Міністерство культури та стратегічних комунікацій України

НАЦІОНАЛЬНИЙ ЗАПОВІДНИК «КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКА ЛАВРА»

АРУкраїни асоціація реставраторів

КНИЖКОВА ПАЛАТА УКРАЇНИ ІМЕНІ ІВАНА ФЕДОРОВА IVAN FEDOROV BOOK CHAMBER OF UKRAINE

Музей Шереметьевих

МУЗЕЇ ТА РЕСТАВРАЦІЯ

у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності

Матеріали X Міжнародної науково-практичної конференції

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України

НАЦІОНАЛЬНИЙ ЗАПОВІДНИК «КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКА ЛАВРА»

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

АР України асоціація реставраторів

Книжкова палата України імені Івана Федорова

Ivan Fedorov Book Chamber of Ukraine

Музеї Черемет'євих

МУЗЕЇ ТА РЕСТАВРАЦІЯ

У КОНТЕКСТІ ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ: АКТУАЛЬНІ ВИКЛИКИ СУЧАСНОСТІ

Матеріали X Міжнародної
науково-практичної конференції
18–19 вересня 2025 р. | Київ, Україна

Museums and restoration

in the context of Cultural Heritage preservation: ultimate challenges

Proceedings of the 10th International
Scientific and Practical Conference
September 18–19, 2025 | Kyiv, Ukraine

Київ
2025

УДК 069:008(063)
М89

Рекомендовано до друку Вченою радою
Національного заповідника "Києво-Печерська лавра"
Протокол № 8 від 04.09.2025 р.

Рекомендовано до друку Вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Протокол № 1 від 02.09.2025 р.

Редакційна колегія:

Котляревська Світлана – голова, в. о. генерального директора НЗКПЛ

Марченко Валерій – співголова, доктор філософії, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор НАКККіМ, заслужений діяч мистецтв України

Гага-Шереметьєва Світлана – заступник голови, начальник відділу наукової реставрації, консервації та експертизи рухомих пам'яток НЗКПЛ, президент ГО "Асоціація реставраторів України"

Черняхівська Олена – науковий редактор-упорядник, кандидат історичних наук, провідний науковий співробітник відділу наукової реставрації, консервації та експертизи рухомих пам'яток НЗКПЛ

Рижова Ольга – доктор мистецтвознавства, провідний науковий співробітник відділу наукової реставрації, консервації та експертизи рухомих пам'яток НЗКПЛ, художник-реставратор І категорії

Видання здійснено за підтримки Коваля Іллі Михайловича та Балінського Вадима Вячеславовича

М89 **Музеї** та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності. Матеріали X Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 18–19 вересня 2025 р. / Ред. кол.: С. С. Котляревська (голова), В. В. Марченко (співголова), С. В. Гага-Шереметьєва (заст. голови), О. М. Черняхівська (наук. ред.-упоряд.), О. О. Рижова. Київ : Національний заповідник "Києво-Печерська лавра" ; ГО "Асоціація реставраторів України". 2025. 388 с.

ISBN 978-966-647-240-6

У виданні висвітлено актуальні питання у царині музейництва, реставрації та експертизи творів мистецтва, збереження культурної спадщини. Публікація містить результати новітніх напрацювань авторів із України, Румунії, Німеччини, Казахстану, Киргизстану, Грузії та Чехії у цих галузях.

Для музеєзнавців, істориків, мистецтвознавців, реставраторів та широкого кола зацікавленої читацької аудиторії.

УДК 069:008(063)

© Національний заповідник "Києво-Печерська лавра", 2025
© ГО "Асоціація реставраторів України", 2025
© Автори статей, 2025

ISBN 978-966-647-240-6

ЗМІСТ

Андріанова Олена, Біскулова Світлана
Дослідження малюнків Марії Примаченко у різних діапазонах електромагнітного спектра 6

Антонюк Анатолій, Горська Наталія, Шепітько Ніна
Про складання сучасного науково-методичного посібника “Професійний словник архітектурно-реставраційних термінів” 12

Баркова Поліна
Використання портретних творів Іллі Рєпіна та чугуївських художників як іконографічного джерела для атрибуції портретів другої половини XIX – початку XX ст. із колекції Художньо-меморіального музею І. Ю. Рєпіна 38

Бахтіна Світлана
Харківський науково-методичний центр охорони культурної спадщини як осередок об’єднання краєзнавців-пам’яткознавців Слобожанщини 2024–2025 рр. 46

Бендюк Микола
Лавабо (рукомийник) князя Василя-Костянтина Острозького? 53

Бикадорова Тетяна
Луканська червонофігурна несторида із колекції Одеського музею| західного і східного мистецтва 57

Бондарець Оксана
Деякі нотатки щодо музейної соціології у структурі музеології (музеєзнавства) 66

Gvazava Asmat
Towards sustainable conservation: a comparative analysis of synthetic and natural antifungal agents for manuscript preservation 71

Глєбова Ірина
З Одеси в Берлін. Європейський живопис XVI–XIX століть 79

Горох Микола
Світлини 1920–1930-х рр. із колекції Сосницького краєзнавчого музею ім. Ю. С. Виноградського 89

Деревська Олена
Зображення Апокаліпсиса у монументальному живописі XVIII ст. Успенського собору Києво-Печерської лаври: спроба реконструкції одного із сюжетів 100

Дзима Віта, Задорожна Юлія, Миколенко Лариса
Голоси живої пам’яті: перегук упродовж століття. За сторінками книг вражень Шевченківського національного заповідника 107

Івакіна Інна, Крестініна Альона
Ікона “Свята Параскева П’ятниця”: два музеї – одна доля 119

Капуста Андрій
Приватна колекція клеймованої цегли: архів та джерельна база досліджень 127

Качан Валентина
Буддійська скульптура з колекції Національного заповідника "Києво-Печерська лавра" 142

Кепін Дмитро
Музейна діяльність академіка В. П. Воробйова (1876–1937) за матеріалами архіву Книжкової палати України 156

Коломієць Ольга, Бєлак Оксана
Реставрація та уточнення атрибуції ікони XIX ст. "Свята Варвара" із колекції Національного заповідника "Києво-Печерська лавра" 161

Кондратюк Аліна
Проблеми атрибуції графічних зображень у ранньомодерних виданнях для арабів-християн і т.зв. емблема патріарха Сильвестра Антіохійського 165

Конів Дарія
"Скарби підземного Львова": археологія повсякдення у міжнародному вимірі 173

Костенко Анастасія, Антоненкова Наталія
Використання технологій 3D моделювання у збереженні культурної спадщини: український досвід та виклики 178

Крупа Тетяна, Абдиканова Аїда, Такматов Кунболот, Арген Еміль уулу, Займ Андреа
Попереднє вивчення і збереження унікальних комплексів археологічного текстилю кінця X – початку XI ст. із розкопок у Киргизстані 186

Марченко Ганна, Гага-Шереметьєва Світлана
Картина Юзефа Менціни Кжеша "Битва під Оршею". Реставрація та дослідження 201

Мороко Аліна
Правові засади державного обліку пам'яток археології: проблеми сьогодення 217

Назар Володимир
Дослідження та реставрація єпитрахилі з поховання архімандрита Києво-Печерської лаври Єлисея Плетенецького (†1624) 225

Онопрієнко Наталя
Оправа престолу церкви Різдва Богородиці Києво-Печерської лаври майстра Григорія Чижевського 235

Охріменко Марина
Евакуація музейних предметів в умовах воєнного стану: виклики та можливі шляхи вирішення 249

Neoralová Jitka, Vávrová Petra, Novotná Dana, Neoralová Simona
Ark I – project for rescue of the written cultural heritage of Ukraine 256

Панова Дар'я
Роль лляного волокна і методів його укладання у клейовий шов під час реставраційної склейки творів мистецтва на дерев'яній основі 263

Попова Ксенія, Антоненкова Наталія
Реставраційне дослідження живописної композиції "Бандурист" із методичного фонду ХДАДМ: стан збереження та консерваційні заходи 268

Рижова Ольга
Грецькі/афонські традиції в іконах з іконостаса печерної церкви Прп. Феодосія у Дальніх печерах Свято-Успенської Києво-Печерської Лаври 276

Сенченко Наталія
Збереження цифрової спадщини в умовах сучасних викликів 281

Тимченко Тетяна, Андріанова Олена, Біскулова Світлана, Сагайдак Максим
Дослідження та реставрація ікони Богородиці "Достойно є" XIX ст. із приватного зібрання 290

Титова Олена
Певні міркування стосовно музею археології у підвалах церкви Богородиці Пирогощої на київському Подолі 298

Трач Уляна
Колекція круглої сакральної скульптури у фондах Музею народної архітектури і побуту у Львові ім. Климентія Шептицького 304

Черняхівська Олена
Згадка XV ст. про Успенський собор на його дзвіниці XVIII ст. Питання виявлення та музеєфікації 315

Tsertsvadze Sopio
Preservation and restoration of manuscript covers: an integration of scientific and artistic approaches 329

Шуліка Вячеслав
Ведута "Собор у Фердені": із досвіду реставраційної практики у Берліні 338

Повідомлення

Gotsiridze Leila
Conservation and restoration of graphic works preserved in the collections of the Union of Tbilisi Museums – Tbilisi Toy Museum 346

Dvalishvili Tamar
Conquering time. The conservation of Soso Tsereteli, a victim of the Soviet regime's, paintings 354

Кривуля Наталія
Декоративна кахля з гербом І. Мазепи із колекції Національного заповідника "Гетьманська столиця": історія та реставрація 362

Откович Тарас
Із досвіду реставрації дерев'яної поліхромної скульптури XVIII ст. із збірки Національного заповідника "Замки Тернопілля" у Львівській філії ННДРЦУ 366

Шереметьєва Катерина
Українські музейні колекції в окупації: історія Військово-історичного комплексу "Михайлівська батарея" 372

Відомості про авторів 379

Список скорочень 384

Олена Андріанова
Світлана Біскулова

ДОСЛІДЖЕННЯ МАЛЮНКІВ МАРІЇ ПРИМАЧЕНКО У РІЗНИХ ДІАПАЗОНАХ ЕЛЕКТРОМАГНІТНОГО СПЕКТРА

У статті наведено результати досліджень малюнків Марії Примаченко з колекції Національного музею Тараса Шевченка у видимому, ультрафіолетовому та інфрачервоному діапазонах. Проаналізовані особливості флуоресценції паперу та пігментів фарбового шару, запропонована інтерпретація характеру їхнього світіння відповідно до складу матеріалів, встановленого фізико-хімічними методами. Значну увагу приділено вивченню авторської техніки побудови зображення, виявленню підготовчих рисунків та зміни композиції творів. Отримані результати доповнюють уявлення про матеріальну складову мистецької спадщини Марії Примаченко та можуть бути використані під час атрибуції її малюнків.

Ключові слова: папір, пігменти, УФ-флуоресценція, підготовчі рисунки, ІЧ-діапазон.

Olena Andrianova
Svitlana Biskulova

Research on Mariia Prymachenko's drawings in different ranges of the electromagnetic spectrum

This article presents the results of a study of Maria Prymachenko's drawings from the Taras Shevchenko National Museum collection that was conducted in the visible, ultraviolet, and infrared ranges of the electromagnetic spectrum. The fluorescence properties of the paper and the pigments in the paint layer wereanalyzed, with interpretations based on the material composition determined by physico-chemical methods. The artist's technique was examined in detail, including identifying underdrawings and compositional changes made during the creative process. The findings contribute to a deeper understanding of the material aspect of Maria Prymachenko's artistic oeuvre and may assist in the attribution of her drawings.

Keywords: paper, pigments, UV fluorescence, underdrawings, IR range.

Вивченню творчої особистості Марії Примаченко та її художньої спадщини присвячено численні наукові статті та монографії [1; 2; 3; 4]. Попри значну кількість публікацій, питання вивчення матеріальних складових її малюнків донедавна залишалося поза

увагою дослідників. У 2024 р. у межах співпраці між Бюро науково-технологічної експертизи "АРТ-ЛАБ" (БНТЕ "АРТ-ЛАБ") та Національним музеєм Тараса Шевченка (НМТШ) було проведено комплексні дослідження десяти малюнків Марії Примаченко 1940-х – початку 1990-х рр. Результати аналізу технологічних особливостей та складу паперу основ вивчених творів представлені у статті [5]. До того ж певні висновки з наведенням пігментної палітри малюнків художниці, вже було оприлюднено та буде опубліковано у нашій спільній статті "Технологічні дослідження малюнків Марії Примаченко з колекції Національного музею Тараса Шевченка: аналіз основ та пігментної палітри" у виданні "Музейний фонд України в реаліях війни. Дослідження, обстеження, реставрація: матеріали XIII Міжнародної науково-практичної конференції (28–29 травня 2025 року, м. Київ)".

Незважаючи на розвиток фізико-хімічних методів дослідження та їхнє ширше впровадження у структуру мистецтвознавчої експертизи протягом останніх десятиліть, такі сучасні методи аналізу як рентгенофлуоресцентний аналіз (РФА) та інфрачервона спектроскопія з Фур'є-перетворенням (ATR-FTIR) залишаються в Україні малодоступними. Оптичні методи дослідження є легкими в інтерпретації, недеструктивними і дозволяють отримати важливу інформацію про стан збереження творів, технологічні особливості авторської манери побудови зображення та іноді зробити припущення про склад використаних під час виконання твору матеріалів.

Представлену статтю присвячено дослідженням малюнків Марії Примаченко із колекції НМТШ в ультрафіолетовому (УФ) та інфрачервоному (ІЧ) діапазонах електромагнітного спектра та інтерпретації отриманих результатів, зокрема на основі подальшого використання фізико-хімічних методів (РФА та ATR-FTIR) для визначення складу основ і пігментів фарбових шарів. У таблиці наведено основні характеристики досліджених творів згідно із музейними даними.

Дослідження малюнків у різних діапазонах електромагнітного спектра проводили з використанням модифікованої мультиспектральної камери Canon Rebel XSi з роздільною здатністю 12,2 Мрх. Під час фотофіксації творів у видимому та ближньому ультрафіо-

Таблиця. ***Досліджені малюнки Марії Примаченко із колекції НМТШ***

№ п/п	Назва	Інв. №	Час створення	Основа, техніка	Розміри (мм)
1.	Морські гадалки	ДМ-1024	1940	Папір, гуаш	200×287
2.	Лев зломив дуба	ДМ-364	1963	Папір, гуаш	590×840
3.	Бура	ДМ-378	1963	Папір, гуаш	400×620
4.	Морський меньок [коник] рибами питається, у морі ховається	ДМ-1157	1977	Папір, гуаш, темпера	821×697
5.	Українське лошатко	ДМ-1210	1977	Папір, гуаш темпера	566×718
6.	Весілля Зайця із Сорокою	ДМ-1209	1978	Папір, гуаш темпера	562×752
7.	Бичок у квітах курить люльку і думає думку, щоб у вівсі напастися і не попастися	ДМ-1205	1983	Папір, гуаш темпера	613×860
8.	Старий бобер не захотів у болоті жити, а захотів у полі робити. А з бобра, як із того козла: ні вовни, ні молока сади повигризав і нічого не напахав	ДМ-1162	1988	Папір, гуаш темпера	610×860
9.	Стародавній меньок	ДМ-1169	1988	Папір, гуаш	610×848
10.	Горохове чучело	ДМ-1197	1991	Папір, гуаш	360×477

летовому (УФ, 360–400 нм) діапазонах застосовували фільтр “Fotga UV-IR Cut”, люмінесцентні лампи та УФ-світильники, обладнані фільтром з увіолевого скла, відповідно, у ближньому інфрачервоному (ІЧ) випромінювання – фільтр “Zomei IR 760” і лампи розжарювання потужністю 500 Вт як джерела ІЧ-променів.

Проведені нами раніше комплексні дослідження основ малюнків Марії Примаченко з колекції НМТШ [5] свідчать про суттєву відмінність морфологічних характеристик, складу проклейок та наповнювачів паперу, що може вказувати на використання доступних для мисткині на момент створення робіт матеріалів. Аналіз в УФ-випромінюванні показав, що за характером флуоресценції паперу основи можна розділити на три основні групи: папір трьох творів, датованих 1980-ми рр. (ДМ-1205, ДМ-1162 та ДМ-1169), має інтенсивне молочно-блакитне світіння, що свідчить про використання при виробництві аркушів оптичних відбілювачів; основи двох робіт 1970-х рр. (ДМ-1209 та ДМ-1210) мають вигляд тьмяно-бузкових, що вказує на значний вміст наповнювачів у складі паперу (у подальшому методами РФА та ATR-FTIR підтверджено наявність титанового білила та каоліну відповідно); основа найраннішого малюнка (ДМ-1024) не має помітної флуоресценції (має вигляд тьмяної жовтувато-бурої), що може свідчити про використання деревної целюлози під час виготовленні паперу (наявність лігніну було підтверджено методом ATR-FTIR). Папір інших творів уздовж країв аркушів та контурів деталей зображення має жовтуватий відтінок. Зворот усіх малюнків, крім ДМ-1024 (аркуш дубльовано по всій площині), в УФ-випромінюванні має нерівномірну флуоресценцію – спостерігається пожовтіння або знебарвлення паперу внаслідок взаємодії з в'язивом та пігментами фарб. На звороті низки малюнків помітні реставраційні доповнення втрат аркушів та сліди укріплення проривів і розривів.

Дослідження паперу малюнків у наскрізному ІЧ-випромінюванні показали, що основи всіх творів мають рівномірний просвіт. Під час вивчення роботи ДМ-1209 за водяним знаком "Perrigot Arches" було визначено виробника та верхню хронологічну межу виготовлення паперу – виявлене зображення використовувала компанія "ARCHES" під час виробництва паперу до 1980 р. [6].

Порівняльний аналіз зображення у видимому та УФ-діапазонах дозволив зробити попередні висновки про вміст пігментів у низці фарб за кольором флуоресценції. Більшість фарб в УФ-випромінюванні не мають помітного світіння або не флуоресціюють (мають вигляд темно-фіолетових), що обумовлено їхнім складом,

а саме, природою пігментів та значним вмістом наповнювачів, що є типовим для гуаші та темпери. Такі фактори, як використання авторкою фарбових сумішей, значний вміст в'язива та наявність у сумішах фарб пігментів, що мають помітну флуоресценцію (наприклад, білила), не завжди дозволяють однозначно інтерпретувати склад за характером флуоресценції.

Встановлено, що мазки білила та фарб світлих відтінків більшості творів мають тьмяне жовтувате світіння, яке є характерним для цинкового білила. Титанове білило було ідентифіковане лише у білих фарбах малюнка ДМ-1157, датованого 1977 р. (в УФ-променях не флуоресціює). У живописному шарі робіт, створених наприкінці 1970-х – у 1980-х рр., ідентифіковано УФ-флуоресцентні пігменти оранжевого, рожевого, червоного, зеленого та/або світло-синього кольорів. Художні фарби на основі флуоресцентних пігментів набули поширення в Європі з 1960-х рр. [7], у СРСР технічні умови на виготовлення гуашевих та темперних флуоресцентних фарб було введено у 1967 р. (МРТУ 6-10-691–67 та МРТУ 6-10-692–67 відповідно). У колекції НМТШ немає творів Марії Примаченко, виконаних протягом 1966–1976 рр., що потребує подальших досліджень художньої спадщини мисткині, проте проведений попередній огляд в УФ-діапазоні дозволив виявити флуоресцентні пігменти лише у творах, виконаних після 1977 р.

Для встановлення особливостей авторської техніки побудови зображення, виявлення підготовчих рисунків та змін композиції був проведений аналіз малюнків у відбитих на наскрізних ІЧ-променях. Дослідження показали, що на початковому етапі розроблення композиції Марія Примаченко наносила детальний підготовчий рисунок графітним олівцем, який доопрацьовувала з уточненням окремих деталей зображення. У подальшому авторка вносила зміни до первинного задуму, коригуючи фарбами форми та розташування елементів малюнка. Встановлено, що живописні мазки переважно не співпадають з контурами підготовчих рисунків, всі досліджені твори містять численні авторські правки та зміни дрібних деталей, що свідчить про продовження творчого пошуку на етапі побудови зображення фарбами. По периметру

низки творів 1940–1960-х рр. виявлено лінію, що нанесено графітним олівцем для позначення формату зображення.

Проведені дослідження малюнків Марія Примаченко у різних діапазонах електромагнітного спектра дозволили виявити характерні особливості основ, фарбового шару та визначити авторську техніку створення. Показано, що яскрава флуоресценція оптичних відбілювачів спостерігається в папері основ із 1980-х рр. Звороти всіх аркушів мають нерівномірну флуоресценцію внаслідок деструкції паперу під дією в'язив та пігментів фарб. Встановлено, що з кінця 1970-х рр. мисткиня широко використовувала УФ-флуоресцентні пігменти. Визначені характерні особливості авторської техніки побудови малюнків. Результати представлених досліджень можуть бути корисними мистецтвознавцям та дослідникам творчої спадщини художниці.

Джерела та література

1. Найден О. Марія Приймаченко: орнамент простору і простір орнаменту. Київ : Стилос, 2011. 238 с.

2. Жмурко Т. Наївна (не) свобода. Про творчість Марії Примаченко та Катерини Білокур. *Чому в українському мистецтві є великі художниці.* Київ : Publish Pro, 2019. С. 40–51.

3. Шестакова О. Життя та творчість Марії Примаченко. *Марія Примаченко / Maria Prymachenko.* Альбом серії "Державні зібрання України" / Михайло Андреєв, Олексій Данілов, Олена Шестакова. Київ : Духовна спадщина України, 2023. С. 9–17.

4. Собуцька Л. Сміливість – бути геніальною Марією Примаченко. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. № 2. С. 121–129. URL: https://doi.org/10.32782/uad.2023.2.15.

5. Андріанова О. Б., Біскулова С. О. Технологічні дослідження паперових основ малюнків Марії Примаченко з колекції Національного музею Тараса Шевченка. *Вісник НАКККіМ*. 2025. № 1. С.199–204. URL: https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327949.

6. ARCHES. Arches Main Catalogue 2023. URL: https://www.fila.it/up/sites/8/ARCHES-MAIN-CATALOGUE-2023.pdf.

7. Winter S. De. Conservation problems with paintings containing fluorescent layers of paint. *CeROArt.* 2010. No. EGG 1. https://doi.org/10.4000/ceroart.1659. URL: https://journals.openedition.org/ceroart/1659.

Анатолій Антонюк,
Наталія Горська,
Ніна Шепітько

ПРО СКЛАДАННЯ СУЧАСНОГО НАУКОВО-МЕТОДИЧНОГО ПОСІБНИКА “ПРОФЕСІЙНИЙ СЛОВНИК АРХІТЕКТУРНО-РЕСТАВРАЦІЙНИХ ТЕРМІНІВ”

У державі вже зараз відчутна проблема дефіциту кадрів для масштабного відновлення пам’яток історії і культури України після перемоги у війні з російським агресором. Адже збереження національного історико-культурного надбання – це обов’язок країни. Отже, необхідно на державному рівні, не гаючи часу, визначитися зі стратегією відродження національної системи реставрації і відновлення пам’яток національної історії і культури. На перший план виходить необхідність підготовки відповідних кадрів різних спеціальностей. Тому складання сучасного науково-методичного посібника “Професійний словник архітектурно-реставраційних термінів” надасть можливість вирішити деякі проблеми у цьому питанні.

Ключові слова: реставрація, фрагментарна реставрація, археологічна реставрація, реставраційне відтворення, реставрація мистецького твору, пам’ятник, пам’ятка, об’єкт культурної спадщини, українська школа реставрації.

Anatolii Antoniuk,
Natalia Horska,
Nina Shepitko

On the compilation of the “Professional Dictionary of Architectural and Restoration Terms” modern scientific and methodological reference book

In the face of Russian aggression, the state is facing a shortage of personnel for the large-scale restoration of the national historical and cultural monuments after the victory in the Russian-Ukrainian war. Preserving the national historical and cultural heritage is the duty of the state. It is necessary to determine the strategy for reviving the national system of restoration and restoration of national historical and cultural monuments at the state level without wasting time. The need to train relevant personnel of various specialties comes to the fore. Therefore, the compilation of a modern scientific and methodological manual “Professional Dictionary of Architectural and

Restoration Terms" will provide an opportunity to solve some problems in this regard.

Keywords: restoration, fragmentary restoration, archaeological restoration, restoration, reproduction, restoration of an artwork, monument, cultural heritage site, Ukrainian school of restoration.

Під час російської агресії, спрямованої на знищення української ідентичності, культури та духовності, збереження культурної спадщини для України отримує надзвичайно важливе, державне значення. Гинуть люди, здійснюється безпрецедентна руйнація об'єктів культурної спадщини, знищення музейних цінностей, які є кодом української ідентичності та надбанням усього людства, свідченням культурної багатоманітності світу. Ворог свідомо намагається знищити українську націю способом культурного геноциду.

В умовах війни на перше місце виходять превентивні дії, спрямовані на мінімізацію втрат. Це – дослідження та проведення консерваційно-реставраційних заходів щодо рухомих та нерухомих об'єктів та цінностей, застосування новітніх технологій діджиталізації в реставрації та перспективне планування відновлення культурної спадщини України у післявоєнний період. Пріоритетний напрямок роботи у сфері охорони культурної спадщини для України полягає у збереженні та захисті вже наявних об'єктів культурної спадщини, допомозі українським особливо постраждалим від воєнних дій музеям та архітектурним комплексам, здійсненні оцінки стану пошкоджених пам'яток, а також у розробленні стратегій їх збереження способом проведення у подальшому консерваційно-реставраційних заходів та оцифруванні музейних предметів та об'єктів культурної спадщини. Саме через війну пам'яткоохоронна галузь відчуває все більший брак кваліфікованих реставраторів, архітекторів, конструкторів, технологів та інших фахівців, а також реставраторів-ремісників – виконавців окремих видів реставраційних робіт, адже багато хто з них як і всі українці стали на захист своєї Батьківщини.

Тому підготовка сучасного Науково-методичного посібника "Професійний словник архітектурно-реставраційних термінів"

допоможе у подальшому навчанні та появі нових молодих кадрів, яких так потребує пам'яткоохоронна галузь.

Автори вважають, що це має бути формат енциклопедичного словника, який містить в собі терміни, пов'язані з комплексом робіт на пам'ятках культурної спадщини: науково-пошукові, мистецтвознавчі, богословські, проєктні, виробничі, технічні та ін., розташовані в алфавітному порядку. Об'єктами культурної спадщини є пам'ятки історії, архітектури, мистецтва, документальні та інші об'єкти матеріальної і духовної культури України. Закон України "Про охорону культурної спадщини" об'єктом культурної спадщини визначає: "…визначне місце, споруда (витвір), комплекс (ансамбль), їхні частини, пов'язані з ними рухомі предмети, а також території чи водні об'єкти (об'єкти підводної культурної та археологічної спадщини), інші природні, природно-антропогенні або створені людиною об'єкти незалежно від стану збереженості, що донесли до нашого часу цінність з археологічного, естетичного, етнологічного, історичного, архітектурного, мистецького, наукового чи художнього погляду і зберегли свою автентичність" [1]. В Україні до нашого часу збереглася 3541 пам'ятка, що мають виняткове історичне значення для формування національної самосвідомості українського народу і які визначені об'єктами національного культурного надбання і внесені до Державного реєстру. Крім споруд, віднесених до пам'яток національного надбання, в Україні взято під охорону велику кількість пам'яток місцевого значення, якими піклуються органи місцевого самоврядування. Їх кількість близько 10 000. Під охороною є також історичні міста і селища, для яких розробляються історико-архітектурні плани. Збереження національної спадщини є головним завданням охорони історико-культурного надбання і передусім їх реставрація, що у свою чергу охоплює потребу у дослідженні історико-культурної спадщини, розробки науково обґрунтованих методів і новітніх технологій, які забезпечать необхідну якість реставрації та тривале збереження об'єктів культурної спадщини.

Перший "Словарь реставрационных терминов" було укладено у 1990 р. Інститутом "УкрНДІпроектреставрація". Після Указу Президента Україні "Про заходи щодо відтворення видатних

пам'яток історії та культури" від 9 грудня 1995 р. № 1138/95 [2] у реставраційну практику ввійшла ціла низка термінів і понять, які не містилися у переліку згаданого видання і потребували уточнення. Тому виникла потреба у складанні нового словника для розуміння певних термінологічних понять, пов'язаних із об'єктами культурної спадщини, у т.ч. і рухомих об' єктів, пов' язаних із ними. Розкиданість цих термінів у різних українських джерелах та термінів, що мають іноземне походження, викликало необхідність їхнього уточнення у світлі нових завдань. Додатково у деякі статті введено описи способів влаштування будівель, а, відповідно, і терміни, що були поширені у XIX – на початку XX ст. Реставраційний процес – складний комплекс робіт, який включає у себе: дослідження об'єкта (пошуки історичних даних про об'єкт, які безпосередньо залежать від періодів історії архітектури і загалом історії мистецтв; обміри, розкриття, зондажі, шурфи тощо); археологічні дослідження, які передують початку усіх робіт; виконання графічних робіт (схеми, кроки, замальовки, картограми тощо); вивчення матеріальної (будівельні матеріали, розчини тощо) та конструктивної системи; визначення технічного стану: основа, фундаменти, стіни, дах, покрівля, завершення тощо (якщо об'єкт є в аварійному стані, то передбачити і виконати протиаварійні роботи по укріпленню конструкцій пам'ятки). Під час виконання реставраційних робіт реставратор розглядає архітектурно-декоративне оздоблення (декоративні елементи, ордерні елементи, ліпнина, кераміка тощо). Особлива увага приділяється реставрації інтер'єрів, їх оздобленню (покриття підлоги: художній паркет, покриття із каменю, мозаїчна підлога тощо); ліпнина (карнизи, розетки, кесони тощо); розписи (олійний живопис, фресковий живопис, мозаїки та ін.); в релігійних спорудах – іконостаси (різьблення, іконопис, золочення та ін.), літургійне начиння, облачення священнослужителів та ін.); меблі (стасидії, кафедри, престоли та ін.); скульптура (кругла, рельєфна та ін.); і усі інші елементи, з яких складається цілісний образ пам'ятки. Послідовність виконання реставраційних робіт (у т.ч. проєктні роботи) регламентуються Державними законодавчим документам у пам'яткоохоронній сфері.

