЖЕННЯ ШТУЧНОГО ОСВІТЛЕННЯ В МУЗЕЙНІЙ ПРАКТИЦІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ ст. НА ПРИКЛАДІ ЕРМІТАЖУ	45
Осадча Т. ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТВОРЧОСТІ ОЛЕГА СОКОЛОВА	49
Коптюх Ю., Кузьменко А. ПЕРСПЕКТИВИ ОНОВЛЕННЯ ЕКСПОЗИЦІЇ МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПРАВОСЛАВНОЇ ЦЕРКВИ НІЕЗ «ПЕРЕЯСЛАВ» У РУСЛІ ДЕКОМУНІЗАЦІЇ	53

Муравська С. В. ЕКСПОЗИЦІЙНА РОБОТА МУЗЕЇВ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ (на прикладі окремих областей)	56
Шатайло Ю. М. СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЇ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ДОКУМЕНТІВ	60
Старенький І. О. СХОВOK ПЕРШОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ З ОХОРОННИХ АРХЕОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ НА ТЕРИТОРІЇ КАМ'ЯНЦЯ-ПОДІЛЬСЬКОГО В 2016 РОЦІ	63
Ревенок Н. Н. ОСОБЕННОСТИ РЕСТАВРАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ФАЯНСА КИЕВО-МЕЖИГОРСКОЙ ФАЯНСОВОЙ ФАБРИКИ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ ИСТОРИИ УКРАИНЫ	65
Алексанова А. В. КВЕСТ НА ОСНОВІ ЕКСПОЗИЦІЇ: ДОСВІД ЧЕРКАСЬКОГО ОБЛАСНОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ	69
Гладун О. Д. ДО ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ЕКСПОЗИЦІЙНОГО ПРОСТОРУ (з досвіду Черкаського обласного художнього музею)	71
Пушонкова О. А. ФОРМУВАННЯ ВІЗУАЛЬНОГО МИСЛЕННЯ У СТУДЕНТСЬКИХ ПРОЕКТАХ НА БАЗІ ЧЕРКАСЬКОГО ОБЛАСНОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ	72
Марченко Г.А., Онопрієнко Н.О. ТИПОЛОГІЯ МІДНИХ ОСНОВ ІКОН КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ ХVІІІ СТ.	73
Руденко С. Б. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ІСТОРІЇ В МУЗЕЯХ УКРАЇНИ ЯК НАПРЯМ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ	78
Гайчук Т. С. ВИКОРИСТАННЯ ВОДЯНОГО ПЕНЗЛЯ В РЕСТАВРАЦІЇ ТВОРІВ НА ПАПЕРОВІЙ ОСНОВІ	82
Коритнянская В.Г., Бидзиля А.В. ИНТЕРЕСНЫЕ НАХОДКИ МУЗЕЙНОЙ ЭНТОМОЛОГИИ	85
Митківська Т.І. БІОЛОГІЧНА БЕЗПЕКА МУЗЕЙНИХ КОЛЕКЦІЙ	87