Словник укладено із термінів, визначених у багатьох авторів праць дотичної тематики, а також виходячи із нового поглибленого й розширеного значення у сучасному їх розумінні. Тексти подано в авторській редакції (з посиланням на джерела) і розділені на окремі зшитки (зошити), які вміщають визначені літери алфавіту.

У статті до вашої уваги представлено терміни стосовно реставрації.

РЕСТАВРАЦІЯ (від латин. – відновлення) – Термін Р. започатковано у середині XIX ст. Початок формування основ наукової методики Р. пам'яток архітектури пов'язують з ім'ям французького архітектора і археолога, видатного реставратора середини XIX ст. Віолле-ле-Дюка (1814–1879). Його розуміння Р. визначилося як відновлення порушеної системи. Саме на цих засадах базувалися СТИЛІСТИЧНІ Р. 19 ст. Закону України "Про охорону культурної спадщини" поняття "реставрація" трактує як "…сукупність науково-обґрунтованих заходів щодо укріплення (КОНСЕРВАЦІЇ) фізичного стану, розкриття найбільш характерних ознак, відновлення втрачених або пошкоджених елементів об'єктів культурної спадщини із забезпеченням збереження їхньої автентичності" [1]. Міжнародна хартія з охорони й реставрації нерухомих і визначних місць (Венеціанська хартія 1964 р.) розглядає Р. " …як унікальний захід із охорони пам'ятки. Метою реставрації є збереження й виявлення естетичної та історичної значущості пам'ятки, що базується на обачливому ставленні до історичної субстанції як автентичного документа. Реставрація завершується тоді, коли починається гіпотеза; що ж до гіпотетичних відтворень, то всілякі доповнення, визнані необхідними з естетичних чи технічних міркувань, мають відрізнятися в архітектурній формі пам'ятки і нести ознаки нашого часу" [3]. На думку професора Л. Прибеги, Р. – це збереження автентичної матеріальної структури пам'ятки як хранительки історичної, наукової, архітектурно-художньої інформації і приведення її у відповідність з історико-культурним змістом [4, 33]. Будь-яка Р., на відміну від консервації, передбачає (крім зміцнення та розкриття), відновлення втрат і руйнувань архітектурної форми. Залежно від характеру відновлень розрізняють Р. фрагментарну і цілісну. Р. ФРАГМЕНТАРНА – більш розшире-

ний варіант КОНСЕРВАЦІЇ. Ставлять мету не тільки зберегти автентичну матеріальну субстанцію пам'ятки, а й виявити історично цінні нашарування методом розкриття фрагментів. ЦІЛІСНА Р. є спрямованою на відновлення композиційно завершеної архітектурно-стилістичної системи пам'ятки [4, 35–37]. Кожна будівля-пам'ятка є пам'яткою історії матеріальної КУЛЬТУРИ. Здається, що в таких умовах можлива лише КОНСЕРВАЦІЯ на цих об'єктах, або у кращому випадку – ФРАГМЕНТАРНА реставрація його, яка може лише закріпити форму, що зникає, або "підкреслити естетичну і історичну цінність", що і вимагає Венеціанська хартія. Водночас часто виникає потреба відновити важливу для історії архітектури пам'ятку – оригінальну, унікальну за своїми формами, яка має ключове значення, і тоді ставлять питання про ЦІЛІСНУ Р. Автентичність поступається місцю достовірності (якщо Р. є науково обґрунтованою). У цьому разі пам'ятка історії матеріальної культури значною мірою знищується і поступається місцем пам'ятці історії архітектури. Інколи, коли пам'ятку зруйновано, проте вона характеризує важливий етап у розвитку культури народу, то є необхідним її ВІДТВОРЕННЯ як "копії" (але науково обґрунтованої копії). СИНТЕТИЧНИЙ метод, тобто ВІДТВОРЕННЯ зруйнованої або істотно викривленої пам'ятки на основі її залишків ставить своєю ціллю її реставрацію не як "твору мистецтва", а, імовірніше, як об'єкта загальної історії архітектури, як своєрідний макет у натуральну величину, коли вимагається лише достовірність, а не АВТЕНТИЧНІСТЬ [5, 12]. Є такі види охоронно-реставраційних робіт, які залежать від науково-обґрунтованого методу відновлення пам'ятки: реставраційний р е м о н т (реставраційно-ремонтні роботи), що призначено для підтримання будівлі у належному стані. Він відрізняється від звичайних ремонтних робіт тим, що спирається на розуміння історико-культурної цінності об'єкта. Із цією метою виконують попередні дослідження конструкцій тощо; *консервація* – основний реставраційний метод. Це збереження пам'ятки у справжньому вигляді способом

зміцнення за допомогою традиційних і сучасних технічних засобів, конструктивних заходів, які дозволяють захистити давній

об'єкт від подальших руйнувань. Щоб забезпечити естетичну виразність пам'ятки, виявити її художні або давні конструктивно-технічні особливості застосовують *метод розкриття*. Консервації підлягають пам'ятки, які мають особливу історико-культурну цінність і повинні відповідати вимогам матеріальної справжності (автентичності). Переважно це будівлі, які викликають історико-науковий інтерес і є документами історії або належать до видатних творів мистецтва. Консервації, як правило, підлягають давні, дуже поруйновані пам'ятки, особливо античності, давньоруської архітектури, які є об'єктами археологічних вишукувань. Під час консервації домінуючим методом є реставраційний прийом – зміцнення. *Тимчасова консервація* (протиаварійні роботи) – цей різновид охоронно-реставраційних заходів застосовують у випадках аварійного стану пам'ятки архітектури з метою обмеження руйнування її матеріальної структури до початку реставраційних робіт (4, 33–36).

АНАЛІТИЧНИЙ МЕТОД (т.зв. ФРАГМЕНТАРНА РЕСТАВРАЦІЯ). Фрагментарна реставрація – це один із методів КОНСЕРВАЦІЇ із частковим його розширенням, який ставить своєю ціллю більш повне виявлення прихованих особливостей архітектури, конструкцій або будівельної історії пам'ятки. Кожна реставрація, у т.ч. і фрагментарна, складається із двох етапів: розкриття пам'ятки способом видалення пізніх нашарувань, які викривляють її, і відновлення втрачених елементів. Розкриття пам'ятки може відбуватися лише за визначених умов – колегіального визначення по те, що елементи, прибудови, які підлягають видаленню не мають істотного конструктивного, художнього або історичного значення і дозволять виявити приховані цінні частини архітектурного оздоблення. Для відновлення втраченого елемента реставратор повинен мати беззаперечні дані про його форму, розмір характер зовнішньої фактури. Відновлення втраченого не повинно заподіяти шкоду конструктивній міцності будівлі, умовам її схоронності (збереженню). А. М. реставрації ставить перед реставратором одну з основних вимог – вміння вчасно зупинитися [5, 28–31].

АРХЕОЛОГІЧНА РЕСТАВРАЦІЯ – реставраційна теорія кінця XIX – початку XX ст. Засновником А.Р. був видатний італійський

історик мистецтв Лука Бельтрам. Найбільш повно А.Р. виклав італійський архітектор і теоретик Камілло Бойто. Необхідними вимогами щодо реставрації він вважав: стилістичну різницю між новими доповненнями і автентичними частинами пам'ятки; різницю між ними у матеріалі; відмову від деталювання та орнаментики в нових частинах (прийом, використаний уперше Л. Валадьє під час РЕСТАВРАЦІЇ арки Тита); маркування нових включень спеціальними знаками або написами; демонстрацію знайдених під час реставрації старих (автентичних) фрагментів біля пам'ятки; встановлення на пам'ятці дошки з написом про проведення реставрації; складання описів і фотографій етапів досліджень і реставрації, їх публікацію або збереження у самій пам'ятці; оприлюднення рішень, що ухвалюються [6, 24].

РЕСТАВРАЦІЙНЕ ВІДТВОРЕННЯ – сукупність науково обґрунтованих заходів із відтворення втраченої пам'ятки у її попередньому вигляді. Іноді такий вид реставраційних робіт називають реставраційною РЕКОНСТРУКЦІЄЮ. Р. допускають у виняткових випадках, коли об'єкт культурної спадщини втрачено в результаті стихійних чи спровокованих людьми лих. Р. є прийнятною коли пам'ятка для історії та культури відповідного регіону становить надзвичайну художню цінність, має символічне значення чи особливо важлива для збереження історичного середовища [7, 92–93]. Прикладами реставраційного ВІДТВОРЕННЯ є Р. В. Михайлівського Золотоверхого собору та Успенського собору Києво-Печерської лаври.

РЕСТАВРАЦІЯ У ПОНОВЛЕННІ ІКОНОПИСУ, у старому її розумінні, сукупність прийомів (у т.ч. тих, що було заборонено у XX ст.), що було спрямовано на зняття частин живопису, які стали ветхими і зруйнувалися, а також на повне відтворення втрачених частин. Наприклад, прибирання зруйнованого ґрунту разом із живописом, що міститься на ньому і заміну їх новими; прибирання з поверхні живопису забруднення, а також захисного – покривного – шару оліфи і лаку разом із верхнім шаром живопису; нанесення фарбами прописів із метою відновлення втрачених зображень; рідше – відтворення шару живопису без його промивки. До Р.П. належать написані поверх старого твору живопису – но-

вого у відповідності із панівним стилем епохи. Такий спосіб Р.П. дозволяв зберегти первісний твір тому, що створював шар повного його запису [8, 153].

РЕСТАВРАЦІЯ МИСТЕЦЬКОГО ТВОРУ – є складною міждисциплінарною діяльністю на стику науки, ремесла та художньої творчості. Основними критеріями наукової реставрації є: 1) додержання принципів *автентичності* та *мінімізації* консерваційного й реставраційного втручання; 2) точна експертна оцінка безпечності використовуваних у реставрації матеріалів і методів для забезпечення фізичної збереженості пам'ятки. Ремесло – найдавніший і найусталеніший складник реставрації визначається як сукупність оптимальних прийомів праці, які вдосконалюються в практичній індивідуальній діяльності й передаються від учителя до учня. Художня творчість – полягає у тонкому емфатичному відчутті образної тканини твору й підпорядкуванні йому всіх дій щодо розкриття та реінтегрування пам'ятки. За В. Цитовичем [9], структурно реставрація складається з трьох частин: груп технологічних процесів (консервація, розкриття і реінтеграція). Консервація є першим етапом Р., що має забезпечити максимальну збереженість пам'ятки і зворотність консерваційного втручання. Через посилення агрегатності (внаслідок часткової непоєднаності використаних матеріалів із авторськими), всупереч поширеній думці, є найнебезпечнішим етапом реставрації. Розкриття – реставраційні процеси, спрямовані на вибіркове або повне звільнення пам'ятки від неавторських (історичних) елементів і нашарувань. Розкриття може виконуватися: 1) з повним збереженням історичного шару; 2) з частковим (фрагментарним) збереженням історичних нашарувань; 3) з повним знищенням (неавторських) історичних частин. *Реінтеграція* – полягає у повному умовному об'єднанні в ціле окремих елементів пам'ятки, які частково втратили візуальний зв'язок унаслідок її ушкодження, задля можливості здійснення глядачем акту естетичного сприйняття пам'ятки. Факт незворотності фізичного стану старіння пам'ятки, унеможливлення повернення її в "первісний стан" і, отже, таке повернення не може бути метою або завданням наукової реставрації. Головною метою

і завданням реставрації пам'ятки є: 1) забезпечення фізичної збереженості; 2) збереження автентичності; 3) збереження історичних нашарувань (патини часу). Інформаційні й цінні (для певного суспільства) нашарування можуть і мають бути залишеними в місцях, не зайнятих семантично важливими автентичними елементами [9, 31–53].

РЕСТАВРАТОР – фахівець із реставрації [10, 514]. Охорону та Р. об'єкта культурної спадщини повинні здійснювати лише компетентні особи, які мають такі професійні здатності: а) аналізувати пам'ятку, ансамбль та ін. й визначати їх мистецьку та історичну цінність; б) розуміти історію та розумітися в технології створення пам'яток з метою встановлення їх автентичності, інтерпретувати результати досліджень і добирати відповідні методи охорони та реставрації; в) розуміти і оцінювати довкілля пам'ятки; г) знаходити і аналізувати всі наявні джерела інформації про пам'ятку; д) розуміти і аналізувати життя пам'ятки; ж) розкривати чинники деградації пам'ятки; з) обстежувати пам'ятку, складати звіти ілюстровані ескізами, обмірними кресленнями, фотографіями; і) знати законодавство; к) висловлювати зважені зауваження і брати на себе відповідальність за підтримання пам'яток культурної спадщини у задовільному стані; л) вміти визначити момент коли необхідно звернутися за консультацією до інших фахівців; м) вести документацію щодо виконуваних робіт і забезпечувати її доступність; н) застосовувати обґрунтовані методи; п) співпрацювати з місцевим населенням [11, 344–349].

КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА – сукупність успадкованих людством від попередніх поколінь об'єктів культурної спадщини [1].

ОБ'ЄКТ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ – визначне місце, споруда (витвір), комплекс (ансамбль), їх частини, пов'язані з ними рухомі предмети, а також території чи водні об'єкти (об'єкти підводної культурної та археологічної спадщини), інші природні, природно-антропогенні або створені людиною об'єкти незалежно від стану збереженості, що донесли до нашого часу цінність з археологічного, естетичного, етнологічного, історичного, архітектурного, мистецького, наукового чи художнього погляду і зберегли свою автентичність [1].

ДОСЛІДЖЕННЯ ОБ'ЄКТА КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ – ДОСЛІДЖЕННЯ – наукова праця, в якій досліджується певне питання [10, 385].

ДОСЛІДЖЕННЯ ПАМ'ЯТКИ (Об'єкта культурної спадщини) – науково-пошукова та науково-практична діяльність, спрямована на одержання нової інформації про об'єкт культурної спадщини, його історію, історичні зміни та характер середовища [12, 15]. Д. пам'ятки включає у себе: історико-бібліографічні та архівні дослідження; попереднє натурне дослідження; перед проектне натурне дослідження (зондажі, шурфи, розкопи); розкопи (археологічний комплекс); натурне дослідження декоративних розписів; фіксація і обміри пам'ятки [13, 45–78]. Натурні ДОСЛІДЖЕННЯ ДЕКОРАТИВНИХ РОЗПИСІВ (у т.ч. МОНУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА). Дослідження розписів на стінах пам'ятки архітектури є специфічним розділом його натурного дослідження. Його здійснювати може ТІЛЬКИ спеціаліст із РЕСТАВРАЦІЇ ЖИВОПИСУ. Архітектор-реставратор повинен мати загальне уявлення про це, адже багато питань цього дослідження тісно пов'язані із дослідженнями архітектури пам'ятки та його технічного стану. Передусім досліджується технічний стан розпису (виявляють усі дефекти і пошкодження як самого живопису, так і конструкцій цієї частини будівлі, наявність записів та інших нашарувань). Такі руйнування, як лущення, розпилення та осипи фарбового шару і штукатурки, тріщини в ґрунті живопису і кладці стін, різні забруднення, кіптява, пліснява, висоли добре видно під час візуального огляду. Для встановлення ступеня збереженості первісного живопису і для виявлення кількості шарів записів виконують пошарові розчистки. Під час дослідження необхідно визначити причини руйнувань, вивчається температурно-вологісний режим тощо, так під час підсосу ґрунтових вод живопис руйнується в нижніх ярусах стін (приклад руйнування живопису на привратних стінах Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври). Під час ДОСЛІДЖЕННЯ СТАНКОВОГО ЖИВОПИСУ широко застосовують фізико-оптичні та рентгенологічні методи. Деякі дослідження можливо провести за допомогою звичайної фотографії. При цьому використовується властивість фотографіч-

ної емульсії підсилювати контрастність зображення. Деякі ділянки живопису, від яких залишилися лише сліди, які не сприймає людське око на фотографії стає видимими. (Приклад – зображення на іконних металевих дошках барабану лаврської Троїцької надбрамної церкви. Вони проявилися на фотографіях, які виконали після зняття листів із прорізів барабану). МЕТОДАМИ ДОСЛІДЖЕННЯ є: спектральний аналіз для визначення складу фарб [14, 62–63]. Серед найважливіших передумов збереження пам'яток старовини є приділення уваги не лише пам'ятці мистецтва, але й історичним даним, пов'язаним із нею. Належить ухвалювати свідомі рішення, що потребують використання документації та аналізу з метою збереження архітектурних та археологічних об'єктів, тим самим підвищуючи їх цінність. Дослідження розглядається як сфера діяльності, що використовує весь спектр наук і методів реставрації, що можуть допомогти інтерпретувати, оцінити та провести аналіз морфологічних, матеріальних та структурних аспектів об'єкта не лише із видимими, але й прихованими особливостями. Методи Д. є різні і використовуються залежно від мети Д. та необхідного рівня точності, зокрема: топографічне Д.; фотограмметричні Д.; лазерне сканування; фотомоделювання [15, 62–74, 84–85].

КУЛЬТУРНІ ЦІННОСТІ – рухомі предмети матеріальної та духовної культури, елементи або комплекс предметів, які становлять археологічну, естетичну, етнологічну, історичну, архітектурну, мистецьку, наукову або культурну цінність. К.Ц. поділяються: 1) за типами на: предмети, пов'язані з нерухомими об'єктами культурної спадщини – елементи, групи елементів, що можуть бути відокремлені від нього, але історично становлять із ним єдину цілісність, і відокремлення яких призведе до втрати археологічної, естетичної, етнологічної, історичної, архітектурної, мистецької, наукової або іншої культурної цінності; предмети, які мають *самостійне* художнє, історичне, археологічне, духовне, етнографічне та наукове значення; *колекції* – однорідні або підібрані за певними ознаками різноманітні предмети, які незалежно від культурної цінності кожного із них, зібрані разом становлять художню, історичну, археологічну, духовну, етнографічну чи на-

укову цінність. 2) За різновидами поділяються на: предмети, пов'язані з важливими подіями в житті України та інших країн, розвитком суспільства і держави, історією національно-визвольних змагань і революційних рухів та громадських воєн, боротьбою за збереження миру, а також із розвитком науки і техніки, культури та побуту народів, життя політичних, державних, військових діячів, діячів науки, літератури, мистецтва, народних героїв, учасників історичних подій; предмети, що походять з археологічної спадщини, розташованих на території України, одержані у результаті проведення археологічних досліджень, окремі випадкові знахідки археологічного характеру (археологічні предмети); твори образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва; предмети і колекції з геології, палеонтології, мінералогії, ґрунтознавства, ботаніки, антропології, зоології та інші природничі матеріали; рукописи, рукописні книги, стародруки, рідкісні видання всіх видів друку (періодичні видання та ілюстрації до них, відозви, листівки тощо), автографи, щоденники, мемуари, листування та ін.; унікальні акти державності, інші важливі архівні матеріали, кіно-, фото-, і фотодокументи, старовинні рукописи, рідкісні друковані видання; твори монументального мистецтва, їх складові частини і фрагменти; негативи на склі, плівці та інших матеріалах, фотовідбитки на папері, кераміці, металі та інших матеріалах, діапозитиви на склі чи плівці; воскові валики для фонографів, платівки для грамофонів, патефонів, електрофонів (моно, стерео або квадро), магнітні стрічки та диски; інші предмети і колекції, що мають культурну цінність [16].

ПАМ'ЯТКА – це об'єкт, автентична матеріальна субстанція якого засвідчує життєдіяльність людини у минулому і в поєднанні з характерним довкіллям становить історичну, мистецьку, естетичну або іншу суспільно-культурну цінність. Види об'єктів культурної спадщини такі: археології, історії, монументального мистецтва, архітектури та містобудування, садово-паркового мистецтва; історичних ландшафтів і територій [17, 152]. Згідно із Законом України "Про охорону культурної спадщини" [1], П. – об'єкт культурної спадщини, який занесено до Державного реєстру нерухомих пам'яток України.

ПАМ'ЯТКА АРХІТЕКТУРИ – це об'єкт, автентична архітектурна форма чи матеріальна субстанція якої засвідчує архітектурно-будівельну діяльність людини у минулому і в поєднанні з характерним довкіллям становить історичну, наукову, мистецьку, естетичну або іншу суспільно-культурну цінність [17, 153]. Визначення культурних цінностей пам'ятки здійснюється способом аналізу зазначених характеристик пам'ятки [18]. Так, наприклад, історична цінність визначається причетністю архітектурного твору до якої-небудь історичної події, або до історичної особи, чи історичного факту. Слід відрізняти пам'ятку архітектури від пам'ятки історії. Пам'ятка архітектури може бути і пам'яткою архітектури, і пам'яткою історії, а пам'ятка історії може не мати архітектурну цінність [19, 62]. В Україні до нашого часу збереглася 3541 пам'ятка, які мають виняткове історичне значення для формування національної самосвідомості українського народу, і які визначені об'єктами національного культурного надбання і занесені до Державного реєстру. Крім споруд, віднесених до пам'яток національного надбання, в Україні взято під охорону велику кількість пам'яток місцевого значення, якими піклуються органи місцевого самоврядування. Їх близько 10 000.

ПАМ'ЯТКА АРХЕОЛОГІЇ – рештки життєдіяльності людини (нерухомі об'єкти культурної спадщини: городища, кургани, залишки стародавніх поселень, стоянок, укріплень, військових таборів, виробництв, іригаційних споруд, шляхів, могильники, культові місця та споруди, їх залишки чи руїни, мегаліти, печери, наскальні зображення, ділянки історичного культурного шару, поля давніх битв, а також пов'язані з ними рухомі предмети, що містяться під земною поверхнею та під водою і є невідтворним джерелом інформації про зародження і розвиток цивілізації [1.].

ПАМ'ЯТКА ІСТОРІЇ – історичні об'єкти-будинки, споруди, їх комплекси (ансамблі), окремі поховання та некрополі, місця масових поховань померлих та загиблих військовослужбовців (у т.ч. іноземців), які загинули у війнах, внаслідок депортації та політичних репресій на території України, місця бойових дій, місця загибелі бойових кораблів, морських та річкових суден, у т.ч. із залишками бойової техніки, озброєння, амуніції тощо, визначні

місця, пов'язані з важливими історичними подіями, з життям та діяльністю відомих осіб, культурою та побутом народів [1]. Венеціанською хартією П. І. визначається як "окремий архітектурний твір, так і міське чи сільське утворення, що засвідчує характерні ознаки певної цивілізації, певної фази розвитку або історичної події. Це поняття поширюється не лише на визначні пам'ятки, а й на скромні зразки творчості, які набули з плином часу культурної значущості" [3].

ПАМ'ЯТКА МІСТОБУДУВАННЯ – об'єкти містобудування – історично сформовані центри населених місць, вулиці, квартали, площі, комплекси (ансамблі) із збереженою планувальною і просторовою структурою та історичною забудовою, у тому числі поєднаною з ландшафтом, залишки давнього розпланування та забудови, що є носіями певних містобудівних ідей [1]. До П. М. належать об'єкти містобудування. Міста можна розділити на три категорії: міста, які втратили свою минулу роль унаслідок політичного чи торговельного занепаду, або зовсім покинуті, або зруйновані, або які мали бурхливе минуле і тепер впали у жалюгідний, занедбаний стан; міста, які ніколи не знали занепаду або ніколи які ніколи не залишалися без населення, де життя стало іще більш активне і історія налічує довгі віки і навіть тисячоліття; молоді міста, які не мають багатовікову історію. Ідея консервації тепер стосується і міст, вік яких менше ста років [25, 292]. Важливу роль у М. відіграють: "*червоні лінії*" – визначені у містобудівній документації відносно пунктів геодезичної мережі межі існуючих та запроєктованих вулиць, доріг, майданів, які відмежовують території мікрорайонів, кварталів та територій іншого призначення; "*лінії регулювання забудови*" – визначені в містобудівній документації межі розташування будинків і споруд відносно червоних ліній, меж окремих ділянок, природних меж та інших територій [1].

ПАМ'ЯТКА МОНУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА – твори образотворчого мистецтва: як самостійні (окремі), так і ті, що пов'язані з архітектурними, археологічними чи іншими пам'ятками або з утворюваними ними комплексами (ансамблями) [1].

ПАМ'ЯТКА САДОВО-ПАРКОВОГО МИСТЕЦТВА – поєднання паркового будівництва з природними або створеними лю-

диною ландшафтами [1]. До П.С – П.М. належать також ботанічні сади і дендропарки [20, 62].

ПАМ'ЯТКА ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ – створений в минулі історичні епохи матеріальний об'єкт, який має значну історичну та художню цінність. П.Х.К. прийнято поділяти на рухомі, що зберігаються в музеях, архівах, бібліотеках і приватних колекціях, та нерухомі, розташовані просто неба. Останні поділяються на такі види: *П. архітектури, П. містобудування, П. монументального мистецтва* [21, 312–313].

ПАМ'ЯТКИ ІСТОРИЧНИХ ЛАНДШАФТІВ І ТЕРИТОРІЙ – ЛАНДШАФТНІ ОБ'ЄКТИ – природні території, які мають історичну цінність [1].

ПАМ'ЯТКИ НАУКИ І ТЕХНІКИ – унікальні промислові, виробничі, науково-виробничі, інженерні, інженерно-транспортні, видобувні об'єкти, що визначають рівень розвитку науки і техніки певної епохи, певних наукових напрямів або промислових галузей [1].

ПАМ'ЯТКИ ПРИРОДИ – невеликі ландшафтні утворення, які мають науково-природоохоронне і еколого-пізнавальне значення: видимі рідкісні гірські породи і мінерали, оригінальні форми рельєфу, водоспади, рідкісні рослинні утворення, окремі унікальні дерева, цікаві місця перебування тварин тощо. В Україні налічується 2963 П.П. [20, 62].

ПАМ'ЯТНИК, пам'ятний знак – 1. Споруда у пам'ять про якунебудь подію, звичайно одиночний камінь або пагорб із каміння [22, 692]. 2.Скульптурний твір, або архітектурна будівля, споруджена на честь видатної особи або події. В античному мистецтві мав місце П. коммеморативний – що встановлено на честь героя або царя, який прославив рідне місце [21, 313]. Наприклад, у 1802 р. Києву повернули т.зв. Магдебурзьке право, за яким місто упродовж декількох попередніх століть мало самоврядування, яке почало втрачати силу після 1781 р. Саме тоді і з'явився перший пам'ятник Великому князю Київському Володимиру, що має вигляд увінчаної невеликою главкою 18-метрової колони тосканського ордеру, спорудженої за проєктом А. І. Меленського неподалік джерела де, за переказом, рівноапостольний князь Володимир охрестив 12

своїх синів. Цей монумент кияни називали "Пам'ятник хрещення Русі" або "Колоною Магдебурзького права" [23, 131]. До *П. знаків* належать охоронні дошки, що встановлено на пам'ятках архітектури, взятих під державну охорону [24, 351].

АРХЕОЛОГІЧНА СПАДЩИНА – складниками А.С. вважають усі рештки, об'єкти та інші свідчення людської діяльності минулих епох. А.С. охоплює споруди, конструкції, групи будівель, місця з ознаками людської діяльності, рухомі об'єкти, пам'ятки інших видів, незалежно від того, де вони розташовані, – на землі чи під водою [26]. Згідно із Законом України "Про охорону культурної спадщини" до А.С. віднесено рештки життєдіяльності людини (нерухомі об'єкти культурної спадщини: городища, кургани, залишки стародавніх поселень, стоянок, укріплень, військових таборів, виробництв, іригаційних споруд, шляхів; могильники, культові місця та споруди, їх залишки чи руїни, мегаліти, печери, наскальні зображення, ділянки історичного культурного шару, поля давніх битв, а також пов'язані з ними рухомі предмети), що містяться під земною поверхнею та під водою і є невідтворним джерелом інформації про зародження і розвиток цивілізації [1]. Археологічні пам'ятки є специфічними пам'ятками, тому що основним критерієм для занесення в Державний реєстр нерухомих пам'яток України є наявність у об'єкта культурного шару, або інших складників об'єкта, які мають наукову археологічну цінність (залишки споруд, сліди ландшафтних перетворень, петрографічні зображення тощо). Археологічними об'єктами є: СТОЯНКА – місце проживання окремих первісних людських колективів. С. характерні переважно для періоду палеоліту та мезоліту, коли первісні мисливці і рибалки часто змінювали місце свого проживання. У пізніші часи були стоянки пастухів стад худоби в степах України та мисливсько-рибальські общини. ПОСЕЛЕННЯ – місце тривалого проживання людей. Вони переважають, починаючи з неоліту, інколи вживають термін "селище". Енциклопедичні видання трактують назву "селище" як залишки стародавнього неукріпленого поселення. ГОРОДИЩЕ – укріплене природними та штучними перепонами стародавнє поселення або місто. В Україні стародавні городища було захищено пере-

важно земляними і дерев'яними спорудами, вони виникли в середовищі землеробських племен за мідно-кам'яного віку, відомі у бронзовому віці, поширені у ранньому залізному віці переважно в лісостеповій та лісовій смузі, але найбільшого поширення набули в період Київської Русі. ВАЛИ – земляні насипи, споруджені для оборони городища або якоїсь місцевості, наприклад, Змієві вали, Троянові вали. КУРГАН – земляний насип над стародавнім похованням. Група КУРГАНІВ – кілька курганів (три-п'ять), розташованих компактно. ПОХОВАННЯ – одиночні ґрунтові або підкурганні поховання. МОГИЛЬНИК – стародавнє дохристиянське кладовище з похованням в ґрунтових ямах або підкурганними насипами. Ґрунтові могильники на поверхні не зазначені нічим і виявляються випадково. Курганні могильники складаються з розташованих компактно багатьох курганних насипів. Курганним могильником називаються також кілька курганів, що збереглися із зруйнованого або розкопаного археологами могильника. СВЯТИЛИЩЕ – культові дохристиянські споруди й місця. ФУНДАМЕНТИ, СТІНИ церкви, монастиря – залишки християнських культових споруд. СТЕЛА, СТАТУЯ – в Україні кам'яні стели почали встановлювати в мідно-кам'яному віці, статуї було поширено на скіфо-сарматських, ранньослов'янських, половецьких пам'ятках. МАЙСТЕРНЯ – місце виготовлення кам'яних, кістяних, металевих, скляних та інших виробів. МЕТАЛУРГІЙНИЙ ЦЕНТР – місце виплавки металу, виробництво металевих знарядь, прикрас, зброї в межах окремої території або регіону [27, 436, 439–441]. А.С. – це основне свідчення людської діяльності в минулому. А.С. – це частина матеріальної спадщини, основну інформацію про яку можна отримати археологічними методами. Спадщина містить у собі всі сліди людського проживання й складається із місць, що фіксують усі прояви діяльності людини, у т.ч. із залишених будівель і руїн усіх видів (включно із підземними й підводними) разом з усім підйомним (культурним) матеріалом [28, 69]. На об'єктах А.С. проводять такі наукові дослідження: АРХЕОЛОГІЧНА РОЗВІДКА – вид наукового дослідження А.С., не пов'язаний з руйнуванням культурного шару (крім обмеженого шурфування для визначення товщини культурного шару), об'єкта

А.С. і спрямований на виявлення, локалізацію (картографування), інтерпретацію об'єктів А.С., уточнення даних про вже відомі об'єкти А.С.; АРХЕОЛОГІЧНІ РОЗКОПИ –вид наукового дослідження А.С., спрямований на пошук і вивчення археологічних залишків на території об'єкта А.С., що здійснюється способом систематичних обстежень земної чи підводної поверхні та включає земляні і підводні роботи, наслідком яких може бути часткове або повне руйнування досліджуваного об'єкта. В результаті наукових досліджень можуть бути виявлені АРХЕОЛОГІЧНІ ПРЕДМЕТИ – рухомі предмети, що походять з об'єктів А.С., одержані в результаті проведення археологічних досліджень або випадково виявлених на території України [16].

КУЛЬТУРНИЙ ШАР – в археології це шар землі, що містить органічні рештки, будівельні залишки і предмети матеріальної культури минувшини [10, 395]. Вирізняються два основні компоненти К.Ш.: – залишки споруд, які становлять основу, жорстку структуру шару; – ґрунтові нашарування, які покривають будівлі і містять інформацію про історію цих споруд і життя людей на прилеглих ділянках [29, 22].

ЛАНДШАФТНА АРХІТЕКТУРА – термін "ландшафтна архітектура" з'явився у 1870-х рр., коли отримали широке розповсюдження зелені насадження громадського користування: *сади* і *парки*, які призначалися для тихого та активного відпочинку місцян, *бульвари, сквери, цвинтарі* тощо, та існуюче поняття "садово-паркове мистецтво" перестало відповідати новим вимогам. Л.А. є подальшим продовженням садово-паркового мистецтва, але являє собою ширшу область, включно із проблемами, пов'язаними із новим будівництвом і діяльністю людини по видозміненню природи. Л. А. – мистецтво дуже своєрідне тому, що має справу з живим видозмінюваним матеріалом, що потребує постійного професійного нагляду і підтримки. Якщо цього немає, то композиція втрачає характер твору мистецтва, перетворюючись на просто озеленену територію. Це стало основною причиною того, чому до наших днів дійшло так мало пам'яток садово-паркового мистецтва. Реставрація історичних об'єктів є найбільш складним видом Л.А.: вона потребує від автора різноманітних знань (історії місто-

будування, архітектури і садово-паркового мистецтва, ландшафтного мистецтва, дендрології, ґрунтознавства, меліорації тощо), достатньої ерудиції і уяви, щоб спираючись на історичні матеріали зуміти відтворити витвір мистецтва з усіма основними особливостями періоду його розквіту. Термін "реставрація" в царині Л.А. може бути застосовано лише до окремих фрагментів і деталей. Що стосується об'єкта в цілому, то завжди має місце елемент реконструкції, тому в Л.А. є термін "*відновлення*". Під ним треба розуміти будівництво заново повністю втраченої композиції. Термін "*консервація*" в Л.А. застосовують для збереження і підтримки композиції парку без внесення будь-яких змін у планування і об'ємно-просторове рішення, водночас у ньому будуть продовжувати зростання дерева і кущі, і парк певною мірою буде змінюватися. На противагу пам'яткам архітектури, які залишаються деякий час без змін, пам'ятки Л.А. безперервно змінюються – зі зміною пір року і протягом усього свого існування, переживаючи юність, зрілий вік, який відповідає звичайно періоду розквіту і старості. Періодично, коли основні породи дерев досягають критичного віку, знос і заміна їх стає неминучою. За цих обставин маємо різкий контраст – на зміну старих дерев, до вигляду яких люди вже звикли, приходять молоді, унаслідок чого враження від об'ємно-просторової композиції змінюється [30, 11–14]. В Україні збереглася значна кількість пам'яток садово-паркового мистецтва. Це – маєток князя Станіслава Понятовського в Корсуні; парк "Софіївка" в Умані; палацово-парковий ансамбль у Лівадії (Крим); палацово-парковий ансамбль у Шарівці Харківської обл. тощо. Прикладом ландшафтного парку є "Олександрія" в Білій Церкві, який було закладено у 1780-х рр. в ур. Гайок для літнього відпочинку та парку; міський Стрийський парк, сади над Дніпром (Царській сад, Маріїнський парк, Дніпровські схили) [31, 384]. Міські парки для відпочинку і розваг набули поширення у 1930-ті рр. (закладені в основному на місці старовинних цвинтарів). Одним із прикладів є парк культури і відпочинку у м. Вінниця (закладений на місці старого православного цвинтаря).

РЕСТАВРАЦІЯ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ЖИВОПИСУ (малярство, розпис, стінопис, настінний розпис) включає весь ком-

плекс консерваційних заходів, що доповнено процесами виявлення історико-культурного значення твору, яке в практичній площині полягає в РОЗКРИТТІ авторського малярства з-під малоцінних нашарувань та виконання реставраційних доповнень втраченого живопису з метою його естетичної РЕІНТЕГРАЦІЇ. Реставраційні процеси можуть містити: усунення забруднень, набілів, пізніших перемалювань, потоншення захисної лакової плівки, розшарування різних шарів малярства, перенесення стінопису на нову основу, доповнення втрат мурованої і дерев'яної основ, ґрунту, фарбового шару тощо. Для надання твору цілісного вигляду є методики ТОНУВАННЯ втрат за допомогою дрібних крапок чи вертикальних штрихів. Колір і тон повинні бути близькими до авторського фарбового шару. ВІДТВОРЕННЯ втраченого малярства передбачає виготовлення ЕСКІЗІВ та КАРТОНІВ, перенесення зображення на стіну, виконання стінопису із повторенням авторської художньої манери, стильових особливостей та технічних прийомів; технологія і матеріал для реставраційного відтворення повинні бути наближеними до автентичного розпису [32; 33].

РЕСТАВРАЦІЙНЕ ВИРОБНИЦТВО – Р. має свої відмінності від звичайного проектно-будівельного процесу і полягає воно у проведенні рівнобіжно будівельних, проектних і дослідницьких робіт. Нерідко в ході їх виконання на пам'ятці розкриваються такі її особливості, які примушують змінювати проектну документацію, а відтак коригувати і виробничий процес [37, 289].

РЕСТАВРАЦІЙНА МАЙСТЕРНЯ ЛАВРСЬКОГО МУЗЕЮ – Реставраційну майстерню створено навесні 1924 р., і вона була першим і єдиним на той час фаховим центром у Києві, де реставрацію і консервацію історико-мистецьких пам'яток здійснювали на науковій основі. Першим її очільником був досвідчений реставратор станкового малярства Микола Касперович. Загальне керівництво діяльністю зі збереження музейних предметів виконувала Реставраційна комісія, сформована спільно з Всеукраїнським археологічним комітетом при УАН та Управлінням науковими установами при Наркоматі освіти УССР. Головними засадами Р.М.Л.М. були: принцип максимального збереження автентичної

матеріальної структури твору, пошук і застосування безпечних та ефективних методів реставраційного втручання, контроль за кожним етапом процесу відновлення. Після реорганізації Лаврського музею й утворення "Всеукраїнського музейного городка" у 1926 р. Р.М. стала його дієвим підрозділом. У другій половині 1920-х рр. у відділах реставрації станкового малярства, пам'яток шиття і тканини, кераміки, скла, металу, монументального живопису працювали Микола Касперович, Кость Кржемінський, Олена Більська, Давид Трипільський, Кость Мощенко та інші фахівці. У 1931 р. на базі Лаврської реставраційної майстерні було організовано Всеукраїнські художньо-реставраційні та репродукційні майстерні на чолі з Марком Вайнштейном. Р.М. припинила свою діяльність 1933 р. через масштабні й жорстокі репресії проти діячів української культури. М. Касперовича і К. Кржемінського оголосили «ворогами народу», заарештували і розстріляли. Збереження історико-культурного надбання залишилося основним завданням сучасних українських музейників і реставраторів. Нині у Національному заповіднику "Києво-Печерська лавра" справу М. Касперовича успішно продовжує відділ наукової реставрації, консервації та експертизи рухомих пам'яток [34, 3–4; 35].

УКРАЇНСЬКА ШКОЛА РЕСТАВРАЦІЇ – В Україні протягом 1950-х рр. сформувалася *українська школа реставрації*, біля джерел якої стояв видатний практик реставрації П. Барановський. Найвищого розвитку вона досягла на зламі 70-80-х рр. минулого століття. Її представляли такі імена, як М. Говденко, О. Годованюк, В. Іваненко, І. Могитич, В. Корнєєва, Є. Лопушинська, В. Шевченко, С. Пламеницька, О. Граужис. Упродовж повоєнного періоду в радянській Україні було відреставровано понад 500 визначних пам'яток архітектури [37, 290–291]. У.Ш.Р. започатковано 9 травня 1946 р., коли, згідно із урядовим розпорядженням, з'явився Трест зі спорудження монументів і реставрації пам'яток архітектури, якому і судилося започаткувати в Україні масштабну реставраційну справу. Згодом цей Трест набув назву "Будмонумент", а у 1951 р. його реорганізували в Українські республіканські спеціальні науково-реставраційні виробничі майстерні (УРСНРВМ) з філіями й майстернями в обласних і деяких районних центрах. У

1980 р. з майстерень були виокремлені Інститут "Укрпроектреставрація" та Львівська філія, яка у 1991 р. стала окремим Інститутом "Укрзахідпроектреставрація". Пізніше з'явилися самостійні архітектурні бюро (майстерні Ю. Лосицького, Я. Дігтяра, Т. Філіпової) [36, 6–7]. На зламі XX–XXI ст. українські реставратори відтворили значну кількість видатних пам'яток архітектури, що було поруйновано, знищено радянською владою та під час Другої світової війни (Михайлівський Золотоверхий собор, Успенський собор Києво-Печерської лаври, Володимирський собор у Херсонесі тощо). Серед архітекторів-реставраторів, мистецтвознавців слід згадати А. Антонюка, П. Балюка, В. Безякіна, Л. Борисова, Л. Габдрахімова, І. Дорофієнко, В. Іваненка, В.Косьяненка, Л. Крощенка, М. Кадомську, Н. Косенко, Ю. Ліфшиця, В. Лук'янченка, П. Макаренка, Г. Максимову, І. Малакову, І. Могитича, З. Нестеренко, А. Овчара, Є. Осадчого, В. Отченашка, Л. Пономарьову, О. Романченка, Н. Селіванову, Н. Сліпченко, В. Цяук, А. Шамраєву, В. Шевченко, Н. Шепітько, С. Юрченка та інших.

Роботи зі збереження об'єктів культурної спадщини проводять згідно із РЕСТАВРАЦІЙНИМИ НОРМАМИ ТА ПРАВИЛАМИ, погодженими центральним органом виконавчої влади у сфері охорони культурної спадщини. Б.Н. та правила застосовують у разі проведення робіт із збереження об'єкта культурної спадщини лише у випадках, що не суперечать інтересам цього об'єкта [1].

Джерела та література

1. Про охорону культурної спадщини: Закон України № 1805-III від 08. 06. 2000 р. : 14.12.2024. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1805-14#Text

2. Про заходи щодо відтворення видатних пам'яток історії та культури: Указ Президента Україні № 1138/95 від 9.12.1995 р. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1138/95#Text

3. Міжнародна хартія з охорони й реставрації нерухомих пам'яток і визначних місць (Венеціанська хартія). URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_757#Text/

4. Прибєга Л. В. Кам'яне зодчество України. Охорона та реставрація. Київ, 1993. 71 с.

5. Михайловский Е. В. Современные теоретические концепции. *Методика реставрации памятников архитектуры* / Под общ редакцией Е. В. Михайловского. Москва, 1977. С. 6–19.

6. Словарь архитектурно-реставрационных терминов / Сост. Шепитько Н. П., Сабатюк Л. А., Могитич И. Р. и.др. Под общ. ред. доктора архитектуры И. А. Игнаткина. Киев, 1990. 147 с.

7. Бевз М. Методологічні основи та підходи до реставрації пам'яток. *Консервація і реставрація об'єктів культурної спадщини. Методичний посібник* / за ред. І. Прокопенка. Київ, 2022. С. 85–96.

8. Филатов В. В. Словарь изографа. Москва, 2000. 255 с.

9. Цитович В. Реставрація: між парадигмою і теорією. *Пам'ятки України: історія та культура. Науковий часопис.* № 2. 2004. С. 31–53.

10. Реставратор. *Словник української мови в 11 томах.* Т. 8. Київ, 1970–1980.

11. Міжнародна хартія "Найважливіші напрями підготовки спеціалістів у галузі охорони та реставрації пам'яток, ансамблів і визначних місць". Коломбо, 1993. *Пам'яткознавство: правова охорона культурних надбань. Збірник документів* / Упоряд. : Прибєга Л. В., Яковина М. М., Оляніна С. В., Міщенко О. Київ, 2009. С. 344–349.

12. ДБН А.2.2-6-2008. Склад, зміст, порядок розроблення, погодження і затвердження науково-проектної документації для реставрації об'єктів нерухомої культурної спадщини. Київ, 2008.

13. Михайловский Е.В. Исследования по реставрированному объекту. *Методика реставрации памятников архитектуры* / Под общей редакцией Е. В. Михайловского. Москва, 1977. С. 47–80.

14. Гудков И. М. Натурное исследование декоративных росписей. *Методика реставрации памятников архитектуры* / Под общей редакцией Е. В. Михайловского. Москва, 1977. С. 62–64.

15. Баратін Лаура. Дослідження та зображення архітектурних та археологічних пам'яток: короткий огляд методів та технік. *Реставрація каменю, настінних розписів та мозаїк. Вступ до технічного та методологічного синтезу* / Під ред. Серджіо Кало. Київ, 2016. С. 62–75.

16. Про національну культурну спадщину: Закон України. Проєкт. URL: http://www.vgosau.kiev.ua/txt/proekt_zakonu_Ukr.pdf

17. Прибега Л. В. Методологічні засади охорони та реставрації об'єктів архітектурно-містобудівної спадщини (термінологічний аспект). *Проблемы теории и истории архитектуры Украины. Сб. науч. труд.* Вып. 5. Одесса, 2004. С. 150–161.

18. Про затвердження грошової оцінки пам'яток: Постанова Кабінету Міністрів України №1447 від 26 вересня 2002 р. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1447-2002-%D0%BF#Text/

19. Пруцын О. И., Рымашевский Б., Борусевич В. Архитектурно-историческая среда / Совместное издание СССР – ПНР. Москва, 1990. 408 с.

20. Ена Василий, Ена Александр, Ена Андрей. Заповедные ландшафти Тавриды. Симферополь, 2004. 423 с.

21. Тимофієнко В. Архітектура і монументальне мистецтво. Терміни і поняття. Київ, 2002. 471 с.

22. Ринекер Фритц, Майер Герхард. Библейская Энциклопедия Брокгауза. Христианская заря, 1999. 1110 с.

23. Галайба В. Хроніка старого Києва. Вип. 1. Київ, 2003. 176 с.

24. Законодавство про пам'ятники історії та культури. Збірник нормативних актів. Київ, 1970. 464 с.

25. Санпаолези Пьеро. Техника консервации и реставрации. *Консервация и реставрация памятников и исторических зданий* / Перев. с франц. Москва, 1978. С. 172–224.

26. Європейська конвенція про охорону археологічної спадщини (переглянута) (ETS N 143). Валлетта, 16 січня 1992 року. URL: https://zakon. rada.gov.ua/laws/show/994_150#Text

27. Михальчишин І. Р. Методичні рекомендації по складанню паспортів на пам'ятки археології. *Праці Науково-дослідного інституту пам`яткоохоронних досліджень*. Вип. 4. Київ, 2008. С. 435–443.

28. Міжнародна хартія з охорони та використання археологічної спадщини (Лозанська хартія 1990р.). *Охорона культурної спадщини. Збірник міжнародних документів.* Київ, 2002. С. 78–82.

29. Консервація і реставрація пам'яток архітектури. Методичний посібник / І. Дорофієнко, О. Кравченко, О. Литвин, А. Марампольський, І. Мельник, Р. Могитич та ін. Київ ; Львів. 1996. 586 с.

30. Ильинская Н. А. Восстановление исторических объектов ландшафтной архитектуры. Ленинград. 1984. 151 с.

31. Родічкін В. Родічкіна О. Старовинні маєтки України. Книга-альбом. Київ, 2006. 384 с.

32. Рішняк О., Садова О. Реставрація монументального малярства. Загальні настанови. *Консервація і реставрація об'єктів культурної спадщини. Методичний посібник* / за ред. І. Прокопенка. Київ, 2022. С. 566–573. URL: https://reherit.org.ua/wp-content/uploads/2023/12/Metodychnyj-posibnyk-konservatsiya-2022-1.pdf

33. Рішняк О., Садова О. Рекомендації з реставрації стінопису в мурованих і дерев'яних спорудах. *Консервація і реставрація об'єктів культурної спадщини. Методичний посібник*. С. 577–587.

34. Гага-Шереметьєва С. Відроджений всесвіт. Виставка до 100-річчя заснування Реставраційної майстерні Лаврського музею. (Буклет). Київ, 2024.

35. Черняхівська Олена. У витоків організації справи наукової реставрації, консервації та експертизи у Національному заповіднику "Києво-Печерська лавра": погляд крізь сторіччя. *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності. Матеріали IX Міжнародної наук.-практ. конф.* / Ред. кол.: Остапенко М., Марченко В., Гага-Шереметьєва С., Черняхівська О. (наук. ред.-упоряд.) та ін. Київ, 2024. С. 223–231.

36. З історії української реставрації. Додаток до щорічника "Архітектурна спадщина України" / За редакцією В. Тимофієнка. Київ, 1996. 275 с.

37. Вечерський В. В. Архітектурна й містобудівна спадщина доби Гетьманщини. Формування, дослідження, охорона. Київ : НДІТІАМ, 2001. 351 с.

Поліна Баркова

ВИКОРИСТАННЯ ПОРТРЕТНИХ ТВОРІВ ІЛЛІ РЄПІНА ТА ЧУГУЇВСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ ЯК ІКОНОГРАФІЧНОГО ДЖЕРЕЛА ДЛЯ АТРИБУЦІЇ ПОРТРЕТІВ ІІ ПОЛОВИНИ XIX – ПОЧАТКУ XX ст. ІЗ КОЛЕКЦІЇ ХММ І. Ю. РЄПІНА

Статтю присвячено аналізу творів Іллі Рєпіна та чугуївських художників як іконографічного джерела для проведення атрибуції портретів другої половини XIX – початку XX ст. із фондів Художньо-меморіального музею І. Ю. Рєпіна. Розглянуто специфіку використання портретного живопису та графіки для ідентифікації творів чугуївської школи живопису, на основі нової атрибуційної ознаки – жіночого головного убору. Дослідження демонструє потенціал мистецьких творів у реконструкції елементів традиційного костюма для подальшого використання результатів дослідження під час проведенні атрибуції, що дозволяє встановити приналежність як авторів, так і осіб зображених на них до культурно-історичної спадщини Чугуєва.

Ключові слова: іконографічне джерело, Ілля Рєпін, чугуївські художники, жіночі головні убори, атрибуційна ознака, XIX ст., очіпок, хустка, Чугуїв.

Polina Barkova

Use of portraits by Illia Repin and Chuhuiv artists as an iconographic source to attribute portraits from the second half of the 19th – early 20th centuries from the the I. Yu. Repin museum's collection

The article deals with the artworks of Ilia Repin and other Chuhuiv artists as an iconographic source for the attribution of portraits dated to the second half of the 19th – early 20th centuries from the I. Yu. Repin Art Memorial Museum collection. The study focuses on using portraiture and graphic arts to identify works of the Chuhuiv school of painting through a new attributive marker, such as the female headdress. This research highlights the potential of art in reconstructing traditional costume elements, allowing the findings to be used in future attributions to link both the creators and their subjects to the cultural heritage of Chuhuiv.

Keywords: iconographic source, Illia Repin, Chuhuiv artists, women's headdresses, attribution criterion, 19th century, *ochipok*, headscarf, Chuhuiv.

Твори образотворчого мистецтва, зокрема портретний живопис та графіка, є цінним джерелом для дослідження матеріальної культури минулих епох. Вони дозволяють отримати детальну інформацію про предмети побуту, одяг та головні убори, які не завжди зберігаються у матеріальному вигляді.

Актуальність дослідження зумовлено необхідністю розширити джерельну базу для проведення атрибуції портретів другої половини XIX – початку XX ст. із колекції Художньо-меморіального музею І. Ю. Рєпіна (далі – ХММ І. Ю. Рєпіна).

Метою роботи є аналіз ранніх портретних творів Іллі Рєпіна та сучасних йому чугуївських художників як іконографічного джерела. За результатами цього аналізу, доповненого вивченням музейних фотографій, в роботі виділено нову атрибуційну ознаку – жіночий головний убір. Ми доводимо, що проведення атрибуції на її основі дозволяє ідентифікувати не тільки приналежність авторів до чугуївської школи живопису, а й осіб, зображених на портретах, як носіїв культурно-історичної спадщини міста Чугуїв. Для досягнення цієї мети дослідження було поставлено такі завдання: визначення корпусу творів для дослідження, проведення їх іконографічного аналізу, виділення атрибуційної ознаки та її практичне застосування для атрибуції жіночих портретів вказаного періоду із фондів музею.

Об'єктом дослідження є жіночі головні убори як елемент традиційного костюма другої половини XIX – початку XX ст. Предметом дослідження є інформаційний потенціал ранніх портретних творів І. Рєпіна та чугуївських художників другої половини XIX ст. для вивчення жіночих головних уборів мешканок Чугуєва.

Джерельною базою є портретні роботи І. Ю. Рєпіна (зокрема раннього періоду творчості), твори чугуївських художників – сучасників Рєпіна, а також фотографічні матеріали того ж періоду з фондів ХММ І. Ю. Рєпіна. Додатково було залучено етнографічну літературу [5].

Методологія дослідження ґрунтується на принципах історизму та системності із застосуванням іконографічного методу, мистецтвознавчого, візуального та порівняльного аналізів.

У колекції ХММ І. Ю. Рєпіна є ряд творів портретного живопису, ймовірно, чугуївських художників ((Ж-4) (іл. 1); Ж-743 (іл. 2); Ж-5 (іл. 3)).

Іл. 1. Невідомий чугуївський художник. Ганна Йосипівна Головченко. 1906–1907 рр. Портрет. ХММ І. Ю. Рєпіна (Ж-4)

Іл. 2. Невідомий чугуївський художник. Портрет жінки. Друга половина XIX ст. ХММ І. Ю. Рєпіна (Ж-743)

Іл. 3. Костенко. Жіночий портрет. Середина XIX ст. ХММ І. Ю. Рєпіна (Ж-5)

Під час проведення візуального аналізу було виявлено, що на ранніх роботах І. Ю. Рєпіна жінки зображені у головних уборах, зав'язаних різноманітними способами. За способами носіння жіночі головні убори можна розділити на самостійні (власне хустку) та комбіновані, коли хустку пов'язували поверх очіпка. Як зазначає Г. Г. Стельмащук, у кінці XIX – на початку XX ст. в Україні побутували два способи зав'язування

хустки: кінцями спереду ті кінцями на потилиці [5, 133]. Під час порівняльного аналізу портретів А. С. Бочарової (1859) (іл. 4) і Тетяни Степанівни Рєпіної (1861) (іл. 5), написаних Іллею Рєпіним та портретних творів чугуївських художників (Л. І. Персанов. Портрет Нечитайлової (1860) (іл. 6), І. Н. Шаманов. Портрет майора Купріянова з дружиною, І. М. Бунаков. Портрет З. Ф. Шаверньової (іл. 7)) було встановлено спільну деталь – комбінований жіночий головний убір (очіпок, поверх якого пов'язано хустку). Кінці хустки, що складено по діагоналі, накриваючи голову, скроні і вуха, зав'язували на потилиці, а верх убору стискали на "дзьобик", утворюючи своєрідні "ріжки". Заміжні жінки мали носити очіпок, в який ретельно ховали волосся, пов'язуючи поверх хустку [6, 555]. Цей спосіб пов'язування хустки описано в роботі "Традиційні головні убори українців" [5, 133].

Іл. 4. Рєпін І. Ю. Портрет А. С. Бочарової. 1859 р. Державна Третьяковська галерея, Москва

Іл. 5. Рєпін І. Ю. Портрет матері художника Тетяни Степанівни. 1861 р. Приватна колекція С. А. Бєліц, Париж (до 1930 р. – Музей-садиба Рєпіна "Пенати")

Якщо художня інтерпретація частково носить схематичний характер, то фотографії Т. С. Рєпіної з синами в Санкт-Петербурзі та в Чугуєві (1867) (іл. 8) дозволяють ретельно роздивитися цей спосіб пов'язування хустки. Її кінці під час зав'язування могли утворювати

Іл. 6. Персанов Л. І. Портрет Нечитайлової. 1857 р. Музей-садиба Рєпіна "Пенати"

Іл. 7. Бунаков І. М. Портрет З. Ф. Шаверньової. Друга половина XIX ст. Харківський художній музей

Іл. 8. Ілля Рєпін з матір'ю та братом Василем. 1867 р. Фотографія. ХММ І. Ю. Рєпіна (НДФ-2800)

своєрідні "ріжки", або ховалися, як на фотографії Т. С. Репіної. Малюнки Іллі Рєпіна, такі як "Жінка в повойнику" чи "Портрет тітки Палаги" надають цінну інформацію про особливості носіння очіпків/повойників у комбінації із зав'язаною поверх них хусткою, що також дозволяє визначити сімейний статус жінки.

Порівнявши проаналізовані твори Іллі Рєпіна та інших чугуївських художників з творами портретного живопису із колекції музею виявлено схожі риси, а саме однакові способи носіння головних уборів. Наприклад, на жіночому портреті (Ж-4) (іл. 1) зображено жінку в хустці, зав'язаній характерним способом, що повністю прикриває

волосся. А на жіночих портретах невідомих авторів середини XIX ст. (Ж-743) (іл. 2) та (Ж-5) (іл. 3) на голові у жінок бачимо вже знайомий за рєпінськими портретами очіпок/повойник із зав'язаною поверх нього хусткою. Такі виявлені деталі важливі, оскільки фіксують типові для Чугуєва елементи костюма. Цікаво, що за спогадами І. Ю. Рєпіна військові поселянки не мали права носити шовкові хустки: "За вбранням поселян начальство дивилося суворо: поселянки не сміли носити шовку. Якось на вулиці, у свято, єфрейтор Середа при всіх зірвав шовкову хустку з голови Ольги Костромитіної – дівки з багатого будинку, – і на сусідньому подвір'ї Байрана порубав її сокирою… це начальство наказало, щоб поселянки не сміли хизуватися. Шовки бач для панів тільки робляться!" [4, 39].

Спосіб носіння головного убору в комплексі з шаллю чи хусткою, накинутою на плечі, який фіксуємо на досліджених портретах, має паралелі в костюмі донських козачок. Як видно на акварелях Ф. Г. Солнцева, останні також носили очіпок, пов'язаний поверху хусткою та різноманітні хустки й шалі на плечах, подібно до мешканок Чугуєва [2, 99]. Ймовірно, що цю традицію було привнесено до Чугуєва переселенцями з Дону [3, 7]. Важливо зазначити, що предки Іллі Рєпіна за материнською лінією були вихідцями з донських козаків, переселених до Чугуєва ще в XVII ст. [7, арк. 67зв.], що могло сприяти збереженню та переданню певних культурних традицій у родинному середовищі художника, а відтак, і їхньому відображенню в його творчості.

На Дон, у свою чергу, ці типи головних уборів, могли привнести старообрядці. Відомо, що в Чугуєві із середини XVIII ст. була значна старообрядницька община, яка сконцентрувалася в слободі Осинівці, місці народження митця та проживання родини Рєпіних [8, 80]. Вплив старообрядницьких традицій на уклад родини Рєпіних міг відобразитися і на зображенні певних елементів одягу в його роботах. Порівняння з візуальними матеріалами, що стосуються старообрядців Поморської згоди, що демонструють схожі головні убори (повойники) в комплексі із шаллю, підсилює ідею про взаємовпливи. На користь думки про вплив старообрядництва на головні убори мешканок Чугуєва свідчать і фотографії із фондів музею, на

яких одна жінка одягнупов'язала хустку на куточок (Ф-1972), щільно ховаючи волосся, а на іншій фотографії, крім цієї деталі, також сколені, а не зав'язані кінці хустки (Ф-1974). Саме цей спосіб носіння хустки був поширений у старообрядницькому середовищі.