Петліна Д. ДЕЯКІ АСПЕКТИ ІСТОРІЇ ЕВАКУАЦІЇ МУЗЕЙНИХ ЦІННОСТЕЙ УКРАЇНИ ПІД ЧАС ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ	91
Рибка О.П. В ОРБІТІ МУЗЕЇВ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ	94
Чижов О. І. ПЕРЕТВОРЕННЯ У ДЕРЖАВНОМУ МУЗЕЙНИЦТВІ СУМЩИНИ У ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ 90-х рр. ХХ ст.	97
Джулай М.В., Шевченко О.В. КИНДЖАЛ З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ. ІСТОРІЯ І РЕСТАВРАЦІЯ	100
Бартош А.Є., Марампольська В.А. ТРАПЕЗНА ПАЛАТА КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ. ЕТАПИ ВІДРОДЖЕННЯ	107
Боголюбова І.В. НАЦІОНАЛЬНИЙ МУЗЕЙ «ЧОРНОБИЛЬ» ЯК ПЛАТФОРМА ФОРМУВАННЯ СВІДОМОСТІ НОВОГО ПОКОЛІННЯ	113
Мостова Н. В. МУЗЕЙ ЯК ІНСТРУМЕНТ ПРИМИРЕННЯ СУСПІЛЬСТВА	118
Крез В. В. ПРОБЛЕМАТИКА ВИВЧЕННЯ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ СТАРООБРЯДНИЦЬКОГО ІКОНОПИСУ З КОЛЕКЦІЙ КИЄВА	122
Оверчук А. Ю. ІСТОРІОГРАФІЯ МУЗЕОЛОГІЇ	125
Походзяца О.Б. ДО АТРИБУЦІЇ ТВОРІВ ДЖОРДЖА ДОУ: ПОРТРЕТИ З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ	128
Цитович В. І. ПРОБЛЕМАТИКА РОЗКРИТТЯ СТАНКОВОГО ЖИВОПИСУ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ РЕСТАВРАЦІЇ	133
Откович Т. М. РЕСТАВРАЦІЙНА ОСВІТА ТА РЕСТАВРАЦІЙНА СПРАВА У ЛЬВОВІ ТА ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ. ІСТОРІЯ, ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ	136
Горська Н. Д. СОЦІОЛОГІЯ МУЗЕЮ СЬОГОДНІ (на прикладі Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника)	140

Беляускайте-Миколайтене Р. РЕСТАВРАЦІЯ АРХЕОЛОГІЧЕСКОЇ КЕРАМИКИ В ЦЕНТРЕ ИМ. ПРАНАСА ГУДИНАСА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ ЛИТВЫ	146
Мурсагулиев М. Г., Насибли Ю. М. ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ЗАПОВЕДНИК «КЕШИКЧИДАГ» В КОНТЕКСТЕ ПРИОРИТЕТНЫХ НАПРАВЛЕНИЙ ГОСУДАРСТВЕННОГО УПРАВЛЕНИЯ В СФЕРЕ ОХРАНЫ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В АЗЕРБАЙДЖАНЕ	150
Хомич П. М. МАНЕВИЦЬКИЙ ЧОВЕН: ПЕРСПЕКТИВИ ДОСЛІДЖЕННЯ, ЗБЕРЕЖЕННЯ, МУЗЕЄФІКАЦІЇ	153
Дзима В.В., Білокін О.В. АКТУАЛІЗАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНИХ АРХЕТИПІВ ЗАСОБАМИ РЕСТАВРАЦІЇ ОБ'ЄКТІВ ШЕВЧЕНКІВСЬКОГО МЕМОРІАЛУ	156
Іщук О. С. ОСОБЛИВОСТІ РЕСТАВРАЦІЇ ПАМ'ЯТКИ АРХІТЕКТУРИ НАЦІОНАЛЬНОГО ЗНАЧЕННЯ «УСПЕНСЬКИЙ СОБОР» КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ	160
Дмитренко А. АТРИБУЦІЯ ЖІНОЧОГО СТЕГНОВОГО ВБРАННЯ: СПІДНИЦІ (за збірками Волинського краєзнавчого музею і Музею етнографії Волині та Полісся при СНУ ім. Лесі Українки)	167
Путро А. О. ПРИБУТКОВІ БУДИНКИ КИЄВА ЯК ІСТОРИЧНИЙ ОБ'ЄКТ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ: ВУЛ.САКСАГАНСЬКОГО	172
Тимченко Т. Р. ЕВОЛЮЦІЯ МЕТОДІВ ДУБЛЮВАННЯ СТАНКОВОГО ЖИВОПИСУ	175
Кондратюк А. Ю. ДО ІСТОРІЇ РЕСТАВРАЦІЇ СТИНОПИСУ ВСІХСВЯТСЬКОЇ ЦЕРКВИ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ (реставраційні роботи 1969-1973 рр.)	179
Карпов В. В. МУЗЕЄЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ ВИСВІТЛЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА У НАЦІОНАЛЬНОМУ МУЗЕЇ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА	182
Миронова С. В. ЗРАЗОК НАПИСАННЯ ЕКСПЕРТНОГО ВИСНОВКУ БРОНЗОВОЇ ФІГУРКИ «ХЛОПЧИКА, ЩО СВИСТИТЬ»	190