Цей головний убір добре проілюстровано на малюнках Опанаса Сластіона [1]: "Художник на етюдах" (1880-ті рр.) та "Молода дівчина" (1876 р.). Порівнюючи ранні портретні твори Іллі Рєпіна, чугуївських художників другої половини XIX ст. та вище згадані малюнки Опанаса Сластіона, вдалося встановити спільні риси. Так, жінки Полтавщини носили хустку-пов'язку типовим для мешканок Чугуєва способом. До того ж було виявлено відмінності у способі зав'язування хустки заміжніми та незаміжніми жінками. Порівняння світлин матері І. Ю. Рєпіна із зображеннями з "Етнографічного альбому Малоросії" [1] дозволяє виявити спільні елементи. Це є цілком закономірним, адже Чугуїв – місто, що історично міститься на межі різних етнокультурних середовищ. Завдяки цьому місцева мода формувалася як під впливом українських народних традицій, так і через соціокультурні взаємозв'язки з представниками інших етносів.

На основі аналізу творів Іллі Юхимовича та зазначених чугуївських художників, можна виділити основні типи жіночих головних уборів, поширених у Чугуєві наприкінці XIX ст.:

– повойник/очіпок: м'яка шапочка, що щільно облягала голову, ховаючи волосся, із зав'язаною поверх неї хусткою. Носили заміжні жінки. Комплекс із шаллю чи хусткою, накинутою на плечі, також часто фіксується на наведених зображеннях;

– хустки, різноманітні за матеріалом, розміром та способом зав'язування: під підборіддям (іл. 3), на куточок (Ф-1972, Ф-1404, Ф-1844) для заміжніх, що ховають волосся, на кромку або позаду, для незаміжніх (Ф-1414).

Вивчаючи музейні фотографії 1890-х рр. – початку XX ст., можна зробити висновок, що традиція носіння хустки поступово зникає, натомість у одязі мешканок Чугуєва залишився такий елемент жіночого костюму, як шаль (НДФ-2870, Ф-1817, НДФ-2864).

На основі отриманих результатів дослідження було виявлено нову атрибуційну ознаку – головний убір (хустка, хустка-пов'язка

з очіпком) у комплексі із шаллю. Цей елемент був типовою місцевою ознакою в одязі мешканок Чугуєва у другій половині XIX ст., що підтверджується ранніми творами портретного живопису І. Ю. Рєпіна та сучасних йому чугуївських художників. Зіставлення портретних робіт невідомих художників із колекції музею з дослідженими творами за допомогою нової атрибуційної ознаки дозволило визначити приналежність авторів до Чугуївської школи живопису, а жінок, зображених на портретах, ідентифікувати як мешканок міста Чугуїв. Детальний аналіз музейних фотографій кінця XIX – початку XX ст. та світлин осіб, пов'язаних із Чугуєвом, лише підтвердив отримані висновки щодо ступеня схожості елементів жіночого костюма та можливості здійснення атрибуції за виявленою ознакою.

Отже, використання жіночого головного убору як атрибуційної ознаки дозволяє встановити приналежність авторів до Чугуївської школи живопису, а осіб, яких зображено на портретах, – до культурно-історичної спадщини м. Чугуїв; визначити датування творів мистецтва; використовувати портретні твори як іконографічне джерело під час проведення атрибуції регіональної спадщини.

Джерела та література

1. Косміна О. Хустка по-дівочому. URL: http:// localhistory.org.ua/rubrics/strii/khustka-po-divochomu/

2. Логинов А. Н. Костюм донского казачества в XVI–XIX веках. Волгоград : Принт Терра, 2008. 192 с.

3. Москвинов В. Н. Репин на Харьковщине. Харьков, 1959. 136 с.

4. Репин И. Е. Далекое близкое. 5-е изд. Москва : Издательство Академии художеств СССР, 1960. 510 с.

5. Стельмащук Г. Г. Традиційні головні убори українців. Київ, 1993. 240 с.

6. Украинский народ в его прошлом и настоящем. Т. 2 / Ред. Волков Ф. К., Грушевский М. С. та ін. Санкт-Петербург, 1916. 370 с.

7. ЦДІАК України, ф. 1791, оп. 1, спр. 77.

8. Шевченко О. Вплив старообрядницьких традицій м. Чугуєва на уклад родини Рєпіних. *Чугуїв рєпінський, Рєпін чугуївський*. Харків, 2020. С. 79–95.

Світлана Бахтіна

ХАРКІВСЬКИЙ НАУКОВО-МЕТОДИЧНИЙ ЦЕНТР ОХОРОНИ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ ЯК ОСЕРЕДОК ОБ'ЄДНАННЯ КРАЄЗНАВЦІВ-ПАМ'ЯТКОЗНАВЦІВ СЛОБОЖАНЩИНИ 2024–2025 рр.

У статті йдеться про роботу Харківського науково-методичного центру охорони культурної спадщини у 2024–2025 рр., про тісний зв'язок Центру з краєзнавцями-пам'яткознавцями Слобожанщини, проведення традиційних міжнародних наукових конференцій "Слобожанські читання", "Пам'яткоохоронні традиції Слобожанщини", видання наукових збірок "Культурна спадщина Слобожанщини", "Пам'яткознавчі студії дослідників XXI ст.", енциклопедії "Звід пам'яток історії та культури України", про популяризацію пам'яток матеріальної та нематеріальної культури.

Ключові слова: Харківський науково-методичний центр охорони культурної спадщини, краєзнавці-пам'яткознавці Слобожанщини, наукові конференції, наукові збірки Центру.

Svitlana Bakhtina

KHARKIV SCIENTIFIC AND METHODOLOGICAL CENTER FOR CULTURAL HERITAGE PROTECTION AS AN ASSOCIATION OF LOCAL HISTORIANS-MONUMENT EXPERTS OF THE SLOBOZHAN REGION (2024–2025)

The article deals with the activity of the Kharkiv Scientific and Methodological Center for the Protecting Cultural Heritage in 2024–2025, its close ties with local historians and monument experts of *Slobozhanshchyna*, its role in organizing traditional international scientific conferences "*Slobozhanian* readings" and "Monument preservation traditions of *Slobozhanshchyna*", publication of the scientific series, such as "Cultural heritage of *Slobozhanshchyna*", "Monumentology studies of the 21st century researchers" and encyclopedia "The Catalog of Ukraine's Historical and Cultural Monuments" and about the popularization of monuments of tangible and intangible culture.

Keywords: Kharkiv Scientific and Methodological Center for the Protection of Cultural Heritage, local historians and monument experts of *Slobozhanshchyna*, scientific conferences, scientific series of the Center.

Вже четвертий рік поспіль ми живемо у стресовому стані повномасштабної війни між Росією та Україною. І вдень, і вночі над Харковом зокрема лунають звуки повітряної тривоги, голосові повідомлення: "Увага! Ракетна небезпека. Пройдіть в найближче укриття", "Загроза керованих авіаційних бомб", "Загроза ударів БпЛА" і, нарешті, "Відбій повітряної тривоги". Ворожі нальоти, бомбардування, зруйновані будинки, у т.ч пам'ятки історії і архітектури, пожежі, загибель мирних жителів, і серед них – наших близьких і знайомих, досі не піддаються розумінню. Також, як і тоді, у 80-ті рр. минулого століття, коли я працювала в Харківському історичному музеї, під час екскурсії залом XVII ст. чорношкірий іноземець запитав мене коли Росія воювала з Україною. Це було несподівано, не вкладалося в голові. І ось сьогодні ми на власні очі бачимо цю війну.

Прийшовши до тями після початку війни у лютому 2022 р., Харківський науково-методичний центр охорони культурної спадщини (далі – Центр) продовжив заплановану роботу, зокрема щодо виявлення, дослідження, обліку, охорони, популяризації пам'яток археології, історії і монументального мистецтва на території Харкова і обл. У 2023 р. було проведено інвентаризацію пам'яток у Зачепилівській стг Красноградського (сьогодні – Берестинського) р-ну, обстежено пам'ятки у Харкові. У квітні і грудні проведено конференції. За результатами вийшли друком збірка тез і три збірки наукових статей [1, 110–112].

У 2024 р. було проведено квітневу конференцію "XXVIII Слобожанські читання", присвячену 370-річчю Харкова. У її роботі взяли участь 85 дослідників. Було видано збірку тез доповідей учасників конференції, надруковано дві збірки наукових статей "Культурна спадщина Слобожанщини", числа 55 и 56. На обкладинках цих двох ювілейних збірок зображено альтанку "Дзеркальний струмінь" – один із символів Харкова. Також в оформленні програми і збірок використано колажі роботи Олександра Шила і Сергія Ястребова, де ми бачимо зображення символів нашого міста: Госпрому, пам'ятника Т. Г. Шевченка і Покровського собору (XVII ст.). Відкриває збірку стаття професора С. М. Куделка "370 років Харкову: здобутки краєзнавства і завдання на

майбутнє". Перша секція "Охорона культурної спадщини Слобожанщини в умовах війни. Зруйнована спадщина", друга – "Видатні співвітчизники і їх внесок в історію краю" і традиційні – "Історичне краєзнавство", "Культура і мистецтво".

У жовтні і грудні 2024 р. було проведено інвентаризацію пам'яток історії, монументального мистецтва і містобудування та архітектури на території Краснокутської стг Богодухівського р-ну Харківської обл. Упродовж цього часу було обстежено 46 пам'яток історії місцевого значення (фотофіксація і обміри, збір інформації), а саме: Каразінський дендрологічний парк, де розташовані щойно виявлені могили вчених-ботаніків, акліматизаторів рослин, громадських діячів Каразіна І. І. і Каразіна І. Н., місце бою 1709 р., 36 братських могил 1941–1945 рр., п'ять одиночних могил і три пам'ятних знаки. Також було візуально обстежено і зафотофіксовано пам'ятки містобудування та архітектури (манеж, стайні, флігелі, Спаська церква, в'їзні ворота) на території колишньої садиби цукрозаводчика П. Харитоненка "Наталівка" (с. Володимирівка), співочі тераси у с. Городнє, також садибний будинок і Покровська церква у с. Пархомівка, будинки колишньої лікарні (с. Мурафа). Було виявлено, що окремі пам'ятки вимагають відновлення і реконструкції.

Під час обстеження було виявлено нові об'єкти культурної спадщини, серед них – пам'ятний знак кобзарю Павлу Михайловичу Гащенку (1868–1933) (смт Костянтинівка, біля братської могили); дерев'яний двоповерховий будинок, де з 1892 р. жив разом із батьками майбутній всесвітньо відомий художник Казимир Малевич (Пархомівка, вул. Кооперативна, 7) [2, 108–111].

У грудні 2024 р. співробітники Центру провели інвентаризацію пам'яток історії на території Старовірівської стг Красноградського (нині – Берестинського) р-ну Харківської обл. Було обстежено 5 пам'яток історії – братські могили 1941–1945 рр. місцевого значення (фотофіксація, обміри, збір інформації) і дві фортеці: Орловська (с. Дячківка) і Парасковіївська (с. Парасковія) української укріпленої лінії 1731–1742 рр. (візуальне обстеження, фотофіксація, збір інформації). Допомогу у дослідженні пам'яток нам надавали співробітники відділу освіти, культури, молоді та

спорту Старовірівської сільської ради Красноградського (нині – Берестинського) р-ну Харківської обл. Н. О. Абдула і С. Р. Біндус.

У грудні 2024 р. Центр провів XIII Міжнародну науково-практичну конференцію "Пам'яткоохоронні традиції Слобожанщини", присвячену 70-річчю членства України в ЮНЕСКО (1954–2024). У ній взяли участь 37 фахівців. Вийшла друком наукова збірка "Пам'яткознавчі студії дослідників XXI ст.", вип. IX. Перший розділ збірки має назву "Світова спадщина ЮНЕСКО в Україні (1954–2024). Сучасні виклики у сфері збереження культурної спадщини". Автори – науковці з Харкова, Києва, Івано-Франківська та Львова.

Наприкінці 2024 р. було видано п'яту книгу енциклопедичного видання "Звід пам'яток історії та культури України: Харківська область. Чугуївський район. Вовчанська та Старосалтівська територіальні громади" [3]. Якщо врахувати, що Вовчанськ на сьогодні практично стерто з лиця землі внаслідок наступу російських військ та важких боїв на його території, ця книга – добра пам'ять про чудове, затишне слобожанське місто, свого часу – центру Вовчанського повіту, який на початку XX ст. завдяки зусиллям голови Вовчанської земської управи Василя Григоровича Колокольцева і його однодумців посідав друге місце в імперії як найзначніший культурний та освітній, за рівнем добробуту і охорони здоров'я. Подяка усім, хто брав участь у виданні цієї книги!

У квітні 2025 р. відбулися XXIX СЧ, присвячені 110-річчю від дня народження академіка П. Т. Тронька, 25-річчю творчої діяльності колективу краєзнавців-пам'яткознавців, які брали участь у Міжнародній науковій конференції "Слобожанські читання" (1999–2024), а також 100-річчю від дня проведення Першої всеукраїнської краєзнавчої конференції, яка відбулася у Харкові 28–31 травня 1925 р., на якій було створено Український комітет краєзнавства. У конференції взяли участь 58 дослідників. Видано збірку тез у електронному і паперовому виглядах. Зараз готуємо збірку статей "Культурна спадщина Слобожанщини", число 57.

Наш Центр підтримує тісні стосунки з краєзнавцями-пам'яткознавцями Слобожанщини, традиційно спілкується з виклада-

чами шкіл, ліцеїв, гімназій, технікумів, співробітниками музеїв, бібліотек, будинків культури, які сьогодні продовжують опікуватися культурною спадщиною України. Вони беруть участь в наших конференціях, проводять краєзнавчі заходи у своїх громадах, поглиблено вивчають історію свого населеного пункту, залучають до цієї роботи місцевих жителів.

У с. Каплунівка Краснокутської територіальної громади Богодухівського р-ну директор школи Тамара Миколаївна Курило і викладач Тетяна Володимирівна Худякова разом з учнями збирають матеріали з історії села. Цьогоріч вони, а також завуч Валентина Кирилівна Ільєня і викладач Тетяна Іванівна Шарафанова взяли участь в реалізації Міжнародного народного проєкту "Вільна", разом із учнями пошили 25 українських ляльок у дарунок італійським дітям. Проєкт "Вільна" ініційовано Краснокутською громадою і реалізується спільно з італійською асоціацією "La memoria vity" (Жива пам'ять) [4].

У с. Зачепилівка Берестинського р-ну Харківської обл. Наталія Іванівна Халаїм, бібліограф, відповідальна за роботу краєзнавчого музею при Зачепилівській публічній бібліотеці проводить протягом 25-и років роботу з вивчення історії сіл Зачепилівщини. Її помічники – сільські вчителі, бібліотекарі, місцеві жителі Вони спілкуються з родинами, збирають рідкісні фотографії, які збереглися в сімейних архівах, записують спогади односельців про давні часи, традиції. Завдяки цій роботі було створено відеоролики з історії сіл Займанка [5], Сомівка, Абазівка з давнини і до сьогодні. Також йдеться про зниклі села на Зачепилівщині – Гусарку, Педашку та Лиманівку. Створено відеоролики про видатних людей-земляків, зокрема Володимира Пилиповича Веклича – винахідника тролейбусного поїзду, Олексія Олександровича Покуса – заслуженого винахідника України, Юрія Федоровича Злидня – художника, учасника багатьох виставок, сумоїста Тайхо Кокі (Іван Маркіянович Боришко) [6], письменників Антона Хижняка, Миколи Бахмата, місцеву художницю Ніну Донську. Також оповідається про столітній селищний парк, природні заказники, кургани XVIII ст. Записано спогади прямих свідків Голодомору. У роботі Наталії Іванівні

допомагав системний адміністратор бібліотеки Антон Штучка, який зараз воює на фронті.

У с. Мирне Краснокутської територіальної громади Богодухівського р-ну директор Мирнянського Будинку культури Володимир Миколайович Піднебенич протягом вже багатьох років доглядає за братською могилою 1941–1945 рр. Анжела Вікторівна Лобойко, організатор Будинку культури об'єднала групу ентузіастів, які вивчають історію села. Серед них: Марія Михайлівна В'юнник, вчитель української мови і літератури, Олександр Петрович Субота, вчитель музики. М. М. В'юнник у музеї при школі с. Мурафа зробила куточок з історії с. Мирне. О. П. Субота у фейсбуці створив сторінку з історії фото. Мирнянський сільський будинок культури став важливим культурним осередком для місцевих жителів, і його історія тісно пов'язана з розвитком села та культурної самобутності громади [7]. Щомісяця А. В. Лобойко проводить т.зв. "чаювання", на які збираються місцеві жителі, де вони діляться спогадами, приносять старі фото. Цьогоріч Будинок культури с. Мирне брав участь в обласному конкурсі зі збору казок, легенд та оповідок Харківщини "Був дід і баба". А. В. Лобойко запросила до участі місцевих мешканців. Друге місце посіла легенда про скіфський курган, яку переповіла зі слів свого батька Ганна Василівна Світлична, третє – легенда про тополю – від Зинаїди Іванівни Бабак.

Четвертий рік поспіль тривають бойові дії. Проте ми віримо у перемогу і чекаємо її. Співробітники Центру, краєзнавці-пам'яткознавці сьогодні, у таких непростих умовах, перебувають на передньому краї культурного фронту у боротьбі за нашу культурну спадщину та збереження історичної пам'яті.

Джерела та література

1. Бахтіна С. Харківський науково-методичний центр охорони культурної спадщини. Час випробувань. 2022–2023 рр. *Втрати нерухомих пам'яток України під час російсько-української війни в 2022–2023 рр.: фіксація та дослідження : зб. наук. пр. на пошану пам'яті д-ра іст. наук, пам'яткознавця та громадського діяча Сергія Кота.* Київ, 2024. С. 106–113.

2. Бахтіна С. Краєзнавці-пам'яткознавці як дослідники культурної спадщини Слобожанщини – учасники формування національної самосвідомості : До 20-річчя від дня заснування Харків. наук.-метод. центру охорони культ. Спадщини. *Пам'яткознавчі студії дослідників XXI ст. : зб. наук. ст. з пам'яткоохорон. роботи.* 2024. Вип. 9. С. 102–121.

3. Звід пам'яток історії та культури України: Харківська область. Чугуївський район. Кн. 5. Вовчанська та Старосалтівська територіальні громади : енцикл. вид. Харків, 2024. 216 с.

4. Шиють ляльок для італійців, щоб допомогти своїй громаді: як працює проєкт "Вільна" на Харківщині. URL: https://www.youtube.com/ watch?v=QdMQhj6VVTs

5. Займанка. 280 років. URL: https://www.youtube.com/ watch?v=TbeV-VNUXk-c

6. Кокі Тайхо. URL: https://www.facebook.com/share/v/16jyDedNrB/

7. Лучинська Т. Мирнянський СБК: від створення агітбригади до благодійних концертів у воєнний час. *Маяк. Богодухівський район*. 5 липня 2024 р.

Микола Бендюк

ЛАВАБО (РУКОМИЙНИК) КНЯЗЯ ВАСИЛЯ-КОСТЯНТИНА ОСТРОЗЬКОГО?

У статті розглядаються питання атрибуції рукомийника, що міститься у колекції Смоленського державного музею-заповідника та його приналежність князю Василю-Костянтину Острозькому. Об'єктом дослідження є рукомийник XVI ст. Предметом є гравіювання на рукомийнику, що має вигляд герба князів Острозьких та хреста на одній зі сторін. Актуальність дослідження полягає у розвінчанні міфу про одночасне нанесення гравіювання на рукомийник із часом його створення. Також розглядаються можливі причини появи унікального предмета у колекції Смоленського державного музею-заповідника.

Методологічну основу статті становить історико-системний підхід, історико-порівняльний та іконографічний метод, методи художнього та формально-стилістичного аналізу.

Завданнями є: прослідкувати шлях появи рукомийника в колекції Смоленського державного музею-заповідника; проаналізувати гравіювання у вигляді гербу та хреста на рукомийнику; довести, що лавабо є підробкою.

Ключові слова: рукомийник, лавабо, князь Василь Костянтин Острозький, генерал-майор Олексій Петрович Клачков, атрибуція, гравіювання.

Mykola Bendiuk

A lavabo (handwashing pitcher) of Prince Vasil-Kostiantyn Ostrozky?

The article deals with the attribution of a lavabo (handwashing pitcher) in the collection of the Smolensk State Museum-Reserve and its belonging to Prince Vasyl-Kostiantyn Ostrozky. The object of the study is a 16th-century handwashing pitcher. The subject is an engraving on the handwashing pitcher in the form of the coat of arms of the Ostroh princes and a cross on one side. The relevance of the study involves debunking the myth of simultaneous engraving on the handwashing pitcher with the time of its creation. Possible reasons for the appearance of the unique object in the collection of the Smolensk State Museum-Preserve are also considered.

The methodological basis of the article is the historical and systematic approach, historical, comparative, and iconographic method, methods of artistic and formal stylistic analysis.

The tasks are: to trace the path of appearance of the lavabo in the collection of the Smolensk State Museum-Reserve; to analyze the engraving in the form of a coat of arms and a cross on the lavabo; to prove that the lavabo is a fake.

Keywords: lavabo, handwashing pitcher, Prince Vasyl-Kostiantyn Ostrozky, Major General Oleksiy Petrovych Klachkov, attribution, engraving.

У колекції Смоленського державного музею-заповідника (Росія) зберігається унікальний рукомийник (іл.), що потрапив туди ще на початку XX ст. як дар генерал-майора Олексія Петровича Клачкова.

Іл. Рукомийник XVI ст. Праворуч на виділеному його фрагменті міститься герб князя Василя-Костянтина Острозького. Із колекції Смоленського державного музею-заповідника

Посудину із гербом князя Острозького атрибутують в Смоленському музеї як "рукомийник". Імовірно, це і є рукомийник, який ще має назву *лавабо* (лат. Lavabo): латинське слово, яке означає "я буду мити". У церковному контексті це слово також використовують для позначення ритуалу миття рук священника перед виконанням Євхаристії. У музеї датують його кінцем XVI ст. Найімовірніше, датування XVI ст. відповідає дійсності, але викликає сумніви вигравіюваний на рукомийнику герб князя Острозького і хрест на одній зі сторін. Якщо придивитися, можна помітити, що попереднє гравіювання, що має вигляд орнаменту із елементів солярного знаку та накладка у вигляді жіночого бюсту сильно затерті і мають сліди багаторічного використання. Натомість гербовий щит і хрест мають вигляд зовсім нових. Чіткі незаокруглені лінії гравійованого герба взагалі без слідів використання (потертостей). До того ж гербовий щит явно

взято із гравюри з Острозької Біблії 1581 р., який, у свою чергу, взяло за свій логотип "Братство ім. князів Острозьких" в 1908 р. "Братство" активно просувало постать князя Острозького як засновника Острозької академії та великого православного діяча. Схоже на те, що на оригінальний рукомийник XVI ст. нанесли гравіювання десь у кінці XIX ст. Потім лавабо продали, або подарували О. П. Клачкову. Згодом колекція і рукомийник потрапили у музей.

Передання колекції генерал-майора Олексія Петровича Клачкова, який помер 3 червня 1902 р., відбулося лише за два роки після його смерті. Усі організаційні питання щодо передання вирішувалися дружиною дарувальника разом із владою міста. Для її доставлення із Москви до Смоленська було відправлено службовця міського управління, а потім всі предмети було передано в історико-археологічний музей. Атрибуцію та складання опису міська влада доручила В. І. Грачову [1, 114–118]. Усього туди було передано більше ніж дві тисячі монет, 91 медаль і дві печатки. Книжковий відділ становив 662 екземпляри.

В енциклопедичному словнику генералів і адміралів від Петра I до Миколи II, виданому у 2009 р., вказано, що Олександр Петрович Клачков був офіцером із 1836 р. [2, 653]. Він служив у Генеральному штабі. У 1854 р. йому присвоєно звання підполковника, у 1858 р. – полковника, у 1866 р. – генерал-майора. Із 1872 по 1874 рр. він служив у Запасних військах. Ці короткі відомості, на жаль, не дають повної картини його військової служби. Проте ми дізналися з відкритих джерел, що у документальному фонді музею-заповідника його працівникам вдалося виявити особистий архів О. П. Клачкова, що складається з лекцій з історії військової справи, які, ймовірно, надійшли разом з колекцією. Це – 26 зошитів великого формату лекцій із військової історії Росії, Західної Європи, оглядів походів Александра Македонського, Юлія Цезаря тощо. Деякі лекції містять інформацію про внутрішні порядки російської армії. Найраніші рукописи датуються 1835 р., найпізніші – 1848 р. Деякі рукописи мають цікаві зарисовки та малюнки, а також автограф "Клачков". Ймовірно, ці зошити є конспектами, написаними О. П. Клачковим під час його навчання військовій справі.

У книзі надходжень Смоленського міського історико-археологічного музею є запис про передання ще у 1894 р. О. П. Клачковим книги С. Каверзнева "Короткий історичний опис Смоленського Успенського Собору" та рогатини на ведмедя. Тобто, контакти між колекціонером та музеєм були давні, тому й є зрозумілим вибір прилаштування збірки після смерті.

Олександр Петрович Клачков жив у Москві, тому ще раніше, ніж у Смоленськ (у 1903 р.), удова колекціонера передала до Рум'янцевського музею частину його зібрання. За заповітом туди ж потрапили дві теки та альбом, що містили 404 малюнки. Однак 122 аркуші було охарактеризовано фахівцями музею як "дилетантські". Передана колекція стала однією з основних частин зібрання малюнків Рум'янцевського музею, які надійшли до жовтневого перевороту 1917 р. Найбільший інтерес становили роботи італійських художників. Достатньо зазначити, що серед переданих творів був міфологічний етюд "Фаетон" Франческо Фуріні – видатного художника (1604–1646), одного з перших майстрів бароко у Флоренції. Окрім цього було представлено роботи інших відомих італійських художників, серед яких були три акварелі Робера із зображеннями характерних для нього римських руїн, а також підписана і датована робота Гює.

Звідки отримав рукомийник Олексій Петрович – невідомо. Чи бував він в Острозі – теж незрозуміло. Можемо лише констатувати, що у кінці XIX ст. різко збільшився інтерес до особистості князя Василя-Костянтина Острозького, і тому хтось виконав підробку, яка й потрапила в колекцію спочатку Клачкова, а потім і Смоленського музею.

Джерела та література

1. Грачёв В. Краткий каталог предметов древностей Смоленского городского историко-археологического музея. Смоленск. 1908. С. 114–118.

2. Волков С. Генералитет Российской империи. Энциклопедический словарь генералов и адмиралов от Петра I до Николая II. Т. 1. Москва, 2009.

Тетяна Бикадорова

ЛУКАНСЬКА ЧЕРВОНОФІГУРНА НЕСТОРИДА ІЗ КОЛЕКЦІЇ ОДЕСЬКОГО МУЗЕЮ ЗАХІДНОГО І СХІДНОГО МИСТЕЦТВА

У статті представлено результати дослідження античної розписної південноіталійської вази – несториди з колекції Одеського музею західного та східного мистецтва. Місце її знахідки невідоме, і для атрибуції було застосовано формально-стилістичний метод, розроблений на початку XX ст. британським археологом-класиком і істориком мистецтва Дж. Д. Бізлі та пізніше адаптований для південноіталійської кераміки новозеландським археологом А. Д. Трендалом. Було визначено ім'я майстра-вазописця та проаналізовано характерні особливості його стилю. Також розглядається тип вази, традиція її використання в італійському суспільстві та культова семантика.

Ключові слова: Майстер Рокканови, червонофігурна несторида, луканський вазопис, формально-стилістичний метод, культова семантика, "священний шлюб".

Tetiana Bykadorova

Lucanian red-figured nestoris from the collection of the Odessa Museum of Western and Eastern Art

The paper studies the ancient painted South Italian vase – a nestoris from the collection of the Odessa Museum of Western and Eastern Art. The findspot of this vase is unknown, and its attribution was carried on the basis of formal-stylistic method, developed in the early 20th century by the British classical archaeologist and art historian John D. Beazley and later adapted for southern Italian ceramics by the New Zealand archaeologist A. D. Trendall. As a result of the study, the identity of the vase painter was determined and the characteristic features of his style were analyzed. The type of vase, tradition of its use in Italic society and cult semantics are also considered.

***Keywords*:** Roccanova Painter, red-figured nestoris, Lucanian vase painting, formal-stylistic analysis, cult semantics, "The Holy marriage".

Із 1949 р. в Одеському музеї західного та східного мистецтва (ОМЗіСМ) зберігається південноіталійська червонофігурна несторида (інв. № АИ-59) (іл. 1). Тривалий час вона була у сховищі

Іл. 1. Луканська червонофігурна несторида Майстра Рокканови. Сторона А. ОМЗіСМ

музею, і в науковому світі відомою не була. У 2000 р. було видано стислий каталог античної кераміки та скла музею, де у т.ч. опубліковано і невелике чорно-біле фото цієї вази з її коротким описом та атрибуцією: кратер червонофігурний, Етрурія, IV ст. до н.е. [1, 23]. Ґрунтовні дослідження та складання наукового опису цих експонатів розпочалися лише після відновлення роботи Відділу античного мистецтва у 2012 р.

Вперше червонофігурну несториду було експоновано лише у 2017 р. В ОМЗіСМ вона з'явилася разом з низкою інших предметів античної кераміки, що було передано з Ермітажу на постійне зберігання у 1949 р. Історія її побутування нині простежується, починаючи з першої чверті XX ст. Місце знахідки несториди залишається невідомим, тому атрибуцію було проведено передусім на основі формально-стилістичного та іконографічного аналізу, який включає дослідження як форми, так і декору вази. Також її було оглянуто з фотофіксацією в ІЧ- та УФ-діапазонах. На жаль, знайти фахівців, здатних провести науково-технічний аналіз експонатів античної кераміки, виявилося проблематичним; проте, у практиці атрибуції червонофігурної кераміки саме візуально-аналітичне дослідження часто стає визначальним.

Було розглянуто не лише сюжет, композиційні прийоми, але особливу увагу приділяли деталям зображення, характеру малюнка, – усьому, що виражає індивідуальний стиль і є несвідомим проявом творчої індивідуальності вазописця. Такий підхід є необхідним тоді, коли особа автора є невідомою. Але "анонімність

не означає невідомість", – зазначав британський археолог-класик та історик мистецтва Джон Д. Бізлі [2]. Спираючись на мистецтвознавчий метод, започаткований Джованні Мореллі, який використовували стосовно творів живопису та графіки для атрибуції конкретних "рук" художників епохи Відродження, Дж. Бізлі у 1910–1911 роках розробив власний метод порівняльно-стилістичного аналізу для атрибуції та систематизації аттичної червонофігурної кераміки. Пізніше його застосували для дослідження кераміки інших груп.

Новозеландський класичний археолог Артур Дейл Трендал який навчався у Бізлі, адаптував морелліанську методику для атрибуції південноіталійських ваз [3]. Він систематизував південноіталійську червонофігурну кераміку та ідентифікував окремих вазописців, присвоївши їм "службові" імена, що відображають тематику розписів або вказують на місце знахідки чи зберігання конкретної вази.

Спираючись на роботи Трендала, а також на підставі матеріалів міжнародного ресурсу "Corpus Vasorum Antiquorum", монографічних досліджень, каталогів колекцій і сучасних публікацій авторка цієї статті атрибутувала червонофігурну несториду з колекції ОМЗіСМ. На основі низки характерних мотивів та рослинного орнаменту було визначено ім'я вазописця: це – Майстер Рокканови (Roccanova Painter), один з представників пізньолуканського вазового живопису. Це ім'я художник отримав від назви місця в Луканії, де було знайдено велику кількість його ваз [4, 701].

Несторида АИ-59 (розміри: висота з ручками 47 см; діаметр краю 21 см; діаметр основи 16 см) за класифікацією А. Д. Трендала належить до II типу: на високій ніжці, із заокругленою нижньою частиною тулуба, широким, увігнутим горлом та чотирма ручками – високими вертикальними, з двома парами дисків, та малими горизонтальними [5]. Лак чорний, напівматовий, окремі лінії зображення виконані коричневим лаком. Глина світла, вкрита червонуватим пігментом. Ваза була розбита та реставрована[1].

[1] У Акті № 64 від 2 квітня 1949 р. "Про відкриття ящиків, що прибули" в записі про несториду зроблено позначку: "верхняя часть разбита (горло, ручка – имеются 5 кусков)".

Внутрішню поверхню тулуба вкрито шаром реставраційної сірої гіпсоподібної маси. Коли, де і ким було здійснено реставрацію – наразі невідомо.

На горлі на червоному тлі чорним лаком мотив пальмет, на плечах – паличний орнамент. На одній з сторін вази зображено фігури жінки, що біжить з відкритою скринькою в руці, та оголеного ефеба, що переслідує її. На лівій руці юнака нижче ліктя накинуто плащ, у правій він тримає широку стрічку-тенію, складену навпіл, з тонкими кінцями, що спадають вниз. На іншій зображені фігури двох жінок у підперезаних хітонах, що стоять одна навпроти одної. Їхні пози перебувають у дзеркальному відображенні щодо центральної осі малюнка, за винятком того, що жінка ліворуч тримає дзеркало. Внизу, під її лівою рукою, міститься велика закрита скриня. Між жінками рослинний завиток з лійчастими квітами. Угорі розташовані "вікно", округлий предмет з колом і крапкою чорного лаку в центрі, а по флангах – зображення напівщитів (або тимпанів). Під ручками – великі пальмети, обабіч кожної з них – рослинні завитки з ромбоподібними та лійчастими квітами. Внизу зображення облямовано хвилястою лінією в резерві. Диски на вертикальних ручках розписані розетками.

В іконографії південноіталійського вазопису залишається багато неясного, але у цьому разі сюжет на стороні А, ймовірно, пов'язаний з уявленнями про потойбічний "священний шлюб" померлого з Володаркою Афродитою, який має забезпечити йому можливість відродження. Оголений юнак, "наречений", якого можна інтерпретувати як душу-мандрівника, спрямовується за "нареченою", сподіваючись набути рятівного шлюбу. Тенія із зав'язками на кінцях в його руці – символ зв'язку, а наявність плаща натякає на перспективу отримання нового тіла. Дві жіночі постаті на стороні Б – "дві богині", імовірно, субстантивовані форми "матері" і "діви" (іл. 2). Наявність дзеркала – найважливішого атрибута, пов'язаного з космогенезом, натякає на готовність до шлюбу [6, 285–286]. Пишний флореальний декор, що оточує основні зображення, символізує оживання природи з появою "богинь" і спасіння душі померлої людини.

Іл. 2. Луканська червонофігурна несторида Майстра Рокканови. Сторона Б. "Дві богині". ОМЗіСМ

Про луканське походження несториди передусім свідчить сама форма вази: вона є типовою саме для Луканії, – місцевості в Південній Італії античних часів. Тоді як більшість форм південноіталійської кераміки беруть свій початок в аттичних моделях, несторида є корінною. Вона, ймовірно, розвинулася з місцевої форми одного з регіонів Південної Італії (Мессапії) ваз типу "троцелла", декорованих у місцевій традиції матового розпису, з невеликими дисками, що розташовані в місцях зчленування ручок [7, 7; 8, 19–34; 9, 25–28]. Пояснення терміну "несторида" слід шукати у спробі вчених XIX ст. асоціювати тип цієї посудини із славнозвісною чашею Нестора [8, 17].

Призначалися несториди для ритуального вживання вина в італійських громадах. Обряд виливання вина – найголовніший в Італії. На додаток до інших жертвоприношень, які молоді пожертвувачі робили на порозі дорослого життя, воно символізувало досягнення юнацької зрілості та пов'язані з цим взаємопроникні ідеї шлюбу, тріумфу та безсмертя [9, 47–48]. Також несториди служили поховальним інвентарем, і, загалом, мабуть, були позначенням досягнення фундаментального переходу в житті людини, що співвідноситься з образністю традиційних розписів.

Луканський вазопис, найранніший регіональний південноіталійський стиль, початок якого можна віднести до 430 р. до н.е., є завжди впізнаваним. Він зазвичай дещо суворий і стриманий, характеризується певною скутістю малюнка та крупністю масштабу.

Зображення фігур мають свої регіональні специфічні риси: занадто великі голови з великими, пильними очима та з характерним промальовуванням рис обличчя. Волосся виконане чорним лаком, зображене як суцільна маса, без деталей. Хітони жінок можуть бути декоровані дрібними крапками [10, таб. IV G, 1–5]. Додаткові кольори трапляються рідко. Улюбленим прийомом є напівщит, який зазвичай міститься у верхній частині сцени [11, 55–74; 12, 480–482; 13, 14–15]. Всі ці елементи наявні у музейної несториді АИ-59.

Окрім загальних для луканських ваз характеристик, музейна несторида має свої особливості. Передусім слід зазначити досить провінційний стиль розпису цієї вази, що відносить її до останньої фази луканської школи. Відомо, що близько 370 р. до н.е. вазописні майстерні періоду розквіту в Гераклеї та Метапонті закрилися, а виробництво було перенесено вглиб регіону. Осторонь основного потоку художнього розвитку місцевий стиль незабаром виродився у провінційний, що характеризується падінням якості та складності іконографічної тематики. Змінився і колір глини: якщо ранні луканські вироби характеризуються насиченим оранжево-червоним кольором глини, то з переїздом до більш віддалених частин Луканії колір глини стає світлим. Саме Майстер Рокканови застосував темно-рожеву заливку (miltos), щоб підсилити світлий колір глини [14]. Цей прийом можна побачити під час дослідження музейної вази.

У розписі також є ціла низка специфічних елементів, які майже одразу дозволяють приписати її Майстру Рокканови. Це й звичний для нього репертуар "застиглих" фігур оголених юнаків з плащем, накинутим на одну руку закриваючи її нижче ліктя, та жінок у типових сукнях без рукавів, підперезаних поясом із перлами на кінцях, утворюючи довгий напуск [10, таб. IV G, 1–5; 5, таб. 17–21; 15, 329; 4, 701]. Приклади подібних фігур можна побачити на псевдопанафінейських амфорах з Турину, Museo di Antichita 4676 [16, таб. 7] та з Окаями, R.O. Collection [17, с. 29–30, таб. 24], на лебес гамікос у Британському музеї, 1840,1021,1 [5, 140], на арибалічному лекіфі з Кіото, Hashimoto Collection 21 [17, 13–14, таб. 12]. Для типових чоловічих фігур Рокканови також характерний

перебільшений вигин гомілки відставленої ноги [13, 15], що дуже чітко видно, зокрема, на дзвоноподібному кратері в Редінгу, REDMG:1951.160.1 [5, 132], на кратері з волютами в Празі (NM-H10 4759).

Якщо фігури на вазах Майстер Рокканови зображує досить стандартно, то у використанні рослинного декору він дуже своєрідний. Так само, як і несторида з ОМЗіСМ (іл. 3), багато його ваз прикрашено лійчастими та ромбоподібними квітами, які є "рамою" для основного малюнка з кожної сторони вази [10, таб. IV G, 1, 3, 6]. Як приклад можна навести флореальний декор на лебес гамікос у Британському музеї, 1840, 1021,1 [5, 140] та на псевдопанафінейській амфорі з Турина, Museo di Antichita 4676 [16, таб. 7]. Часто фігури розділяє мотив зі спіралеподібними вусиками та листям краплеподібної форми. Найбільш специфічним мотивом Майстра Рокканови є виписаний чорним лаком орнамент з пальмет [4, 701; 18, 54], який можна побачити на горлі музейної несториди. Такі ж пальмети прикрашають несториду з Манчестера [5, 138] та несториду з Таранто, Museo Archeologico Nazionale 3603 [10, таб. IV G, 8], яка за розміром, пропорціями та декоративними елементами також є найближчою аналогією до нашої несториди.

Іл. 3. Фрагмент флореального декору луканської червонофігурної несториди Майстра Рокканови. ОМЗіСМ

Останню крапку у дослідженні музейної несториди ставити ще рано. Залишається невідомою історія її побутування до XX ст. Також було б бажаним провести низку науково-технічних аналізів, щоб визначити склад глини та лаку, виявити непомітні оку реставраційні поновлення. Але саме порівняльно-стилістичний аналіз розпису та характерних деталей, властивих виключно цьому майстру, співставлення вази з аналогічними, до-

слідженими раніше, дозволяє атрибутувати червонофігурну несториду АИ-59 Майстрові Рокканови, практично останньому з відомих художників Луканії, який працював у період близько 360–330 рр. до н.е.

Джерела та література

1. Античная керамика и римское стекло в собрании Одесского музея западного и восточного искусства: Каталог / сост. В. С. Никифоров. Одесса, 2000. 57 с.

2. Sir John Beazley. University of Oxford. 12 June 2012. URL: Pottery/Techniques-and-styles/Sir-John-Beazley

3. Cambitoglou A. Studies in honour of Arthur Dale Trendall. Sydney, 1979. 187 p.

4. Cambitoglou A. Lucani, Vasi. *Enciclopedia dell' Arte Antica*. Vol. IV. 1995.

5. Trendall A. D**.** The red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily. Second supplement. London: University of London, Institute of Classical Studies, 1973. 432 p.

6. Акимова Л. И. Искусство Древней Греции. Т. 2. *Классика.* Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2007. 464 с., ил.

7. Yntema D. G. Messapian Painted Pottery: Analysis and Provisory Classification. *BaBesch*, *Scripta minora*. № 4. 1974. P. 3–84.

8. Schneider-Herrmann G. Red-figured Lucanian and Apulian Nestorides and their Ancestors. *Allard Pierson Series*. Vol. 1. Amsterdam, 1980. 118 p.

9. Colivicchi F. L'altro vino. Vino, cultura e identità nella Puglia e Basilicata anelleniche. *Siris. Studi e ricerche della Scuola di Specializzazione in Archeologia di Matera.* 2004. № 5. P. 23–67.

10. Drago C. Corpus Vasorum Antiquorum: Italia, Taranto, Museo Nazionale 1. Roma, 1940. IV.G.R.

11. Trendall A. D. Red-figure Vases of South Italy and Sicily. London : Thames and Hudson, 1989. 288 p., ill.

12. Walters H.B. History of Ancient Pottery: Greek, Etruscan, and Roman. Vol. 1. London, 1905. 504 p.

13. Tillyard E.M.W. The Hope Vases: a catalogue, and a discussion of the Hope collection of Greek vases, with an introduction on the history of the collection, and on Late Attic and South Italian vases. Cambridge, 1923. 178 p.

14. Heuer K. The Five Wares of South Italian Vase Painting. *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York : The Metropolitan Museum of Art, 2000. URL: http://www.metmuseum.org/toah/hd/five/hd_five.htm (December 2010).

15. Trendall A. D. Handbook to the Nicholson Museum. Sydney 1948. 488 p., ill.

16. Lo Porto F. G. Corpus Vasorum Antiquorum: Italia, Turin, Museo di Antichita 1. Roma, Istituto Poligrafico dello Stato-Libreria dello Stato. 1960.

17. Akira Mizuta. Corpus Vasorum Antiquorum: Japan, Rotfigurige Vasen in Japanischen Sammlungen 1. Tokyo, 1981. 77 p., 50 pl.

Оксана Бондарець

ДЕЯКІ НОТАТКИ ЩОДО МУЗЕЙНОЇ СОЦІОЛОГІЇ В СТРУКТУРІ МУЗЕОЛОГІЇ (МУЗЕЄЗНАВСТВА)

Автор аналізує низку понять, які використовує доктор історичних наук В. В. Карпов, досліджуючи науково-теоретичні основи соціології музею. Соціологія музею є складовою частиною соціології культури. У системі музеології (музеєзнавства) необхідно говорити про музейну соціологію (у межах передусім прикладної музеології).

Ключові слова: музеологія (музеєзнавство), музейництво (музейна справа), теоретична музеологія, прикладна музеологія, музейна соціологія, структура музеєзнавства.

Oksana Bondarets

Some notes about museum sociology in the structure of museology

The author analyzes some of the concepts used by V. Karpov exploring the scientific and theoretical foundations of the sociology of museum. The sociology of museum is a component of the sociology of culture. In the system of museology, it is necessary to talk about museum sociology (primarily within the framework of applied museology).

Keywords: museology, museum work, theoretical museology, applied museology, museum sociology, structure of museology.

Музейна соціологія отримала практичне визнання у діяльності як закордонних [напр.: 1–3], так і українських музеїв [напр.: 4–10]. Наукові дослідження спрямовані передусім на вивчення музейної аудиторії, кадрового резерву музейної сфери, ролі музеїв у соціумі [11]. Щодо місця музейної соціології в структурі музеології (музеєзнавства) тривають дискусії.

Зокрема, В. Карпов проаналізував теоретичні засади соціології музею та поставив питання щодо місця соціології музею в структурі музеєзнавства. На наш погляд, варто наголосити на відмінностях між *музейною соціологією* та *соціологією музею*.

"*Музейна соціологія* – наукова дисципліна, що ґрунтується на поєднані соціології культури та музеєзнавства (вивчає функціонування музею як соціального інституту, відображення в його діяльності сус-

пільних потреб і запитів, вплив музею на суспільство, специфіку існування пам`яток у музейному середовищі, ставлення різних груп до музею з огляду на їхні потреби, ціннісні орієнтації)", – таке визначення поняття дають, зокрема, І. Дорош та Т. Соломонова [12, 7].

Для порівняння пригадаємо трактування В. Карповим *соціології музейної справи* – "це наука про становлення і розвиток, функціонування соціальних процесів, механізми і принципи їх взаємодії, пов`язаних з потребою соціальних відносин у сфері збереження матеріальної і нематеріальної спадщини суспільства. Соціологія музейної справи є частиною соціології культури та являє собою систему суспільних відносин, викликаних потребою проектування минулого задля сьогодення та майбутнього" [13, 44]. Тут необхідно також зауважити, що "об'єктом соціологічного пізнання в музейній справі є саме суспільство як цілісна соціальна реальність, що відбиває його інтереси у сфері культурної спадщини. Із цим тісно пов`язані соціальні відносини, соціальні зв'язки, соціальні організації та розвиток і функціонування музеїв як соціальних інститутів суспільства" [13, 44]. В. Карпов також зазначає, що "предмет соціології в музейній справі – загальні і специфічні закони та закономірності розвитку цієї галузі і її функціонування як соціальної системи, форми та механізми дії цих законів і закономірностей у діяльності особистостей, соціальних груп та соціальних інститутів" [13, 44]. Отже, музейна соціологія вивчає насамперед функціонування *музею* як соціального інституту, а соціологія музею зосереджує увагу на *суспільстві* ("як цілісній соціальній реальності, що відбиває його інтереси у сфері культурної спадщини"). В. Карпов же не розрізняє поняття "соціологія музею" та "музейна соціологія". Тому ставить питання щодо місця соціології музею в структурі музеєзнавства. На наш погляд, немає місця соціології музею в структурі музеології (музеєзнавства). Вона є частиною соціології культури. Ми ж маємо говорити про музейну соціологію в структурі музеології (музеєзнавства).

В. Карпов також використовує термін *"соціологія музейної справи"* (також розглядає як складову частину музеєзнавства). В інших дослідженнях/розділах взагалі використовують поняття *"соціологія музеєзнавства"* [11]. Визначають "соціологію музе-

єзнавства як міждисциплінарне наукове знання, що є фундаментом цілісного музейно-педагогічного та наукового процесу, і являє собою комунікацію та канал зворотного зв'язку між музейним соціологом і відвідувачем, музейним соціологом та кадровим резервом галузі, музейним соціологом та музеєм як інституцією, музейним соціологом та вітчизняним або зарубіжним музейним простором" [11, 29].

Варто тут нагадати, що музейництво (музейна справа) та музеєзнавство не є тотожними поняттями. Музейництво трактується (за Ю. А. Омельченком) як специфічний спосіб освоєння світу, що реалізується у сфері трирівневої системи успадкування історико-культурних цінностей у їх предметній формі, як засіб забезпечення міжпоколінної трансмісії соціального досвіду [напр.: 14, 288, 290]. Ми вважаємо, що не зайвим буде для порівняння пригадати визначення Ф. Вайдахером терміну "музеальність" – "ставлення людини до дійсності, в якому вона у згоді із своїм суспільством виявляє та оцінює, які з частин із навколишнього природного чи штучно створеного світу спроможні бути свідченнями цього суспільства та тим самим заслуговують на те, аби їх, як носіїв цього ставлення, зберегти, систематизувати, дослідити, продемонструвати та передавати їх і знання про них з покоління в покоління." [15, 563]. Музеєзнавство ж є наукою, об'єкт дослідження якої – музейна справа (музейництво). Вивчає, зокрема, історію, теорію (загальну, документування, тезаврування, комунікації) музейництва, прикладне музеєзнавство (наукову методику фондової, експозиційної, культурно-освітньої діяльності; техніку; музейний менеджмент та маркетинг тощо). Якщо вже йдеться про "соціологію музеєзнавства", то варто її розглядати у межах "соціології науки".

Можна погодитися, що завдання соціології музеїв (як складової частини соціології культури), яка вивчає та аналізує роль і значення музеїв у суспільному житті, полягає не у конкуренції з музеологією щодо тематики та об'єктів дослідження, а у продукуванні разом із міждисциплінарними дослідницькими проєктами суспільствознавчого знання [16, 172].

Деякі науковці розглядають музейну соціологію як результат трансформації теорії комунікації (тобто одного із напрямів теорії

музейної справи), вказують на взаємодію із прикладним музеєзнавством. Ф. Вайдахер також зазначає, що під час планування музейної комунікації варто брати до уваги такі ознаки, як вік, рівень освіти, національність, походження, зацікавлення та мотивація [15, 188–189]. Він наголошує: "Музеї мають також щоразу заново перевіряти психологічні, соціологічні та мотиваційні аспекти свого неформального середовища" [15, 194]. Одночасно Ф. Вайдахер зазначає, що "вивчення відвідувачів – важлива сфера завдань прикладної музеології" [15, 194].

В. В. Карпов зазначає, що "з погляду теорії місце музейної соціології у структурі музеєзнавства визначається як окрема суміжна дисципліна теоретичного музеєзнавства у його загальній частині" [17, 51–52].

Звісно, напрацювання теоретичної музеології використовуються іншими складниками системи музеології. І в цій системі музейна соціологія тяжіє до прикладної музеології. Важливими для її розвитку будуть передусім зв`язки з теорією комунікації та низкою інших складових системи музеології (напр.: музейної психології, музейної педагогіки).

Зазначимо, що "утворення понять вимагає однозначності та чіткого визначення їх змісту та обсягу" [15, 47]. Термінологія та теорія музейної справи органічно пов'язані між собою. Розбіжності в трактуванні деяких понять можна пояснити радше залученням фахівців із різних галузей наук.

Джерела та література

1. Кузьмук О. Роль музеїв у культурному та соціально-економічному розвитку країни: зарубіжний досвід. Аналітична записка. 26.01.2010. URL: https://bit.ly/2MahkRu

2. Falk, John H. Identity and the museum Visitor Experience. Routledge, 2009 (1st edition. 2012). 301 p.

3. Shrapnel, E. Engaging Young Adults in Museums. An Audience Research Study. 2012. URL: https://bit.ly/3dcMVOc

4. Бабенко Н., Агеєва О., Небеська А., Цуркан С. Соціологічні дослідження музеїв та їх ефективність. *Соціологія музею: презентація на тлі простору і часу.* Київ : НАКККіМ, 2015. С. 81 –91.

5. Горська Н., Лях Я. Соціологічні практики в Національному Києво-Печерському історико-культурному заповіднику. *Соціологія музею: презентація на тлі простору і часу.* Київ: НАКККіМ, 2015. С. 99–104.

6. Горська Н. Виставка "Гетьман Іван Мазепа і Києво-Печерська лавра" у сприйнятті відвідувачів. *МЧ–2019. Пам'ять і пам'ятки Мазепиної доби: вивчення, збереження, осмислення.* Київ : Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, Фенікс, 2019. С. 28–33.

7. Дейнеко С. Експозиція "Харківщина з 1917 по 1940 рік" очима відвідувачів. За матеріалами Книги вражень Харківського історичного музею. *МЧ–2019. Пам`ять і пам'ятки Мазепиної доби: вивчення. Збереження, осмислення.* Київ : Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, Фенікс, 2019. С. 39–46.

8. Рудик Г. "Музейна людина": колективний портрет українців, які відвідують музеї. 2013. URL : https://www.istpravda.com.ua/articles/2013/07/15/130138/

9. Її ж. Соціологічне дослідження Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків як інструмент стратегічного планування музею. *Соціологія музею: презентація на тлі простору і часу.* Київ : НАКККіМ, 2015. С. 105–121.

10. Цимбалюк Н., Грінченко С. Соціологія музейного персоналу у контексті стратегії розвитку музею та музейної індустрії. *Соціологія музею: презентація на тлі простору і часу.* Київ : НАКККіМ, 2015. С. 70–80.

11. Карпов В., Куцаєва Т. Українська історіографія та джерела соціології музею. *Соціологія музею: презентація на тлі простору і часу.* Київ : НАКККіМ, 2015. С. 18–29.

12. Короткий довідник термінів з музейної справи / укл. І. Дорош, Т. Соломонова. 2-ге вид., доп. і перероб. Вінниця, 2004. 32 с.

13. Карпов В. Науково-теоретичні основи соціології музею. *Соціологія музею: на тлі простору і часу.* Київ : НАКККіМ, 2015. С. 41–47.

14. Омельченко Ю.А. Перша підсистема музейництва (теоретичні засади, витоки, формування). *Культурологічні студії.* Вип. 2. Київ : ВД "KMAcademia", 1999. С. 288–311.

15. Вайдахер Ф. Загальна музеологія: посібник / перекл. з нім. В. Лозинський, О. Лянг, Ч. Назаркевич. Львів : Літопис, 2005. 630 с.

16. Петренко-Лисак, А., Вільхова, Д. Суспільство в музеї або музей в суспільстві (Роль соціології в музейній практиці міста). *Місто: історія, культура, суспільство.* 2022 № 14. С. 155 – 176. URL: https://doi.org/10.15407/mics2022.02.155

17. Карпов В. Місце соціології музею у структурі музеєзнавства. *Соціологія музею: презентація на тлі простору і часу.* Київ : НАКККіМ, 2015. С. 48–52.

Asmat Gvazava

TOWARDS SUSTAINABLE CONSERVATION: A COMPARATIVE ANALYSIS OF SYNTHETIC AND NATURAL ANTIFUNGAL AGENTS FOR MANUSCRIPT PRESERVATION

The paper presents a comparative analysis of synthetic and natural antifungal agents used in manuscript conservation. It focuses on their chemical properties, mechanisms of action, and potential for sustainable application, with an emphasis on ecological safety and practical effectiveness.

Keywords: manuscript conservation, antifungal agents, natural substances, synthetic agents, preservation, ecological safety.

Асмат Гвазава

До сталого збереження: порівняльний аналіз синтетичних та природних протигрибкових засобів для збереження рукописів

У статті представлено порівняльний аналіз синтетичних та природних протигрибкових засобів, що використовуються для консервації рукописів. Основну увагу приділено їхнім хімічним властивостям, механізмам дії та потенціалу для сталого застосування з акцентом на екологічну безпеку та практичну ефективність.

Ключові слова: консервація рукописів, протигрибкові засоби, природні речовини, синтетичні засоби, збереження, екологічна безпека.

Biological deterioration of manuscript materials paper, parchment, leather, wood, or textile remains one of the most persistent threats. Fungal and bacterial contamination endangers both the physical structure and informational value of objects. Traditionally, chemical or synthetic biocides have been widely used in conservation to combat these agents. However, concerns about their toxicity, environmental impact, and long-term effects on materials have prompted researchers to explore natural, safer antifungal alternatives. This study provides a comparative analysis of the efficacy and compatibility of synthetic and natural antifungal agents in preserving biologically damaged manuscripts within sustainable conservation.

Biological damage poses a significant threat to cultural heritage, especially manuscript documents. Fungal and bacterial agents degrade

material structure, leading to physical deterioration, fiber breakdown, and textual loss. Although proper environmental and hygienic conditions reduce risks, preventive measures alone are insufficient for aged or deteriorated materials. Conservation often requires targeted antimicrobial treatments. While biocides can halt microbial activity, their chemical composition may not fully suit sensitive substrates like parchment or handmade paper. Thus, neutralizing biological threats risks mechanical damage, discoloration, or degradation, compromising long-term preservation. Selecting safe, effective, and compatible agents is therefore critical to ensure both microbial inactivation and material safeguarding.

Chemical antifungal agents act through interactions between their active compounds and microbial cell structures. Their efficacy depends on chemical structure and physicochemical properties. Most biocides protecting cultural heritage fall into two main categories by mechanism: membrane-active compounds and electrophilically active substances. Membrane-active agents such as alcohols, phenols, acids, salicylanilides, carbanilides, dibenzamidines, biguanides, quaternary ammonium salts, and azole antifungals adsorb onto microbial membranes, disrupting their structure. This facilitates biocide penetration and lethal action. Electrophilically active biocides include aldehydes, vinyl-containing compounds, halogenated substances, and organometallics. Their antimicrobial efficacy increases with electrophilicity, reacting with electron-rich cellular components (e.g., nucleophiles), inhibiting enzymes and disrupting cell functions [1, 69].

The spectrum of chemical antifungal agents is broad, encompassing both potent synthetic compounds and relatively mild, less aggressive solutions. In this context, our focus is directed toward those agents that have become widely used in conservation practice and, with certain modifications, have retained their relevance to the present day. One such frequently employed solution is ethanol, a membrane-active antimicrobial agent, which is applied in various concentrations for the control of biological contamination.

Ethanol (C_2H_6O) is a membrane-active microbicide widely used for disinfecting cultural heritage objects, particularly those composed of cardboard and paper-based materials. Its mode of action is based

on permeabilizing the cytoplasmic membrane of microorganisms, leading to the leakage of intracellular contents and subsequent cellular disintegration. The microbicidal efficacy of ethanol directly depends on its concentration and formulation. Studies have demonstrated that the highest effectiveness is achieved with aqueous solutions ranging from 50% to 80%, with peak activity observed at approximately 70 %. Conversely, high-concentration ethanol (>90%) is less effective due to rapid denaturation of lipid structures that forms a protective barrier around the cell, thereby hindering alcohol penetration into the cytoplasm. Water facilitates the entry of alcohol into the cell, enhancing its antimicrobial action.

Thanol is effective against vegetative forms of fungi and bacteria but lacks sporicidal properties, meaning spores may not be fully eradicated and can germinate after a certain period. In the case of the most common manuscript-damaging fungi, Aspergillus niger and Penicillium notatum, prolonged exposure (10–14 days) to ethanol vapor in concentrations ranging from 30 % to 90 % can inhibit fungal growth. This effect is more pronounced on thin paper substrates compared to bulkier materials such as books and parchment.

Moreover, ethanol applied via spray or surface spraying methods is less effective than complete immersion of the material for several hours, as prolonged contact time enhances antimicrobial activity [1, 69]. This method is contraindicated for objects containing painted or inscribed elements with fragile, water-soluble, or physically vulnerable materials. The vapor intensity of various alcohols (ethanol, isopropanol, butanol) is insufficiently effective on inked documents. Their use may be permissible on printed materials, as inks readily absorb solvents, often resulting in color alteration and damage to water-soluble dyes.