Чуйко Т. П. ЮВІЛЕЙНІ ШЕВЧЕНКІВСЬКІ ВИСТАВКИ: АКТУАЛІЗАЦІЯ ШЕВЧЕНКІВСЬКОЇ ТЕМАТИКИ І ВІДОБРАЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СИТУАЦІЇ ХХ СТ.	194
Гинтаутас Стришка ИЗУЧЕНИЕ И ВОССТАНОВЛЕНИЕ ДВОРЦА ВЕЛИКИХ КНЯЗЕЙ ЛИТОВСКИХ В ВИЛЬНЮСЕ КАК СИМВОЛА ГОСУДАРСТВЕННОСТИ	199
Болгарова М. Ю. Шелапов С. М. РЕСТАВРАЦІЯ ПЛАСТИНИ-ЕПІТАФІЇ З ПОХОВАННЯ МИТРОПОЛИТА ПЕТРА МОГИЛИ: ДО ПРОБЛЕМИ ДАТУВАННЯ НАРОДЖЕННЯ СВЯТИТЕЛЯ	206
Мулик А. Є. СТІНОПИС «ВІДВІДИНИ ЄЛИЗАВЕТИ МАРІЄЮ У СУПРОВODІ ЗАХАРІЇ ТА ЙОСИФА» СТАНІСЛАВА СТРОЇНСЬКОГО У ВІВТАРНІЙ ЧАСТИНІ ВОЗНЕСЕНСЬКОГО ХРАМУ ДОМІНІКАНСЬКОГО МОНАСТИРЯ У ПІДКАМЕНІ: ДОСЛІДЖЕННЯ ТА КОНСЕРВАЦІЯ	210
Козовльова В., Гурин К., Трикоз О. ОСОБЛИВОСТІ ЗБЕРЕЖЕННЯ МОНУМЕНТАЛЬНИХ ГЛИНЯНИХ СКУЛЬПТУР ПРОСТО НЕБА В НАЦІОНАЛЬНОМУ МУЗЕЇ-ЗАПОВІДНИКУ УКРАЇНСЬКОГО ГОНЧАРСТВА	214
Бут Ю.П., Костюк І.О., Якубенко О.О. ЗЕРНОВИК ТРИПІЛЬСЬКИЙ З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ. РЕСТАВРАЦІЯ ТА АТРИБУЦІЯ, МУЗЕЙНА ІСТОРІЯ	216
Шевченко Н.О., Асаулова О. В. ДОСВІД ЗАСТОСУВАННЯ МЕТОДІВ СВІТЛОВОЇ МІКРОСКОПІЇ ПРИ ДОСЛІДЖЕННІ ТОНКОДИСПЕРСНИХ ОБ'ЄКТІВ – ПІГМЕНТІВ ТА НАПОВНЮВАЧІВ, ПАМ'ЯТКИ ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА «СТРІЧКА ПОХОВАЛЬНА» З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОГО ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ЗАПОВІДНИКА	219
Абрамова І. В. БУДИНОК МИТРОПОЛИТА СОФІЇ КИЇВСЬКОЇ: МУЗЕЄФІКАЦІЯ ЯК ЗАСІБ КОМПЛЕКСНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ПАМ'ЯТКИ АРХІТЕКТУРИ	224
Бекетова В. М. СУЧАСНІ ПРИВАТНІ МУЗЕЇ В ДНІПРОПЕТРОВСЬКІЙ ОБЛАСТІ	230

Збірник наукових праць міжнародної
науково-практичної конференції

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

9-10 червня 2016 р.

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

International scientific and practical conference

June 9-10, 2016

Комп'ютерна верстка

С. І. Супруненко

Художнє оформлення

М. О. Федорін

Підп. до друку 03.06.2016. Формат 60x84 1/16. Папір др. апарат.
Друк офсетний. Умов. друк. арк. 13,25. Зам. 94. Тираж 300.

Виготовлювач

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9.

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи
ДК № 3953 від 12.01.2011.