Accordingly, parchment manuscripts, inked paper documents, and any painting on parchment or paper constitute a high-risk group during treatment. Alcohol-based solutions should be applied only in extreme necessity and must be preceded by thorough research and testing under expert supervision to minimize the risk of damage to painted and textual elements.

Attention is also drawn to fumigant agents such as thymol, a naturally occurring phenol used since ancient times for conservation

and antiseptic purposes. Thymol is a membrane-active microbicide, meaning it destroys microorganisms by acting upon cellular membranes. It disrupts the membrane structure, altering its permeability, which results in rupture, changes in hyphal structures, reduction of hyphal diameter, cell wall disintegration, and curling. These effects lead to cell death.Thymol is primarily utilized in crystalline, sublimable form. Treatment is generally performed by fumigation (vapor exposure) in specialized chambers or by placing thymol-impregnated papers between books or within frames, ensuring continuous exposure of the object to antifungal vapor. Additionally, there is a practice of directly applying a 10 % thymol solution (in alcohol) onto paper [1, 73].

It should be noted that the study and control of biological threats has long been a focus of researchers and professionals in Georgia. Continuous research and monitoring activities aimed at protecting collections at the National Centre of Manuscripts have been conducted over the years [2, 683–688] and continue to this day. Analysis of air samples from the Centre's storage rooms in 1992 revealed the presence of 26 fungal species belonging to nine genera (*Mukor, Mortierella, Tamnidium, Cunninghamella, Chaetocladium, Choanephora, Aspergillus, Penicillium, Cephaloporium*) [3, 176–180]. A subsequent study in 1999 identified 43 bacterial strains, indicating an increase in microbial dynamics within the storage environment. Between 2001 and 2003, air microflora studies of storage and work areas detected 23 genera of mold fungi, *including Mukor, Mortierella, Tamnidium, Cunninghamella, Chaetocladium, Choanephora, Aspergillus, Penicillium, Cephaloporium, Rhizopus, Chaetomium, Alternaria, Cladosporium, Helminthosporium, Stemphylium, Torula, Oospora, Macrosporium, Trichoderma, Phoma, Trichotecium, Fusarium*, among others [4, 402–407].

Analysis of studies conducted from 1992 to 2003 provides a clear picture: the presence of Aspergillus and Penicillium indicates widespread fungal contamination and the potential damage posed to documents, which was reflected in multiple manuscripts. The broad spectrum of bacterial strains demonstrates increased microbial activity, necessitating enhanced control and preventive measures to reduce the

detrimental impact of microflora in storage and ensure document safety. The identification of 23 genera of mold fungi underscores the importance of maintaining proper storage conditions for the protection of manuscripts and historical documents. It is also important to note that, despite ongoing preventive interventions, the dissemination of fungi and their spores remains a naturally complex and continuous process, the complete control of which is particularly challenging.

Over the years, thymol and ethanol have been widely employed as agents to combat microbiological contamination in leading memorial libraries and archives across Europe. They have been established as primary fumigants for the elimination of airborne and surface-dispersed spores and microorganisms. During the 1960s to 1980s, this practice became widespread in Georgia as well, particularly in library and archival settings, as well as for the disinfection of collections preserved at the National Centre of Manuscripts. Thymol was applied in chamber fumigation or under specially controlled conditions for the conservation of printed and manuscript materials.

However, despite its significant antifungal efficacy, recent studies have demonstrated that thymol generally fails to ensure complete eradication of fungal spores, which over time leads to renewed growth and spread; ethanol produces a similar outcome. Additionally, thymol has been observed to affect the mechanical properties of paper, causing reductions in elasticity and durability, and, in some cases, the development of yellowing on painted elements an effect possibly related to the polymerization of thymol under light exposure [1, 76–77].

Thus, the use of both alcohol and thymol for conservation purposes requires a balanced and carefully evaluated approach. Despite their natural origin and effectiveness, their application carries inherent risks to both the physical integrity and visual condition of the materials.

In accordance with the principles of sustainable conservation, there has been a growing interest in natural antifungal agents in recent years, whose application facilitates the protection of manuscripts from microbiological contamination with minimal risk. Various scientific studies have demonstrated that plant essential oils effectively inhibit the growth of fungi and bacteria without exerting harmful effects on manuscript materials. Their mode of action primarily involves the

disruption of cellular membranes and the inhibition of microbial metabolism, leading to spore inactivation and culture eradication. This line of research is currently being pursued at the Scientific Laboratory of Conservation and Restoration at the Korneli Kekelidze National Centre of Manuscripts. Typically, the research is interdisciplinary, involving specialists from adjacent fields, with a focus on modern natural substances capable of controlling microbial growth without adversely affecting manuscript materials. Our goal is to identify safe and effective methods and to implement them in restoration and conservation practice. At this stage, the work is focused on observation, literature review, and preliminary testing.

International studies have shown that essential oils, including those of Origanum majorana and Pinus rigida, effectively inhibit the development of fungal cultures such as Aspergillus niger and Penicillium chrysogenum. Their mechanism of action is based on disrupting the microbial cellular membrane structure, causing leakage of cytoplasmic components and metabolic inhibition, ultimately resulting in spore deactivation [5, 3855–3856].

It is noteworthy that the fungicidal effect of such natural oils, at various concentrations, has been demonstrated not only on cultivated fungal strains but also on microbiologically contaminated organic materials.

The antifungal potential of natural essential oils is supported by studies highlighting the strong fungicidal and fungistatic effects of Origanum majorana (marjoram) and Syzygium aromaticum (clove) essential oils in vapor form. Specifically, these effects have been demonstrated against strains such as Aspergillus tennesseensis, Aspergillus tabacinus, and Trichoderma longibrachiatum. The use of essential oils in vapor form, i.e., non-contact application, is considered an effective and safe approach for the protection of fragile and powdery artifacts, which are often inaccessible to traditional chemical biocides [6, 42–43].

Thus, among the antifungal agents discussed in this study, the role of each is noteworthy; however, recent approaches emphasize the significance of plant essential oils in cultural heritage preservation. Their natural origin, targeted antimycotic activity, and lower toxicity

distinguish them from chemical alternatives. Essential oils exhibit both inhibition of microbial growth and suppression of sporogenesis, which is critical for preventing biodegradation.

Furthermore, their use is recognized as an environmentally friendly, safe approach for both humans and materials, as well as economically accessible, significantly enhancing their practical applicability in conservation processes.

Nevertheless, this does not exclude the use of ethanol, thymol, or other chemical compounds for the protection of paper and parchment from biocidal damage. The aim of this research is not to approve or reject any particular agent but rather to reveal qualitative and functional differences among them, ultimately enabling specialists to make targeted selections based on the specific requirements of their work.

Sources & literature

1. Sequeira S., Cabrita E. J., Macedo M. F. Antifungals on paper conservation: An overview. *International Biodeterioration & Biodegradation.* 2012. Vol. 74. P. 67–86. URL: https://www.dcr. fct.unl.pt/sites/www.dcr.fct.unl.pt/files/documentos/MFMDINIS/Sequeira%20et%20al%20%202012.pdf .

2. ალექსი-მესხიშვილი, ლ. *ხელნაწერთა საცავის ჰაერის მიკროფლორა და მის წინააღმდეგ ბრძოლის ზოგიერთი ფიზიკური საშუალების გამოცდის შედეგები* [Microflora of the air in manuscript depositories and the results of testing some physical control methods]. *Moambe.* Tbilisi, 1965. No. 39 (3). P. 683–688.

3. ალექსი-მესხიშვილი, ლ. *ხელნაწერთა საცავების ჰაერიდან გამოყოფილი სოკოების სახეობრივი შესწავლა* [Species analysis of fungi isolated from the air in manuscript depositories]. *Mravaltavi*. 1992 (17). P. 176–180.

4. ალექსი-მესხიშვილი, ლ. *ხელნაწერთა ინსტიტუტის საცავების მიკრობიოლოგიური ანალიზი* [Microbiological analysis of manuscript institute depositories]. Mravaltavi. Tbilisi, 2003 (22). P. 402–407.

5. Taha A. S., Abo-Elgat W. A. A., Fares Y. G. D., Salem M. Z. M. Isolated essential oils as antifungal compounds for organic materials.

Biomass Conversion and Biorefinery. 2024. Vol. 14. P. 3853–3873. URL: https://link.springer.com/article/10.1007/s13399-022-02815-4

6. Marqués Sanchis C., Bosch-Roig P., Carrascosa Moliner B., Miller A. Z. Antifungal properties of oregano and clove volatile essential oils tested on biodeteriorated archaeological mummified skin. *Journal of Cultural Heritage.* 2023. Vol. 61. P. 40–47. URL: https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1296207423000262

Ірина Глєбова

З ОДЕСИ В БЕРЛІН. ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ЖИВОПИС XVI–XIX СТОЛІТЬ

Статтю присвячено огляду великого виставкового проєкту “З Одеси в Берлін. Європейський живопис XVI – XIX століть”, який тривав у Берлінській картинній галереї 24.01.2025 – 22.06.2025 та представляв евакуйовану колекцію живопису Одеського музею західного та східного мистецтва. Разом із 60 картинами з Одеси було показано 25 картин тих самих авторів або схожих сюжетів із Берлінської картинної галереї, що сприяло своєрідному діалогу між двома музеями. Ідея виставкового проєкту: музеї України та їхні колекції, що зараз опинилися під загрозою знищення через російську військову агресію, є частиною європейської культури. Підсумком виставки став науковий каталог.

Ключові слова: виставковий проєкт, евакуація, під загрозою, Одеський музей західного та східного мистецтва, Берлінська картинна галерея.

Iryna Hliebova

From Odessa to Berlin. European painting of the 16th –19th centuries

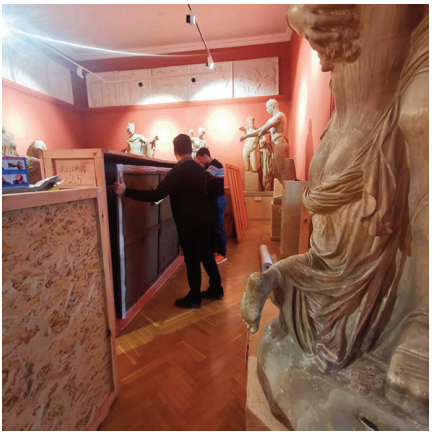
The article focuses on a large exhibition project “From Odessa to Berlin. European painting of the 16th –19th centuries”, which took place in the Berlin Art Gallery from 01/24/2025 to 06/22/2025 and presented the evacuated collection of paintings from the Odesa Museum of Western and Eastern Art. Along with 60 paintings from Odesa, 25 paintings by the same authors or with similar subjects from the Berlin Art Gallery were shown, which contributed to a kind of dialogue between the two museums. The idea of the exhibition project is that the Ukrainian museums and their collections, which are now under threat of destruction due to Russian military aggression, are part of European culture. The result of the exhibition is a scientific catalog.

Keywords: exhibition project, evacuation, under threat, Odessa Museum of Western and Eastern Art, Berlin Art Gallery.

Таку назву мала виставка, яка експонувалася у Берлінській картинній галереї з 24 січня по 22 червня 2025 р. Це був масштабний спільний проєкт Берлінської картинної галереї, Берлінської

Старої національної галереї та Одеського музею західного і східного мистецтва, що став можливим завдяки підтримці уповноваженої уряду Німеччини з питань культури та медіа Клаудії Рот, президента Фонду прусської культурної спадщини Германа Парцінгера, директора Старої національної галереї Ральфа Гляйса, директорки Берлінської картинної галереї Дагмар Гіршфельдер, Міністра культури та стратегічних комунікацій України Миколи Точицького, посла України в Німеччині Олексія Макеєва та багатьох інших осіб та установ. Виставку було реалізовано під патронатом Федерального президента Федеративної Республіки Німеччина Франка-Вальтера Штайнмайєра, який особисто її відкривав.

Процес підготовки експозиції був складним і тривав протягом майже двох років. Він почався з рішучої ініціативи директора Одеського музею західного і східного мистецтва Ігоря Пороника. Через повномасштабне вторгнення росії в Україну 24 лютого 2022 р. керівництво музею евакуювало 78 шедеврів європейського живопису XVI–XX ст. зі своєї колекції до аварійного сховища за межами Одеси, щоб захистити картини від можливого знищення під час російських ракетних атак та бойових дій (іл. 1). Проте й у новому наземному сховищі була небезпека втратити твори через бомбардування та незадовільні кліматичні умови зберігання. Улітку 2022 р. Ігор Пороник звернувся до державних музеїв Берліна з невідкладним проханням зберегти видатні твори та отримав згоду на це. Дві третини евакуйованої колекції становили твори старих майстрів, тому директор Берлінської Старої національної галереї Ральф Гляйз та директорка Берлінської картинної галереї Дагмар Гіршфельдер вирішили створити спільний виставковий проєкт, у якому картини з



Іл. 1. Підготовка до евакуації музейних предметів у ОМЗіСМ

Одеси сусідили б із творами цих самих авторів із Берлінської картинної галереї. Високий художній рівень одеської колекції живопису, в якій представлені твори видатних художників – Франческо Граначчі, Франса Галса, Гверчіно, Руланта Саверея, Бернардо Строцці, Корнеліса де Гема, Алессандро Маньяско, Йоганна Баптиста Лампі Старшого, Томаса Лоуренса, Андреаса Ахенбаха та багатьох інших дозволяв втілити цю ідею. План майбутньої виставки підтримали люди, які представляли організації, зазначені на початку статті. Особливо слід акцентувати на щедрій фінансовій підтримці уповноваженої уряду Німеччини з питань культури та медіа Клаудії Рот, яка у 2024 р. приїжджала до Одеси, відвідала багато закладів культури міста, зокрема наш музей, залишилася під великим враженням і, в результаті, пустила в хід реалізацію проєкту (іл. 2).

Іл. 2. К. Рот і І. Пороник

Іл. 3. Огляд картин німецькими реставраторами

Упродовж цілого року тривало оформлення великого пакету документів. Лише у середині вересня 2023 р. вдалося перевезти 74 картини з тимчасового сховища до Берлінської картинної галереї, де реставраторки Анья Лінднер-Міхаель і Туя Зайдель перевірили кожну картину на наявність пошкоджень та слідів плісняви (іл. 3). Всі картини зазнали восьмиденний карантин, після чого було проведено рес-

тавраційні заходи, узгоджені з українськими колегами: очистили поверхні, укріпили фарбовий шар і обережно ретушували деякі картини. Переважно їх транспортували без рам, тому для експонування на виставці на замовлення галереї було виконано нові однакові рами з темно-коричневими мореними планками. Виняток становили лише кілька невеликих за розміром робіт, які залишилися в своїх оригінальних рамах. Зокрема це були картини Франса Галса "Євангеліст Лука" і "Євангеліст Матфей", які отримали нові рами ще для виставки 2024 р. у Вільнюсі, в Литовському художньому музеї. У тому ж році два шедеври брали участь у міжнародній виставці "Франс Галс – майстер миті", що відбулася у Берлінській картинній галереї.

Оскільки колекція з Одеси має європейський характер, у кураторок виставки Дагмар Гіршфельдер та Сабіне Лата виникла ідея зіставити привезені твори із роботами з берлінських колекцій живопису, а також кабінету мідних гравюр. Отже, вийшов ефектний діалог між 60-ма роботами з одеської колекції та 25 картинами та однієї гравюри з фондів Берліна, коли зіставлення породили несподівані "зустрічі" і дали можливість по-новому поглянути на мистецтво та культурно-історичні контексти. Наприклад, одеську "Мадонну на троні" 1519 р., що її створив Франческо Граначчі, друг Мікеланджело, розмістили поряд із берлінською "Святою бесідою" того ж автора. Інші пари картин розкривали важливий зв'язок учнів з їхніми вчителями: наприклад, одеський "Натюрморт з омаром" нідерландського художника XVII ст. Корнеліса де Гема вступив в діалог із берлінським полот-

Іл. 4. Порівняння картин з Одеси та Берліна

ном “Натюрморт із фруктами та омаром” Яна Давідсзона де Гема, батька Корнеліса де Гема (іл. 4). Деякі одеські картини пов’язали з берлінськими спільним сюжетом: картину антверпенського художника із кола Франса Флоріса, створену близько 1550 р., – “Лот із дочками” з Одеського музею зіставляли з твором голландця Йоахіма Антоніза Втевала з тим самим біблійним сюжетом, тільки написаним на початку XVI ст. в Утрехті.

Щоб показати багатогранність одеської колекції, виставку поділили на дев’ять тематичних зон: “Обличчя з Одеси” (портрети діячів, пов’язаних з історією міста); “Зображення Діви Марії”; “Біблійні та міфологічні історії з Італії”; “Біблійні та міфологічні історії з Нідерландів”; “Натюрморти з фруктами та тваринами”; “Портрети й типажні зображення”; “Жанрові картини: солдати, селяни, комедіанти”; “Пейзажі і міські краєвиди”; “Світло й колір у живописі XIX ст.” Експозиція розпочиналася зі вступної частини, до якої входили світлини, тексти і відео, зокрема проникливий слайд-фільм про Музей західного і східного мистецтва, яким він був до 24 лютого 2022 р., і як він живе та працює під час воєнного стану, переживаючи з усією Одесою ракетні та дронові атаки. Так відвідувачі виставки одразу поринали у контекст міста, з якого походять представлені картини. Ці враження посилювали великі світлини гарних палацових інтер’єрів музею, що створювали ілюзію ефекту присутності у самому одеському музеї. Оформленням виставки займався берлінський архітектор Тобіас фон Вольферсдорф, якому вдалося створити надихаючи атмосферу та зробити відвідування виставки

Іл. 5. І. Пороник та І. Глєбова перед входом на виставку

Іл. 6. Зал із історичними портретами із ОМЗіСМ

унікальним досвідом (іл. 5). Не можна не відзначити чудове освітлення, над яким працювала спеціальна команда професійних освітлювачів (іл. 6). Родзинкою експозиції була величезна прозора тканина, що відокремлювала дві перші зали, і на якій було зображено мапу Європи з позначеними містами, звідки походили автори картин (іл. 7). Це посилювало головну ідею виставкового проєкту: музеї України та їхні колекції, що зараз опинилися під загрозою знищення, є частиною європейської культури, і що прагнення України бути сприйнятою як частина західноєвропейської спільноти є справедливим.

Іл. 7. Тканина із мапою Європи

Незважаючи на те, що у період незалежності України деякі картини з Одеського музею західного та східного мистецтва брали участь у різних виставках Європи та США, його багатогранна колекція була маловідомою для західноєвропейських дослідників. Під час підготовки виставки тривало інтенсивне листування між її кураторами та автором цієї статті. Насамперед німецьких колег цікавили провенанс картин та історія формування колекції протягом

усіх 100 років функціонування музею. Саме цьому було присвячено мою вступну статтю у об'ємному 256-и сторінковому каталозі виставки, підготовленому німецькими колегами та виданому німецькою, англійською та українською мовами берлінським видавництвом "Hirmer Verlag" [1, 55] (іл. 8). Каталог має величезне значення, тому що представляє новий сучасний погляд на деякі твори із нашої колекції, атрибуції яких належали ще до середини XIX ст. і із того часу не переглядалися. Провідних фахівців Берлінської картинної галереї, кураторів різних відділів, було залучено до обстеження одеських картин, внаслідок чого вдалося скоригувати, а подекуди уточнити атрибуцію і датування деяких творів.

Іл. 8. Каталог виставки "Von Odesa nach Berlin. Europäische Malerei des 16 bis 19 Jahrhunderts". Обкладинка

З'явилися навіть нові атрибуції щодо картин художників, які через різні причини втратили імена своїх творців. Наприклад, доктор Роберто Контіні, багаторічний куратор відділу італійського живопису XVI та XVII ст., приписує авторство полотна "Побиття немовлят у Вифлеємі" сицилійському художнику Антоніно Альберті (1603–1649). Раніше його приписували невідомому французькому майстру XVII ст. [1, 118]. Для консультацій щодо окремих картин із Одеси керівництво Берлінської картинної галереї запрошувало відомих мистецтвознавців з інших країн. Так доктор Андреа де Марчі, професор Флорентійського університету, приписав авторство "Мадонни з Немовлям", яку вважали картиною невідомого італійського маляра XV ст., майстру капели Рік'єрі в Парденоне [1, 253]. Однак було не лише здобуто нові імена.

Слабкою ланкою серед атрибуцій у музеї західного та східного мистецтва завжди була група нідерландських картин XVI ст. Це пояснюється відсутністю у музеї фахівців у цій галузі; ще за радянських часів думки провідних науковців центральних музеїв

Ленінграда і Москви часто вважали істиною в останній інстанції, та їхні атрибуції входили до всіх музейних видань. Проте, як виявилося, вони не завжди були правильні. Куратор відділу нідерландського, німецького та французького живопису до 1600 р. Берлінської картинної галереї доктор Штефан Кемпердік досліджував картини "Оплакування Христа" і "Давид та Авігаїль", авторами яких традиційно вважали видатних нідерландських художників Герарда Давида і Лукаса ван Лейдена. На думку німецького дослідника, "Оплакування Христа" написано близько 1520 р. невідомим художником за картиною Герарда Давида; сьогодні відомо близько 25 версій цієї однойменної картини, виконаних у його майстерні та поза неї послідовниками художника, і тепер одеська картина доповнила цей список [1, 99]. Другий нідерландський твір "Давид та Авігаїль" втратив прізвище славетного Лукаса ван Лейдена. У каталозі виставки Штефан Кемпердінк зазначив: "Представлена картина з Одеси залишалася невідомою для дослідників творчості Лукаса ван Лейдена. Водночас була ще одна версія цієї ж композиції, яку Макс Якоб Фрідлендер вважав копією роботи Лейдена, датованої приблизно 1522 роком. Щоправда, цю версію, яка відтоді безслідно зникла, він знав лише з фотографії, зробленої у 1913 році" [1, 133]. Отже, роботу над атрибуцією картини треба продовжувати та перевіряти щодо того, чи не є одеська картина тією версією, яку бачив Фрідлендер, але на сьогодні німецький фахівець вважав за потрібне використовувати обережну атрибуцію: "Нідерландський художник, близько 1530/1550 року".

Німецькі фахівці вважали важливим те, якщо матеріали щодо атрибуцій картин з Одеси було опубліковано в українських та закордонних спеціальних виданнях. Наприклад, уважно ознайомившись із статтею Ірини Глєбової та Ольги Куцан "Завершення реставрації та атрибуції картини «Сліпі» із колекції ОМЗіСМ" у збірці матеріалів VI Міжнародної науково-практичної конференції у Національному заповіднику "Києво-Печерська лавра", вони погодилися з авторством цієї дуже цікавої картини на користь голландського маляра XVII ст. Давида Вінкбунса, хоч і поставили після його імені знак запитання, як би залишивши можливість

майбутнього переатрибутування [2, 82]. Однак це не завадило кураторам розмістити поряд з одеською картиною твір Давида Вінкбунса "Пара, що рибалить під деревом" 1630 р. з Берлінської національної галереї [1, 139]. Навіть перше поверхневе порівняння обох картин свідчить щодо правильної атрибуції одеської роботи.

Під час експонування виставки відбувалися різні заходи та було використано нестандартні методи соцопитування. Оригінальною ідеєю зворотного зв'язку з відвідувачами стали листівки із зображенням картин з одеської колекції, які можна було безкоштовно взяти в останній залі та написати свої враження та побажання Одеському музею західного та східного мистецтва. Усього їх було написано більше 3400, з них німецькою мовою – 41 %, англійською – 20 %, українською 13 %, російською – 4 %, французькою – 3 %, іспанською, польською, корейською – 1 % кожною (це від 39 до 21 людини), але були листівки, що містили арабські, фарсі, китайські тексти та навіть мови, які не було ідентифіковано. У такий спосіб листівки допомогли скласти загальну картину відвідування незвичайного виставкового проєкту представниками різних країн 21 національності. Усі листівки відправлять до Одеси.

Загалом виставку відвідало 110 733 особи. Із багатьох заходів, що її супроводжували, хочу відзначити літературний вечір "Європейські пейзажі на картинах з Одеси", проведений Берлінською картинною галереєю спільно з Літературним будинком Берліна. У ньому взяли участь українські письменниці та поетеси, які мешкають у Німеччині: Надія Теленчук, Єва Менассе, Галина Крук та ін. Натхненні картинами з Одеського музею, вони читали на вечорі свої вірші та есе, які було видано окремою книжкою видавництвом Edition Frölich.

Для виставки було підготовлено аудіогіди німецькою, англійською та українською, а також студією ARTE (Бремен, Німеччина) відзнято документальний фільм про Музей західного та східного мистецтва "Музей між мистецтвом та війною" режисером Маргарете Кройцер. Прем'єра фільму відбулася у лютому 2025 р. у Берліні та Одесі.

Виставковий проєкт не лише викликав гучний резонанс у німецькому суспільстві та міжнародному музейному середовищі, а

й став знаком солідарності з Україною. У вступній статті до каталогу виставки кураторка Сабіне Лата написала: “Проєкт покликано також привернути увагу до постійної небезпеки, з якою щоденно має справу Україна. Сподіваємося, що вже зовсім скоро картини знову можна буде побачити на їхньому звичному місці – в Одеському музеї західного і східного мистецтва” [1, 51].

Насамкінець із задоволенням повідомляю, що усіма сторонами-учасницями проєкту було досягнуто домовленість щодо подальшого експонування виставки у Курпфальцькому музеї (палац Морас) німецького міста Гайдельберг.

Джерела та література

1. Hirschfelder D., Lata S. Von Odesa nach Berlin. Europäische Malerei des 16 bis 19 Jahrhunderts / Gemäldegalerie ; Staatliche Museen zu Berlin 24. Januar – 22. Juni 2025. Katalog. Berlin, 2025. 256 s.

2. Глєбова І. Ю., Куцан О. М. Завершення реставрації та атрибуції картини “Сліпі” (Голландія, XVII ст.) з колекції Одеського музею західного і східного мистецтва. *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності. Зб. наук. праць Міжнародної наук.-практ. конф. 23–24 вересня 2021 р.* Київ, 2021. С. 82–87.

Микола Горох

СВІТЛИНИ 1920–1930-х рр. ІЗ КОЛЕКЦІЇ СОСНИЦЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ ім. Ю. С. ВИНОГРАДСЬКОГО[1]

У статті проведено систематизацію та атрибуцію колекції фотографій міжвоєнного періоду з фондів Сосницького краєзнавчого музею ім. Ю. С. Виноградського. Наявна колекція нараховує 23 світлини. Більшість з них є постановочні. Застосування сучасних цифрових засобів для копіювання фотографій та збереження їх в електронних базах даних створюють сприятливі передумови для отримання дослідниками нової репрезентативної джерельної бази візуальних джерел 1920–1930-х рр.

Ключові слова: цифровий архів, візуальні джерела, Сосниця.

Mykola Horokh

Photographs from the 1920s–1930s in the collection of the Sosnytsia Local Lore Museum named after Yuriy Vynohradsky

The article systematizes and attributes the collection of photographs of the interwar period from the funds of the Sosnytsia Local Lore Museum named after Yuriy Vynohradsky. The existing collection includes 23 photographs. Most of them are staged. By utilizing modern digital tools to digitize and store photographs in electronic databases, researchers gain access to a new and comprehensive visual source base for the 1920s and 1930s.

***Keywords*:** digital archive, visual sources, Sosnytsia.

Світлини, відео, малюнки, картини, скульптури, плакати, карикатури, листівки та ін. образотворчі пам'ятки є важливими джерелами інформації. Зорові образи успішно обробляються людиною, є переконливими, зручними, доступними для розуміння. Масове поширення фотографії суттєво вплинуло на сприйняття минулого, хоча нерівномірність представлення на них різних

[1] Автор щиро вдячний Науково-дослідному та освітньому центру вивчення Голодомору Канадського інституту української студій Альбертського університету (The Holodomor Research and Education Consortium) за всебічну підтримку проєкту; колишнім директорам Сосницького краєзнавчого музею ім. Ю. С. Виноградського Віталію Володимировичу Супруну та Юрію Валерійовичу Помазу (1985–2024) за сприяння, надане у роботі із колекцією.

подій чи осіб, можливий постановочний характер, редагування вимагають від істориків критичного ставлення до зображеного, встановлення достовірності, справжності.

Дослідники Голодомору, за підрахунками Г. Боряка, К. Лобузіної та О. Юркової, послуговуються у своїх працях не більше ніж 300-ми фотографіями. Чимало з них є надзвичайно тиражованими. Йдеться про знімки А. Вінерберґера, М. Залізняка, М. Боканя, які охоплюють лише три географічні локації: Харків; с. Батурин Бахмацького р-ну Чернігівської обл.; Донеччину [1, 149]. Водночас архіви, бібліотеки і, особливо, музеї продовжують зберігати оригінальні колекції маловідомих світлин, які очікують свого дослідника. Отже, маємо гостру потребу в залученні до наукового обігу додаткового комплексу документальних візуальних джерел, датованих 1920–1930-ми рр.

Сьогодні пошуком і збереженням фотографій міжвоєнного періоду займаються як окремі ентузіасти, так і невеликі групи фахових науковців. Із результатами їхньої роботи можна ознайомитися на спеціалізованих електронних платформах: "Електронний архів Голодомору" (інша назва – "Геноцид українського народу: Голодомор 1932–1933 рр."), "Електронний архів українського визвольного руху" (Центр досліджень визвольного руху), "Цифровий архів Голодомору / Holodomor Digital Archives" (Інститут історії України НАН України), "Каталог фотографій Голодомору / Holodomor Photo Directory" (Науково-дослідний та освітній центр вивчення Голодомору, HREC), "Інтернет архів епохи Голодомору / Holodomor Epoch Internet Archive" (HREC in Ukraine) [2; 3; 4; 5; 6].

У 2021 р. за сприяння HREC автор розпочав проєкт "Visual Sources from the Holodomor Era Found in Museums of Chernihiv Oblast", спрямований на пошук та оцифрування світлин 1920–1930-х рр. у музеях Чернігівщини. Протягом 2021–2022 рр. було опрацьовано фонди Сосницького краєзнавчого музею ім. Ю. С. Виноградського, де вдалося віднайти 23 світлини, що підпадають під окреслені часові рамки. Це оригінальні та копійні знімки, частина з яких є лише в електронному вигляді. Отже, метою цього дослідження є систематизація та спроба атрибуції зазначеної колекції.

Хронологічно збірку розподілено нерівномірно: 15 фото 1920-х рр. проти 6 – 1930-х рр. Датування ще двох світлин потребує уточнення. Територіально більшість знімків зроблено в межах Сосниці (9 од.), сіл Волинка, Чорнотичі, Кудрівка (3 од.) та Сосницького р-ну (4 од.). Сім фото не мають географічної прив'язки до місцевості. Зауважимо, що внаслідок адміністративно-територіальної реформи 1923 р. Сосницю віднесли до категорії селищ міського типу. Здобувши статус районного центру (спочатку Сновської, а з 1925 р. – Конотопської округи), у 1932 р. вона його втратила, перейшовши до складу Менського району. У 1935 р. Сосниця повернула собі статус районного центру Чернігівської обл.

Колекцію представлено чорно-білими фотографіями різного характеру. Тут є як офіційні знімки (документують важливі події), так і творчі роботи (портрети, пейзажі). Світлини доступні у паперовому та цифровому вигляді, а їхній розмір варіюється від 80×110 мм до 180×240 мм. Найчастіше трапляється формат 160/180×110/130 мм; таких фото налічуємо 11 од.

Найбільшу групу світлин (8 од.) становлять зображення сільських активістів, комсомольських і партійних функціонерів. Переважно це групові знімки. На студійному фото "Президія Чернігівського губернського комітету незаможних селян" (1923; інв. № б/н) зафіксовано трьох чоловіків (Потієнко, Ріппа, Мариненко), які сидять за круглим дерев'яним столом (іл. 1). Члени комітетів незаможних селян, своєрідна "еліта" на селі, контролювалися парткомітетом КП(б)У на повітовому, а з 1923 р. – районному рівнях. Вони допомагали реалізовувати політику "розкуркулення", придушувати "політичний бандитизм", викачувати хліб [7, 485–487]. Фото датовано роком, коли переобрана на окружних з'їздах комнезамів Чернігівська губернська комісія незаможних селян

Іл. 1. Президія Чернігівського губернського комітету незаможних селян. 1923 р. Інв. № б/н

обрала нову президію у складі Ріппа (голова), Мариненка (заступник) та Потієнка [8, 2]. У фондах музею зберігається також портрет А. Й. Зуя ([?]; інв. № б/н) – очільника комнезаму с. Кудрівка та комуни "Зоря життя", заснованої 23 березня 1923 р. Точна дата створення фото є невідомою.

Світлина "Сосницький повітовий комітет КП(б)У" (1923; інв. № Р-85) зафіксувала групу із шести чоловіків та жінки. Вони зібралися у кімнаті із білою стіною, шафою та піаніно (або секретером), розмістившись навколо масивного прямокутного дерев'яного столу з точеними ніжками. На звороті є напис: "На шляхах нової економ. політики під керівництвом повітової партійної організації було відбудована народна Сосн.".

Наприкінці 1920 р. комсомольська організація Сосниці нараховувала 45 осіб, яких активно залучали до агітаційно-пропагандистської роботи, організації молодіжних вечорів, мітингів, колективних читок газет [9, 624]. Кампанія молодих людей, навідавшись одного літнього дня в приміщенні фотостудії, ініціювала появу фотографії "Члени бюро Сосницького райкому комсомолу" (1923, 11 липня; інв. № 2782). На ній є дарчий напис чорним чорнилом, зроблений від руки: "Чл. Бюро РК. Афанасьеву снимок 11-го июля 1923 г." (іл. 2). Ще два подібні знімки ("Група комсомольців", 1927; інв. № 2039; "Невідомі за столом", 1926; інв. № б/н) потребують атрибуції.

Іл. 2. Члени бюро Сосницкого райкому комсомолу. 11 липня 1923 р. Інв. № 2782

Партійна робота на селі зводилася до беззаперечного виконання наказів. Середня ланка партійно-державних функціонерів часто не розуміла суті соціалістичних перетворень. "Верхи" і "низи" з принципово різних позицій дивилися на колективізацію. Це погляди тих, хто відбирав і мордував, і тих,

хто усіма силами опирався грабунку. Дієвим засобом примусу до вступу в колгосп було розкуркулення. Український історик С. Кульчицький зауважував: “Радянська влада всерйоз готувалася до здійснення колективізації терористичними методами. Основним було обрано метод «ліквідації куркульства як класу». Сумна доля «куркулів» повинна була залякати всіх інших” [10, 363]. Розпливчастість критеріїв, за якими визначали “експлуататорську верхівку” села, дозволяла оголошувати “куркулем” будь-кого. Таке ставлення влади до селян породжувало опір, який подекуди переростав у відкриту конфронтацію. Протягом січня–листопада 1928 р. в Україні було зафіксовано 351 випадок терористичних проявів, з них 43 – у Чернігівському, 6 – у Прилуцькому, 4 – у Ніжинському та по одному – в Глухівському та Конотопському округах [11, 92–93]. Візуальним підтвердженням цього є фото з с. Чорнотичі – “Тіло вбитого активіста колгоспного руху М. А. Андрущенка” (1933, [зима]; інв. № б/н).

Другу за чисельністю група світлин у колекції (7 од.) присвячено соціально-політичним та економічним перетворенням у країні. 20 жовтня 1932 р., у розпал хлібозаготівельної кампанії та Голодомору 1932–1933 рр., було зроблено фото “Члени артілі «Червоний гай»” (інв. № Р-1143) (іл. 3). Імовірно, знімок походить з с. Вільшане, адже саме там був однойменний колгосп, який у вересні 1932 р. “за невиконання плану хлібозаготівлі” занесли на “чорну дошку” [12, 433]. На тлі одноповерхової дерев’яної комори позує велика група людей. Стіни споруди вкриті численними крейдяними написами, які, можливо, вказують на обсяги заготовленого зерна. Серед присут-

Іл. 3. Члени артілі “Червоний гай” 20 жовтня 1932 р. Інв. № Р-1143

ніх виділяється жінка (третя ліворуч у дальньому ряду), одягнена у вишивану сорочку, корсетку та намисто.

Значної популярності в СРСР набули політичні кампанії з "перевірки готовності до сівби", про які активно повідомляли в радянській пресі [13, 178]. 29 березня 1930 р. із цієї нагоди зібралися члени товариства спільного обробітку землі (ТСОЗ) з хут. В'юнище (нині в межах Сосниці) (інв. № б/н). Обличчя селян на фото сповнені смутку та втоми, що видає важкі випробування, які спіткали їх у той час.

Численні підводи із сільськогосподарським інвентарем на вулиці, вкритій талим снігом, стали центральним елементом світлини "Перевірка готовності до весняної сівби. Перший пробний колгоспний виїзд в поле" (1931, [весна]; інв. № б/н) (іл. 4). Подія відбувалася перед двоповерховою цегляною будівлею. Поряд, на імпровізованій трибуні, скупчилися безпосередні учасники заходу. На дальньому плані проглядаються дві церкви, зруйновані радянською владою після 1930 р.: ліворуч, ймовірно, Воскресенська, а праворуч – автокефальна Свято-Юріївська (Георгіївська).

Іл. 4. Перевірка готовності до весняної сівби. Перший пробний колгоспний виїзд в поле. Весна 1931 р. Інв. № б/н

Воскресенська церква, збудована 1756 р., розташовувалася в історичному центрі Сосниці поблизу перетину сучасних вулиць Виноградського й Освіти. Історик архітектури В. Вечерський зауважував: "Церква унікальна своєю композицією: мала півкруглу вівтарну апсиду на східному фасаді і таку ж контрапсиду на західному. В її архітектурі поєднувалося 3 канонічні типи православного храму: хрещатий центричний з тридільним триверхим і з рідкісним в Україні типом «храму з контрапсидою». Фасади вирішені в стилістиці провін-

ційного пізнього бароко: вжито пілястри, карнизи, рустування пілястр і стін, аркові вікна у 2 яруси з різноманітними наличниками, сегментні фронтони на фасадах" [14]. Дерев'яну автокефальну Свято-Юріївську (Георгіївську) церкву (праворуч на фото) спорудили стараннями отця Соломахи. Сучасники згадували, що опалювалася вона гарно оздобленими грубами [15, 75].

Поява транспортних засобів була яскравою непересічною подією в житті колгоспників. Місцеві жителі, передусім діти, уважно розглядали нову техніку, із задоволенням позували на її тлі. Саме так, мабуть, і народилося фото "Жителі с. Волинка біля трактора" (1931; інв. № кв 3997). Подібні знімки варто сприймати як інструмент агітації, покликаний пропагувати переваги соціалізму за більшовицького правління.

Досягнення соціалістичного сільськогосподарського виробництва і науки демонстрували на виставках. Світлина "Перша сільськогосподарська виставка в смт. Сосниця" (1930; інв. № Р-88) свідчить про значний ажіотаж до неї серед селян, які повністю заполонили подвір'я. Стіни будівлі прикрашали паперові гірлянди, на фронтоні ґанку майорів прапор, під ним розмістився транспарант із написом "С.–Г. Виставка". Виставки не обходились без саморобних плакатів агітаційно-інформаційного змісту та зразків продукції (знімок "Павільйон технічних культур кудрівської комуни «Зоря життя»"; 1929; інв. № б/н) (іл. 5).

Іл. 5. Павільйон технічних культур кудрівської комуни "Зоря життя". 1929 р. Інв. № б/н

Завершальною в цій тематичній групі є фото "Маслозавод у смт Сосниця" ([?1930]; інв. № Р-86). На ній є рукописний напис: "Вместо тюрьмы в 1930 году в г. Соснице был построен маслозавод". Із датуванням знімка виникають труднощі. Згаданий текст могли нанести як на

більш раннє, так і на пізніше фото. До речі, дослідники сперечаються про рік створення підприємства. Якщо "Історії міст і сіл Української РСР" (Київ, 1972) таким називає 1928 р. [9, 625], то її російськомовне видання (Київ, 1983) – 1931 р. [16, 637].

Третя за чисельністю група світлин (5 од.) об'єднує учасників професійних і партійних курсів, нарад, конференцій, з'їздів. Датовані вони 1920-ми рр. Композиційно ці фотографії є груповими знімками великої кількості людей, що позують на вулиці на тлі паркану ("Учасники 7-ї Сосницької повітової конференції КСМУ", 1922; інв. № 2001) чи будинку ("4-й з'їзд Рад Чорнотицького району", 1927, 5 березня; інв. № б/н), зібралися у просторих приміщеннях ("Президія IV-го районного з'їзду Рад Сосниччини", 1927, 15–18 березня; інв. № б/н та "Учасники міжрайонних курсів для пастухів у смт. Сосниця", 1929, 1–7 квітня; інв. № б/н). Дві останні було зроблено у одній локації. Нею могла стати місцева промислова артіль, на що вказують настінні шафи, станки, ремені приводу та шківи вздовж стелі та стін.

Оскільки Л. Ріппа (згаданий вище як член президії Чернігівського губкомітету незаможних селян) обіймав також посаду заступника голови Центрального комітету незаможних селян [17, 2], він логічно є присутнім на іншій світлині цієї тематичної групи – "Президія ЦК КНС України" (1925; інв. № б/н). Обрали її 1924 р. на 4-му Всеукраїнському з'їзді комнезамів. Від центру, крім Л. Н. Ріппа, туди були делеговані Г. А. Тропко та Г. М. Одинець, від Київщини – Я. І. Медвідь, від Харківщини – А. В. Кагадій [18, 1].

Дві найменш численні групи колекції знайомлять глядача з перебігом святкових заходів на Сосниччині, станом освіти та культури. До них зараховуємо знімки "Працівники робітничо-селянської міліції та карного розшуку Сосниччини в день 7-ї річниці радянської міліції" (1926; інв. № 2189), "Конотопський окружний семінар комсомольців вчителів Л.ІН. [?Ленінського інституту – М. Г.]" (1928, 8–20 [травня чи жовтня]; інв. № б/н), "Комсомольці Сосниччини, учасники драмсекції" (1924; інв. № 2041). Останнє містить на звороті перелік прізвищ учасників секції. Він, на жаль, досить нечіткий, потребує детального вивчення.

Додатковим джерелом інформації для істориків слугують т.зв. фотоскрипти, або внутрішні кадрові написи на світлинах. Їхнє виявлення та дослідження важливі для уточнення датування чи місця дії. У колекції подібні написи є на п'яти знімках. На транспаранті з фото "Перевірка готовності до весняної сівби…" (1931, весна; інв. № б/н) проглядається текст і малюнок, але їх складно прочитати. Аналогічна ситуація з прапорами зі світлини "Президія 4-го Всеукраїнського з'їзду незаможних селян" (1924, [24–29 червня]; інв. № б/н), де розбірливими є лише кілька слів: "від селян", "Олександрі[…]". На дальньому плані знімку "Учасники 7-ї Сосницької повітової конференції КСМУ" (1922; інв. № 2001) розгорнуто два транспаранта з текстами (російською): "Мы … гордые, смелые, сильные Дело отцов довер[?шим]" та "Привет делегатам [VII] уездной конференции К.С.М.У. [...]". Стіни павільйону технічних культур кудрівської комуни "Зоря життя", з однойменного фото (1929; інв. № б/н), прикрашають три саморобні плакати агітаційно-інформаційного змісту. Це великі аркуші паперу із зображеннями та текстами: "Селяне! […] обединяйтесь […] колгоспи"; "Кудровська комуна «Зоря життя». […]" (бачимо рисунки культур, які вирощували в комуні); "Селяне [незаможники] […] колективізация". Угорі на стіні закріплено транспарант з текстом великими літерами: "Кудровська комуна «Зоря ж[иття]»".

Інформативною є світлина "Працівники робітничо-селянської міліції та карного розшуку Сосниччини…" (1926; інв. № 2189), де на стіні будинку розгорнуто два прапори: ліворуч – із п'ятикутними зірками вписаними в коло (по кутам, угорі), між якими напис російською "Пролетарии всех стран, соединяйтесь!", нижче – "Рабоче-Крестьянской милиции есть вер[...]"; праворуч – із зображенням герба СРСР або УСРР (лівий верхній кут) та написом українською: "Пролетарі всіх країн єднайтеся! Робітниче-селянська милиція та Розшук – невсипуще око за здійснення та зміцнення завоювань Жовтня – в день 7 ї роковини існування Милиції та Розшуку. Від Райкому Радробітників".

Отже, колекція Сосницького краєзнавчого музею ім. Ю. С. Виноградського нараховує 23 світлини міжвоєнної доби, які до цього

ніхто системно не вивчав. Вони охоплюють різні події та персоналії, нерівномірно розподілені за часом створення, суттєво обмежені географічно. Відсутність позначок про авторство унеможливлює встановлення імен фотографів, що їх створили. Застосування сучасних цифрових засобів оцифрування та організації даних дало змогу сформувати достатньо репрезентативну джерельну базу світлин 1920–1930-х рр. із Сосниччини.

Джерела та література

1. Боряк Г., Лобузіна К., Юркова О. Цифровий архів Голодомору в Україні 1932–1933 рр. як універсальний джерельний мережевий ресурс: документальний та візуальний сеґменти проекту. *Український історичний журнал*. Київ, 2021. № 2. С. 138–153.

2. Геноцид українського народу: Голодомор 1932–1933 рр. Спеціальний розділ офіційного веб-порталу Державного комітету архівів України URL: https://old.archives.gov.ua/Sections/Famine/

3. Електронний архів Українського визвольного руху. URL: https://avr.org.ua/

4. Цифровий архів Голодомору / Holodomor Digital Archives. URL: http://holodomor-era.history.org.ua

5. Holodomor Research and Education Consortium (HREC). Holodomor Photo Directory. URL: https://vitacollections.ca/HREC-holodomorphotodirectory/

6. Інтернет-архів епохи Голодомору / Holodomor Epoch Internet Archive. URL: https://holodomorepoch-ia.com/

7. Кульчицький С. В. Комітети незаможних селян, комнезами. *Енциклопедія історії України*: Ка-Ком / редкол.: В. А. Смолій (гол.) та ін. К, 2007. Т. 4. 528 с.

8. Новий президіум Губкомнезама. *Селянське життя*. 1923. 10 червня.

9. Онищенко І. З., Пригоровський В. М. Сосниця. *Історія міст і сіл Української РСР*: в 26 т. Чернігівська область / ред. кол. тому: О. І. Дериколенко (гол. редкол.). Київ, 1972. 780 с.

10. Кульчицький С. В. Масовий терор як метод експропріації селян-власників. *Політичний терор і тероризм в Україні. XIX–XX ст*. Історичні нариси / відп. ред. В. А. Смолій. Київ, 2002. 952 с.

11. Настрої та поведінка населення Чернігівщини в умовах сталінської революції "згори". 1928–1938 / упоряд.: О. Коваленко, В. Васильєв, О. Лисенко. Чернігів, 2012. 464 с.

12. “Чорні дошки” України. Чернігівська область: збірник документів і матеріалів / ред. кол.: О. О. Стасюк (голов. ред.). Київ, 2021. 944 с.

13. Якубовський І. Преса в механізмі Голодомору 1932–1933 рр. (на прикладі районних газет Київської області). *Київські історичні студії.* 2021. 1 (12). С. 174–180.

14. Вечерський В. В. Воскресенська церква в Сосниці. *Велика українська енциклопедія*. URL: https://vue.gov.ua/Воскресенська церква в Сосниці

15. Сосниця і Сосниччина на хвилях віків / авт.-упоряд.: М. П. Адаменко та ін. Київ, 2005. 252 с.

16. Мельник С. М., Онищенко И. З., Пригоровский В. М., Сорока Н. Л. Сосница. *История городов и сел Украинской ССР*: В 26 т. Черниговская область / гл. редкол.: П. Т. Тронько (пред.). Киев, 1983. 815 с.

17. Руки прочь от советского Союза! Протест незаможного селянства. *Коммунист*. 1924. 8 мая.

18. Новый состав ЦКНС. *Красное знамя*. 1924. 2 июля.

Олена Деревська

ЗОБРАЖЕННЯ АПОКАЛІПСИСА У МОНУМЕНТАЛЬНОМУ ЖИВОПИСІ XVIII ст. УСПЕНСЬКОГО СОБОРУ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ: СПРОБА РЕКОНСТРУКЦІЇ ОДНОГО ІЗ СЮЖЕТІВ

Сюжети монументального живопису XVIII ст. на тему Апокаліпсиса в Успенському соборі Києво-Печерської лаври було втрачено ще у XIX ст., і вони збереглися лише у словесному описі. Серед них є ілюстрація до 22 розділу Об'явлення, що украй нечасто трапляється у відомих серіях гравюр, які могли бути прототипами для церковного живопису. Пропоноване дослідження наводить аргументи згідно із якими джерелами можна гіпотетично реконструювати зображення Об'явл. 22:8–9, що збагачує наші знання про монументальний живопис XVIII ст.

***Ключові слова*:** Апокаліпсис, Об'явлення, Успенський собор, український монументальний живопис XVIII ст., гравюра, Никодим Зубрицький.

Olena Derevska

Images from the Apocalypse of the 18th-century wall paintings in the Dormition Cathedral of Kyiv Pechersk Lavra: an attempt to reconstruct one of the plots

The plots of the 18th-century monumental paintings of the *Apocalypse* in the Dormition Cathedral of the Kyiv Pechersk Lavra were destroyed in the 19th century and have remained only in a written description. An illustration to chapter 22 of the Revelation is among them. It is extremely rare to find in the famous series of woodcuts and engravings that could be prototypes for church painting.

This study provides arguments according to which sources it is possible to hypothetically reconstruct the depiction of Revelation 22:8–9, thus adding to our knowledge of the 18th-century monumental paintings.

Keywords: the Apocalypse, Revelation, Dormition Cathedral, Ukrainian wall painting of the 18th century, woodcuts and engravings, Nikodem Zubrzycki.

Києво-Печерська лавра у XVII–XVIII ст. була одним з тих духовних і мистецьких осередків Східної, Південно-Східної і Південної Європи, де створювалися богословські і художні інтерпре-

тації популярної в ранньомодерний час теми Апокаліпсиса. Тут було видано "Тлумачення на Апокаліпсис" Андрія Кесарійського (1625) із ілюстрацією, що наслідувала гравюру майстра MS з Біблії Лютера 1534 р. Тут гравер Прокопій підготував першу українську серію дереворізів на тему Апокаліпсиса (1646–1662), що втім лишилася не опублікованою [1, 34]. Никодим Зубрицький, автор більшості дереворізів для другої серії Апокаліпсиса в українському мистецтві, опублікованої в Новому Заповіті (1717) друкарні Чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря, упродовж багатьох років працював у Києво-Печерській лаврі. У "кужбушках" Києво-Печерської лаври 1728–1760 рр. наявні апокаліптичні сюжети – "Церква Войовнича", "Апокаліптична Богородиця", "Жнива Господні", "Одкровення апостолу Івану на Патмосі" тощо [2, 99, 105, 242, 251–252, 268]. Сюжети Апокаліпсиса були і в іконах та монументальних стінописах лаврських споруд; нам відомі розписи 1720–1730-х рр. Троїцької надбрамної церкви, написані вже після пожежі в Лаврі 22 квітня 1718 р. Що стосується Великої Печерської церкви, себто Успенського собору, то створений в 1729 р. монументальний живопис в ньому оновлювали у 1772–1777 рр. У збережених рукописних описах Успенського собору, вивчених М. Істоміним (один з рукописів ним опубліковано, інший є у доступі в трьох рукописних копіях), до нас дійшов перелік живописних сюжетів, які виконували начальник лаврської іконописної майстерні Захарія Голубовський із помічниками [3; 4; 5; 6; 7]. У XIX ст. ці розписи ще раз оновили, і цей процес спочатку курував сам З. Голубовський. У збережених документах не подано відомостей про зміну іконографічної програми, тому дослідники вважають, що вона не змінювалася і відповідає опису. Були ще кілька етапів поновлень і змін, проте апокаліптичні сюжети, які нас цікавлять, було представлено, ймовірно, у первісному задумі [8, 2–4]. Як відомо, собор було підірвано 3 листопада 1941 р., і розписи на тему Апокаліпсиса там не збереглися.

Ми знаємо, що у вівтарі Св. архангела Михаїла Успенського собору розписи було присвячено ангельському циклу зі сценами Апокаліпсиса. Зокрема, судячи з опису та супровідних цитат, там

було зображено сцену з Розділу 22 Об'явлення, коли св. Іван намагається поклонитися ангелу, а той заперечує: "І я, Іван, чув і бачив оце. А коли я почув та побачив, я впав до ніг ангола, що мені це показував, щоб вклонитись йому. І сказав він до мене:

Іл. 1. Хуан де Хаурегі. Ангел забороняє Івану Богослову вклонятися йому (Об'явл. 22:8–9). Не пізніше 1619 р. [12, 866]

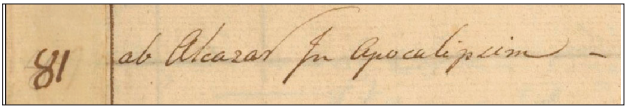
Однак сюжет цей наявний в ілюстрації коментарів до Апокаліпсиса, написаних іспанським єзуїтським богословом Луїсом дель Алькасаром і вперше опублікованих в Антверпені в 1614 р., за рік після його смерті, під назвою "Vestigatio Arcanu Sensus in Apocalypsi" ("Заповіді таємного чуття в Апокаліпсисі"). Працю проілюстрував 24-ма гравюрами іспанський письменник і художник Хуан де Хаурегі і Агілар [10]. Нам достеменно не відомо, чи ці гравюри були вже в першому виданні: доступні нам оцифровані копії видання 1614 р. не мають гравюр [11], проте вони є у виданні 1619 р. [12]. На гравюрі Хуана де Хаурегі (іл. 1) ангел піднімає Івана Богослова з колін на краю скелі з поодинокими деревами (Об'явл. 22:8–9). За їх спинами – високий мур небесного Єрусалима з брамами, в кожній із яких стоїть ангел (Об'явл. 21:12).

Ще одним візуальним джерелом, в якому зображено саме цей сюжет Об'явлення, є гравюра "Увѣты дворскимъ" ("Поради тим, хто при владі") вже згаданого Никодима Зубрицького з філософсько-богословського твору "Ифіка ієрополітика" (1712), виданого у друкарні Києво-Печерської лаври. На гравюрі Н. Зубрицького (іл. 2) ангел піднімає Івана Богослова, що вклонився перед ним, на фоні пейзажу. Сенс гравюри роз'яснює супровідна субскрип-

ція-катрен, в якій повторюється зміст цитати з Апокаліпсиса про неприпустимість поклоніння комусь ще, крім Бога.

Іл. 2. Никодим Зубрицький. Увѣты дворскимъ. Ифіка ієрополітика, Київ : Друкарня лаври, 1712. НБУВ, Кир. 80. Власне фото

Чи могла гравюра з антверпенського видання Алькасара або гравюра з "Ифіки ієрополітики" бути прототипом стінопису в Успенському соборі? Ми припускаємо, що саме так і було, і кілька фактів підтверджують нашу гіпотезу. Дослідник Н. Лоштин нещодавно переконливо довів, що рукопис III.12719 з Національної бібліотеки у Варшаві кінця XVIII ст. є нічим іншим, як описом бібліотеки єзуїтського колегіуму у Львові на момент ліквідації цього закладу [13, 121–124]. Звернувшись до оцифрованої копії цього манускрипта на сайті Національної бібліотеки у Варшаві [14], ми знайшли запис у каталозі за № 81 "Ab Alcazar in Apocalypsi" (іл. 3). Отже, у бібліотеці єзуїтського колегіуму у Львові ця книга була, і, зважаючи на дату її видання, вона, ймовірно, могла міститися там до моменту створення цікавого нам стінопису Успенського собору. Ще більш важливим свідченням є факт потенційного знайомства Никодима Зубрицького, автора гравюри з "Ифіки" на обговорюваний сюжет, із цією бібліотекою. Адже Н. Зубрицький виконав щонайменше одну гравюру для друкарні єзуїтського колегіуму у Львові, а саме мідьорит, що ілюструє панегірик "Respublica consanguinitatis …" (1701), що вийшов у друкарні Львівського єзуїтського колегіуму на честь шлюбу Станіслава Яблоновського та



Іл. 3. Запис № 81 "Ab Alcazar in Apocalypsi" з опису бібліотеки єзуїтського колегіуму у Львові [14, арк. 14]

Іл. 4. Никодим Зубрицький. Панегірична гравюра на честь шлюбу Станіслава Яблоновського та Маріанни Потоцької. 1701 [15]. Власне фото

Сучасну гіпотетичну реконструкцію цього сюжету Апокаліпсиса (іл. 5) створено К. Деревською на наше прохання згідно із наведеними вище зразками. Зазначені вище аргументи свідчать, що композиція і іконографія одного із сюжетів Апокаліпсиса на стінах Успенського собору відомі лише за словесним описом, а саме ілюстрації до Об'явл. 22:8–9, могли гіпотетично мати той вигляд, як ми показали.

Маріанни Потоцької [15]. Гравюра (іл. 4) являє собою геральдичну композицію з гербів як обох наречених, так і їх споріднених родів. Згадана у Я. Запаска та Я. Ісаєвича, описана Ю. Рудаковою, ця гравюра, ймовірно, публікується нами вперше [16, 17, № 774; 17, 100–101]. Отже, працюючи над замовленням друкарні колегіуму єзуїтів у Львові в 1701 р., Никодим Зубрицький міг ознайомитися із гравюрами Хуана де Хаурегі і створити за зразком сюжету до Об'явл. 22:8–9 свою гравюру до "Ифіки".

Іл. 5. Катерина Деревська. Ангел піднімає Івана Богослова (Об'явл. 22:8–9). Гіпотетична реконструкція сюжету стінопису Успенського собору. 2025 р. Власне фото

Джерела та література

1. Деревська О. Запозичення іконографії Лютера в українському мистецтві: Апокаліпсис гравера Прокопія як частина загальноєвропейського процесу. *Десяті Платонівські читання: тези доповідей Міжнародної наукової конференції (Київ, 2022)*. Львів ; Торунь : Liha-Pres, 2022. С. 33–34.

2. Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні: альбом-каталог. Київ : Наукова думка, 1982. 287 с.

3. Истомин М. П. К вопросу о древней иконописи Киево-Печерской лавры. *Чтения в Историческом обществе Нестора Летописца*. 1898. Кн. 12. Отд. II. С. 3–19.

4. Истомин М. П. Описание иконописи Киево-Печерской Лавры. *Там же.* Отд. III. С. 34–89 .

5. ІР НБУВ, ф. І, спр. 5411.

6. Там само, спр. 5412.

7. Там само, спр. 5413.

8. Бардік М. А. Періоди відродження монументального живопису Успенського собору Києво-Печерської лаври (XVIII–XXI століття). *European vector of modern cultural studies and art criticism: the experience of Ukraine and the Republic of Poland : Collective monograph*. Riga : Baltija Publishing, 2020. С. 1–19.

9. Деревська О.В. Вплив іконографії Реформації на українське мистецтво та питання пошуку першозразків. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвуз. збірн. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*. 2024. № 72. Т. 1. С. 136–149.

10. Luis del Alcázar. *Historia Hispánica*. URL: https://historia-hispanica.rah.es/biografias/1000-luis-del-alcazar.

11. Alcázar, Luis: Rev. Patris Lvdovici Ab Alcasar Hispalensis … Vestigatio Arcani Sensvs In Apocalypsi. Antverpiae : Keerbergius, 1614. URL: https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb112032.

12. Alcázar, Luis. Rev. Patris Lvdovici Ab Alcasar Hispalensis ... Vestigatio Arcani Sensvs In Apocalypsi. Antverpiae : Nutius, 1619. URL: https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb110591.

13. Лоштин Н. Бібліотека львівського єзуїтського колегіуму та її доля після ліквідації Товариства Ісуса. *Київська Академія*. 2022. № 18. С. 109–139.

14. Catalogus librorum bibliothecae S.C.R.A.M. Leopoli. [S.l.], [ca 1795-1800]. Biblioteka Narodowa, Rps 12719 III. URL: https://polona.pl/preview/ff60478c-8615-4fe5-8c77-c597f8a633d9

15. Respublica consanguinitatis in nuptiis illustrissimorum Stanislai in Jabłonow Jabłonowski metatoris regni janoviensis: bohuslaviensis, sołotwinensis etc. Capitanei ac Mariannæ a Potok Potocka palatinidis cracoviensis celebrata inter plausus politicos a devinctissimo tantis nominibus Collegio Leopoliensi Soc. Jesu. Anno Dni 1701 in 8bri. Leopoli : Typis Collegii Soc: Jesu, [1701]. [13] f. : grav.; 2° (30 cm).

16. Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва: каталог стародруків, виданих на Україні. Львів : Вища школа, 1984. 131 с. : іл. Кн. 2 . Ч. 1: 1701–1764.

17. Рудакова Ю. Шлюбні панегірики у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського: особливості примірників. *Рукописна та книжкова спадщина України*. 2012. Вип. 16. С. 94–116.

Віта Дзима,
Юлія Задорожня,
Лариса Миколенко

ГОЛОСИ ЖИВОЇ ПАМ'ЯТІ: ПЕРЕГУК УПРОДОВЖ СТОЛІТТЯ (ЗА СТОРІНКАМИ КНИГ ВРАЖЕНЬ ШЕВЧЕНКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ЗАПОВІДНИКА)

На основі моніторингу текстів із Книги для записів відвідувачів Шевченківського меморіалу за 1924–1926 рр. здійснено спробу аналізу громадських очікуваннь, висловлених на її сторінках у 1925 р. щодо потреби державної меморіалізації та інституціоналізації могили Тараса Шевченка як місця історичної пам'яті.

***Ключові слова*:** Тарас Шевченко, Тарасова Гора, меморіалізація, інституціоналізація, Шевченківський національний заповідник, місце національної пам'яті, книга відгуків.

Vita Dzyma,
Yuliia Zadorozhnya,
Larysa Mykolenko

Voices of living memory: roll call over a century. Pages of Books of impressions of the Taras Shevchenko National Preserve

Based on the monitoring of entries in the Visitor Impressions Book of the Shevchenko Memorial from 1924 to 1926, this article presents an attempt to analyze the public expectations expressed in 1925 concerning the necessity of state memorialization and institutionalization of Taras Shevchenko's grave as a site of historical memory.

Keywords: Taras Shevchenko, Taras Hill, memorialization, institutionalization, Shevchenko National Reserve, site of national memory, Visitor Impressions Book.

20 серпня 2025 р. минуло 100 років від часу оголошення території навколо могили Тараса Шевченка Державним історико-культурним заповідником "Могила Т. Г. Шевченка". Цей державний акт став відповіддю на глибоку потребу українського суспільства не лише у переосмисленні та актуалізації спадщини національного поета і пророка, а й у забезпеченні захисту та збереження його могили як місця національної пам'яті в нових геополітичних умовах.

Столітній ювілей спонукає до глибшого дослідження феномена Тарасової Гори як народної святині та процесу її становлення як пам'яткоохоронної інституції.

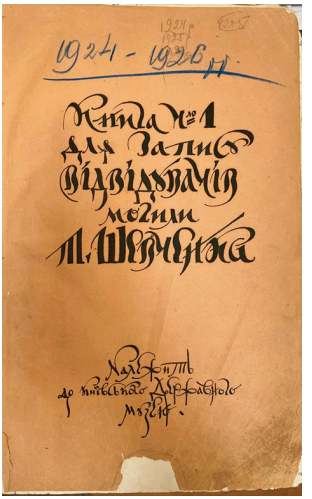
Особливо цінним документальним джерелом у цьому контексті виступають книги вражень відвідувачів могили Тараса Шевченка, започатковані ще із кінця XIX ст. у першому народному музеї – "Тарасовій світлиці". Обираючи об'єктом досліджень записи відвідувачів за 1925 р., маємо можливість доторкнутися до живого свідчення того, як українське суспільство на народному рівні сприймало постать Шевченка, його місце в історії, культурі й духовному просторі, вбачаючи потребу у збереженні спадщини, гідному пошануванні та ознакуванні пам'яті, законодавчо закріплених на державному рівні. Сьогодні дослідження книг вражень набуває особливої ваги і актуальності, оскільки дозволяє не лише простежити процеси становлення, розвитку та збереження Шевченківського меморіалу від часу їх появи до сьогодення, а й осмислити тяглість і зміст національної пам'яті у нових історичних обставинах.

Тарасова Гора (Чернеча) Гора у Каневі з її прадавньою історичною та природною величчю, від 1861 р. – часу довічного повернення Тараса Григоровича Шевченка в Україну, постає як національна Святиня і сприймається не лише як місце поховання та сталого паломництва, а як "канонізоване" місце історичної пам'яті, народний "храм правди і сповіді" [1, 20], що стоїть на сторожі цілої нації: "Мов Голгофа підноситься велика могила незабутнього генія. Спи великий мій батько і доглядай свою велику матір Україну. 17.5.1925" [2, 210].

Таке особливе народне сприйняття Тарасової Гори на вербальному рівні вже упродовж понад ста сорока років знаходить відображення на сторінках книг вражень відвідувачів могили Тараса Шевченка. Колективний текст цих книг "відображає ціннісні орієнтири, що сформувалися під знаком Шевченкового слова і становить своєрідну інтерпретаційну модель розвитку національно зорієнтованої колективної свідомості" [1, 5].

Виняткову джерельну цінність становить "Книга для запису відвідувачів могили Т. Шевченка" за 1924–1926 рр. (розпочата

29.06.1924 р. – завершена 19.08.1926 р.) (іл. 1). Особливими є записи, залишені шанувальниками у 1925 р., коли Постановою РНК УСРР від 20 серпня 1925 р. було проголошено створення Канівського державного музею-заповідника "Могила Т. Г. Шевченка". Вони відображають живі голоси сучасників – учнів, студентів, селян, робітників; вчителів і військових, державних чиновників і домогосподарок , відомих митців і літераторів з усієї України та із-за кордону, які йшли на Тарасову Гору не через офіційну потребу, а за внутрішнім покликом, сприймаючи Шевченка як духовну опору.



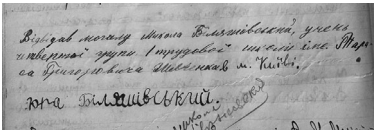
Іл. 1. Книга для запису відвідувачів могили Т. Шевченка за 1924–1926 рр. (заголовний аркуш)

Серед тих, хто залишив у книзі слід своїх роздумів і почуттів – Хома Коцюбинський – літературознавець, брат письменника Михайла Коцюбинського, автора нарису "Шевченкова могила", який ознаменував свій приїзд простими щирими словами: "2 червня 1925 року вшанував пам'ять незабутнього батька України…" [2, 148]. Хоча для нього і його доньки Михайлини Коцюбинської – літературознавиці, перекладачки, активної учасниці шістдесятницького руху Тарасова Гора була особливим місцем сили і натхнення.

Так само, із любов'ю до Шевченка змалку зростали й діти видатного українського вченого, академіка, археолога, етнографа, мистецтвознавця, пам'яткоохоронця й природоохоронця Миколи Федоровича Біляшівського. Микола, якому у майбутньому судилося стати професором і доктором технічних наук, та Юрій, який здобув визнання як провідний конструктор і автор відомих винаходів, неодноразово відвідували могилу Кобзаря, про що свідчать записи у книзі для відвідувачів: "12 липня 1925 р. був на могилі Т. Г. Шевченка. Микола Біляшівський"; "Відвідав могилу Микола Біляшівський, учень четвертої групи 1 трудової школи ім. Тараса

Шевченка в м. Київ" / підписи: "Юра Біляшівський", іншим почерком, олівцем – "Микола Біляшівський" [2, 205, 282]. Це місце для них було частиною родинної традиції, духовною школою, що виховувала відповідальність за культуру й спадщину (іл. 2, 3).

Іл. 2. Сини М. Ф. Біляшівського Микола і Юрій (у центрі) на Канівщині



Іл. 3. Запис Миколи і Юрія Біляшівських, синів М. Ф. Біляшівського

Сергій Воскрекасенко, уродженець Канівщини, відомий сатирик і поет-пісняр, озвався поетичним рядком, сповненим глибокої шевченківської тональності: "…За що ти бився до віку, / За що ти вилив море сліз / Й прийняв страждань без ліку". 14 червня 1925 р. [2, 176].

Харитон Шевченко – онук Тараса Шевченка по брату Микиті, чий запис є своєрідним символом неперервної родинної пам'яті: "1 липня поситив унук Тарасів Харітин Прокопович Шевченко слепой йнволид собственоручно роспісавшйся" [2, 194; 4, 504].

Борис Антоненко-Давидович, на той час – молодий прозаїк, учасник літературного об'єднання "Ланка" (запис від 15 серпня 1925 р. [2, 250] та багато інших відомих українців, для кого Тарасова Гора була не лише місцем пам'яті, а й духовним ландшафтом, до якого вони неодноразово поверталися як до джерела внутрішньої опори й світоглядної спорідненості.

Записи шанувальників сповнено щирими емоціями, що виявляють не тільки пошану до Шевченка, а й прагнення до дії: від належного догляду за могилою – до створення музею й освітнього простору. Багато хто не стримує обурення станом території та інформаційною "порожнечею" навколо постаті поета: "Чи не є Шевченко великим поетом всього українського народу? Слава Шевченкові – і ганьба тим, хто нищить спогади про нього!" – 16 червня [2, 164].

Як бачимо, книга для запису відвідувачів, або книга вражень, як стали називати її згодом, відігравала на той час роль своєрідного засобу комунікації (щось на кшталт сучасних месенджерів). На сторінках, серед почасти тривіальних записів чи малюнків, велася серйозна полеміка щодо варіантів розбудови Тарасової Гори як туристично-освітнього простору, покликаного плекати, на думку прогресивних українців (яка не зовсім співпадала з офіційною позицією влади), згуртованість та національну свідомість.

У березні – червні 1925 р. з'являються пропозиції щодо облаштування на Тарасовій Горі бібліотеки: селянин Іван із с. Межирич Шевченківської округи Таганчанського р-ну у своєму записі від 28 березня бідкається, що "на жаль, немає книгозбірні і мало експонатів" [2, 77]. Його підтримують інші шанувальники, обурюючися бездіяльністю влади: "Ніхто не міг справді спромогтись аби зібрати всі твори Шевченка до купки в маленьку бібліотечку... Треба на це владі звернути увагу – це дефект. 21 квітня" [2, 89]. А 13 червня група галицьких українців подає цілий список пропозицій щодо розвитку інфраструктури, знову апелюючи до влади: "Повинна обов'язково бути бібліотека, тобто повний збірник творів Шевч, ... музей, їдальня, нічліжний дім … краще оборудуваний сам пам'ятник ... в противнім случаю будемо уважати за байдужість взагалі Влади" [2, 171].

Деякі відгуки містять конкретні поради щодо створення музею та "ілюстративного або педагогічного оформлення експозиції": "Потрібно було б мати при хаті всі Шевченківські малюнки, які б показували його малярський хист. Вчителі [Підписи] 29.06.1925 р." [2, 195]; "Кожен несвідомий селянин мав би змогу на ілюстраціях уявити життя Шевченка… треба придбати такі ілюстрації, котрі б наглядно показували його життя. Є. З. Штоферук. 19.07.1925" [2, 210].

Як бачимо, постійна присутність відвідувачів на Тарасовій Горі сприяла формуванню колективного усвідомлення важливості збереження цієї історичної місцевості, потреби її законодавчого захисту і розбудови, що виявлялося у численних зауваженнях, порадах, пропозиціях щодо її стану та облаштування, висловлених на сторінках книг вражень. Особливо це стосується періоду ста-

новлення Шевченківського меморіалу як державної інституції на початку ХХ ст.

У контексті складної політичної ситуації 1925 р., коли нова радянська влада продовжувала закріплюватися в Україні, використовуючи постать Тараса Шевченка для конструювання образу "поета революції", "борця за селянську волю" та "провісника пролетарської епохи", поза офіційною риторикою, для широких мас, Кобзар залишався, насамперед, пророком українського національного визволення, духовним батьком, символом правди, гідності та незламної волі, а Тарасова (Чернеча) Гора у Каневі була місцем, де люди шукали духовної опори.

Тому окремі записи уражають різкою критикою влади, яка, на думку авторів, не докладала жодних зусиль для належного вшанування пам'яті поета: "Одвідав могилу й здивувався фактичним недбальством тих, хто із рота «ізвєргає» казьонну благодать, а на ділі топче в «Радянському раї» великих людей… Не треба сіяти «великих слів велику силу», а практично дати можливість буйно розцвітати національній свідомості…[Підпис] 12.06.1925" [2, 169]. Інший відвідувач різко критикує шаблонність офіційної риторики: "Шевченко – сімвол визволення Української працюючої людяності… Не треба сіяти великих слів – треба дати змогу українському селу жити й учитися…" [2, 169]. 16 червня анонімний автор з прикрістю зазначає: "Не можна без обурення миритися з тим фактом, що більшовицька влада зняла хрест з могили Шевченка. Цей намір монополізувати Шевченка і зробити з нього атеїста свідчить про те, що «товариші» ще не зріклися від засобів військового комунізму. Життя Шевченка було безперестанним стражданням і хрест, як символ, свідчив про це… Н. Кривобок, с. Пісок Лохвицького р. на Полтавщині. 7.06.1925" [2, 164] (іл. 4).

Іл. 4. Пам'ятник-хрест (встановлений на могилі Т. Шевченка1884 р., скульпт. В. Сичугов), повалений більшовиками 1 травня 1923 р.

Дійсно, на той час стан самої могили, як і стан навко-

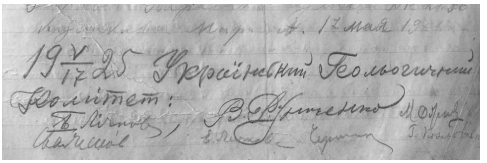
лишньої території погіршився настільки, що став викликати правдивий гнів і обурення людей, які приходили на Тарасову Гору, щоб ушанувати пам'ять Т. Шевченка. І подібні записи, яких вистачає, викривали трагічне усвідомлення неповноти визволення, яку обіцяв Шевченків Заповіт, але не принесла нова влада. Висловлені зауваги поєднують емоційне розчарування й чітке усвідомлення відповідальності держави за збереження історичної пам'яті її народу (іл. 5).

Іл. 5. Пам'ятник-погруддя, встановлений на могилі Тараса Шевченка у 1923 р. (скульпт. К. Терещенко)

Натомість радянська влада, маскуючи свій страх перед національним пророком за бутафорними пам'ятниками і пропагандистськими ярликами поета-революціонера, називаючи нову окупацію братанням народів, свідомо стирала коди національної пам'яті, знецінюючи їх невігластом, байдужістю, зневагою, занедбаністю та запустінням. Втім, коли занепокоєння громадськості щодо недопустимого стану Шевченкової могили почало ставати небезпечно резонансним, владі довелося активізувати діяльність уже створених державних комітетів та комісій. Адже питання впорядкування території могили Тараса Шевченка загрожувало перетворитися, окрім естетичної, на серйозну екологічну проблему, означкову ще на початку 1920-их рр. вченим-геологом Володимиром Різниченком: "Якщо руйнація лісу в районі… піде далі, то …у недалекій будучині ми матимемо нагоду спостерігати грізну картину … поновлення активності яру", яке, на думку вченого, може стати загрозою для Тарасової Гори. Своє бачення щодо вирішення проблеми він виклав у листі до секції охорони природи Сільськогосподарського наукового комітету України від 27 липня 1923 р. [4, 304–307]. Можливість збереження святині вчений вбачав у комплексному державному заповіданні територій через створення Шевченковогірського державно-національного заповідного парку у

районі могили Т. Г. Шевченка [5]. У його підході Тарасова Гора осмислювалася як органічна частина культурного ландшафту, що потребує комплексного сталого збереження і захисту з боку держави "як об'єкт, що має виняткове значення для української культури, історії, природної спадщини та науки" [4, 304–307].

16 липня 1924 р. до Комісії з організації Шевченківського заповідника знову надійшла заява від наполегливого геолога, який вкотре, емоційно й обурено, засвідчив гнітючий стан Тарасової Гори: "…У такому страшному стані мені ще не доводилося її бачити…". "«Шануйте Велику могилу…» – так значиться на дощечках, що позалишалися поприбивані по-декуди на деревах на вершку Гори. І сей надпис уже звучить не пересторогою, а глузуванням при тому стані Могили, у якому вона спостерігається зараз" [6, 256–257]. 19 травня 1925 р. Володимир Різниченко вкотре відвідав Тарасову Гору, цього разу – разом із членами Українського геологічного комітету Б. Лічковим та Є. Лічковою, М. Черногоровою, М. Безбородько, Г. Козловським, М. Ожеговою та іншими, про що свідчить запис у Книзі для запису відвідувачів [2, 135] (іл. 6).



Іл. 6. Запис членів Українського геологічного комітету від 19 травня 1925 р.

Нарешті, після довгих дискусій між владою і наукою, 20 серпня 1925 р. Рада Народних Комісарів України видала Постанову про оголошення території могили Т. Г. Шевченка, площею лише 4 десятини (замість пропонованих 10) за Державний історико-культурний заповідник "Могила Т. Г. Шевченка", керівництво яким покладалося на Народний Комісаріат Освіти [7, 330].

Новостворений заповідник нітрохи не нагадував потужну науково-дослідну інституцію, структуру якої пропонував Науковий комітет. Замість комплексного заповідання, її функції зводилися лише до охорони та підтримки у належному стані могили Тараса Шевченка [7, 330].

Здавалося б, питання щодо захисту могили Кобзаря і її впорядкування на державному рівні вирішилося позитивно. Втім, жод-

них підготовчих заходів (впорядкування території, облаштування Тарасової світлиці, тощо) чи урочистостей із цієї нагоди проведено не було, а через відсутність публічного оголошення й належного інформування громадськості відвідувачі Тарасової Гори упродовж наступних місяців і надалі залишали у Книзі прохання про нагальність державної законотворчої ініціативи щодо впорядкування території, створення музею, бібліотеки, сприймаючи стан місцевості як такий, що ще не набув офіційного статусу національного меморіального простору, який був під захистом держави: "Могила уявляє якусь пустелю, водосточна труба руйнується... до слова мало прикладено діла … щоб велика могила не посунула у Дніпро «ревучий». Комісія з обстеження Канівського району. Жовтень 1925" [2, 288].

Ці голоси, часто анонімні, свідчать про боротьбу між "живою" народною ідеєю пошанування Шевченка і її офіційною, часто недолугою, інтерпретацією: "Не варто було руйнувати хреста. Не варто було з захопленням розбивати його молотами. Хрест теж є наша святиня, бо він облитий кров'ю нашого велетня, бо він теж був сторожом на могилі борця правди. 15.11.1925" [2, 193].

Можемо припустити, що влада навмисно уникала розголосу про подію, аби приглушити націоналістичні настрої українського суспільства, що значно посилились за період політики "коренізації народів" (українізації): державі не вигідно було плекати місце пошанування українського генія, де оживали його пророчі слова, що будили національну свідомість особливо, у часі, коли Україна остаточно втрачала незалежність. 1925 р. вона стала "повноправним" членом СРСР. Паралельно із показною лояльністю і демократизмом, що проявлявся, переважно, у створенні штабів та комісій, поглиблювався контроль над суспільною свідомістю, набирала оборотів ідеологізація культури, починали формуватися нові канони "радянського" трактування національної спадщини, де Шевченкові було відведено роль "простого поета для простих людей"… .

Втім, попри все, навіть крізь століття Шевченко не зник, не віддалився, не "забронзовів". Його живе, щире слово донині, подібно до гострого важкого меча, невідворотно карає ворога: "І

скільки б років не пройшло,/ Ніхто його не перевершив. / Вклоняюсь низько Кобзареві… Н. Й. Магай. 23.03.2025". Сучасні записи із книги вражень стверджують, що сьогодні, як і колись, на Тарасову Гору "…ідуть звідусіль щасливі люди / І слово вольності несуть…. Микола Барабуля, 20.07.2025". Ідуть, аби поділитися радістю, втамувати смуток, загартувати дух і отримати благословіння для нової борні із московитами, що знову намагаються здолати Україну: "Нас надихав Тарас Шевченко… Хай Батько Тарас молиться за всіх нас, за нашу Україну. 22 липня 2025 року" – записав до чинної книги вражень музею "Тарасова світлиця" Заповідника Олексій Сінченко – офіцер, літературознавець, головний редактор серії "Постаті культури" видавництва "Дух і Літера", кандидат філологічних наук, доцент Київського столичного університету ім. Бориса Грінченка. Саме із Тарасової Гори він разом зі своїми 25-а бойовими товаришами-добровольцями у травневі дні 2022 р. пішли боронити Україну на Донецькому напрямку (іл. 7).

Іл. 7. Олексій Сінченко – офіцер, літературознавець, головний редактор серії "Постаті культури" видавництва "Дух і Літера", канд. філол. наук, доцент Київського столичного університету ім. Бориса Грінченка робить запис до Книги вражень у Тарасовій світлиці. Фото. Липень, 2025 р.

Кожен запис у книгах вражень – це духовна естафета між поколіннями. У них – заклик до боротьби суголосний із словами віри, любові, підтримки і вдячності, що живляться із джерела Шевченкового слова. Дякуючи щоразу захисникам України за можливість плекати це джерело, отримуємо вдячність навзаєм: "за збереження історичної пам'яті та віру у спільну Перемогу" [воїн, режисер, актор Ахтем Сеітаблаєв, 22 липня 2025 р.] – записано у чинній Книзі вражень нашого Заповідника. Відгуки у таких книгах — це не лише тексти на папері. Це – живі свідчення тяглості національної ідеї, її незборености. У них – потужний голос волі, що лунає крізь віки. "Чорне море ще всміхнеться / І Дніпро зрадіє. Дзиґа.

07.03.2025" – читаємо там само. І Тарасова Гора, як і сто років тому, залишається місцем духовної консолідації народу навколо Шевченка і його Слова – Слова, що веде крізь темряву – до світла. В умовах російсько-української війни, воно звучать особливо гостро – як відповідь на виклик часу, як духовна опора у боротьбі за волю й гідність. Тому саме на цьому особливому місці, окрім "Борітеся – поборете!" [8, 353], зринає пророче і найочікуваніше: "І на оновленій землі / Врага не буде, супостата, / А буде син, і буде мати, І будуть люде на землі" [9, 345] (іл. 8).

Іл. 8. Сучасний Шевченківський меморіал: Могила Тараса Шевченка із пам'ятником (1939 р., скульпт. М. Манізер) та Будинок-музей Тараса Шевченка (1933–1939 рр., арх. В. Кричевський, П. Костирко)

Висновок. Записи у книзі відгуків на могилі Тараса Шевченка за 1925 рік є унікальним джерелом вивчення масової культури історичної пам'яті. Попри відсутність єдиної форми чи жанрового стандарту, тексти формують виразне змістове ядро, яке вказує на глибоку емоційну шану до постаті Шевченка; сприйняття його як національного пророка й борця за визволення; масову потребу в інституалізації цього місця як музею, бібліотеки, центру народної освіти.

Задля вивчення змістового і соціокультурного наповнення джерела було проаналізовано понад 1060 записів, датованих 1925 р. Їх дослідження дає змогу відтворити образ Кобзаря у народній свідомості, виявити громадські очікування щодо меморіалізації його могили та простежити процес інституціоналізації Заповідника як відповіді на суспільний запит, висловлений шанувальниками поета на сторінках книг вражень.

Саме їхні голоси – простих українців і українок – стали моральним і символічним фундаментом для інституційного оформлення на державному рівні статусу Шевченкової могили як національного меморіального простору, яким сьогодні є Шевченківський національний заповідник, – правонаступник Державного історико-культурного заповідника "Могила Т. Г. Шевченка", створеного 100 років тому.

У цьому контексті 1925 рік можна вважати не лише датою офіційного заповідання території навколо Могили Т. Г. Шевченка, а й роком усвідомленого сприйняття Шевченкового меморіалу як місця історичної пам'яті у свідомості нації.

Джерела та література

1. Білокінь О. Під знаком Шевченкового слова. Лінгвістичні нариси за текстами книг вражень на Тарасовій горі. Черкаси : Вертикаль. Видавець Кандич С. Г., 2013. 132 с.

2. Шевченківський національний заповідник у Каневі. КН–21799. Книга для запису відвідувачів могили Т. Шевченка Шевченківського національного заповідника. 1924–1926 рр. 496 с.

3. Шевченківська енциклопедія: в 6 т. Т.5 : Пе-С/НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка; редкол.: М. Г. Жулинський (гол.) [та ін.]. Київ : 2015. 1040 с.

4. Різниченко В. Лист до секції охорони природи Сільськогосподарського наукового комітету України з пропозицією створити заповідник на могилі Т. Г. Шевченка від 27 липня 1923 року. *Тарас Шевченко. Документи і матеріали. 1814–1963.* Київ : Державне видавництво політичної літератури УРСР. 567 с. С. 304–307.

5. Чорний М., Чорна Л. Канівський природний заповідник: передумови створення, ретроспективний аналіз діяльності, сучасний стан та перспективи розвитку. Київ : ВПЦ "Київський університет", 2013. 384 с.

6. Заява геолога В. В. Різниченка до комісії з організації Шевченківського заповідника з приводу занедбаного стану Тарасової Гори від 16.07.1924. *Чорний М., Чорна Л. Канівський природний заповідник: передумови створення, ретроспективний аналіз діяльності, сучасний стан та перспективи розвитку*. Київ : ВПЦ "Київський університет", 2013. С. 256–257.

7. Тарахан-Береза З. Святиня: науково-документальний літопис Тарасової Гори. Київ : Видавництво "Родовід", 1998. 544 с.

8. Шевченко Т. Кавказ. *Зібрання творів: У 6 т.* Київ, 2003. Т. 1: Поезія 1837–1847.

9. Шевченко Т. І Архімед, і Галілей… *Зібрання творів: У 6 т.* Київ, 2003. Т. 2: Поезія 1847–1861.

Інна Івакіна,
Альона Крестініна

ІКОНА "СВЯТА ПАРАСКЕВА П'ЯТНИЦЯ": ДВА МУЗЕЇ – ОДНА ДОЛЯ

Міжінституційна співпраця між Національним художнім музеєм України та Національним заповідником "Києво-Печерська лавра" стала nnпідґрунтям для наукового, реставраційного та експозиційного відновлення сакральної пам'ятки XIX ст. – ікони св. Параскеви П'ятниці. У процесі дослідження провенансу вдалося виявити роз'єднані фрагменти одного твору в колекціях різних установ, що дозволило здійснити передачу, об'єднання та повноцінну реставрацію ікони. Стаття описує етапи наукового дослідження, іконографічні особливості пам'ятки та комплекс реставраційно-консерваційного втручання, які сприяли збереженню та поверненню твору до музейного обігу.

***Ключові слова*:** провенанс, реставрація, ікона, Параскева П'ятниця, музейні колекції, Друга світова війна, культурна спадщина.

Inna Ivakina,
Aliona Krestinina

The icon of Saint Parasceva: two museums – one destiny

The inter-institutional collaboration between the National Art Museum of Ukraine and the National Kyiv-Pechersk Historical and Cultural Preserve formed the foundation for the scholarly, restorative, and curatorial reintegration of the 19th-century icon of Saint Parasceva. During provenance research, two separate fragments of the same object were discovered in the collections of the mentioned institutions, which led to the transfer, reunification, and complete restoration of the both fragments. The article outlines the stages of academic investigation, the iconographic analysis, and the comprehensive conservation and restoration practices that contributed to preserving the icon and restoring it to museum circulation.

Keywords: provenance, restoration, icon, Parasceva, museum collections, World War II, cultural heritage.

Долі музейних колекцій, евакуйованих під час Другої світової війни, є надзвичайно важливими для розуміння масштабів

культурних втрат, які зазнали музеї України в умовах воєнних лихоліть. Евакуацію в 1940-і рр. часто здійснювали в умовах браку часу, належного пакування та супровідної документації; частина експонатів була знищена в дорозі. Після завершення війни значну кількість колекцій вдалося повернути, але дещо не повернулося взагалі, або опинилося в інших установах, іноді без позначення походження або в пошкодженому стані. Тому значну кількість музейних предметів цілком чи частково втрачено для первісних колекцій. Дослідження таких предметів триває і досьогодні, зокрема через ретельне вивчення старих інвентарних номерів, позначень та написів на зворотах предметів, архівних інвентарних книг. Подібні дослідження нині відкривають можливості для повернення втрачених об'єктів до контексту їх первинної історії.

Під час підготовки у 2024 р. виставкового проєкту до 125-річчя Міського музею старожитностей і мистецтв у стінах Національного художнього музею України за участі Національного заповідника "Києво-Печерська лавра" було проведено дослідження провенансу експонатів груп зберігання "Живопис" та "Портрети".

Особливу увагу приділено вивченню старих інвентарних номерів, позначок і написів на звороті пам'яток, звіренню даних із фондово-обліковою документацією та архівними довоєнними інвентарними книгами. Саме в цьому контексті було виявлено унікальний випадок – наявність двох фрагментів однієї ікони, що зберігалися в різних установах: у фондах НЗКПЛ: Ікона "Св. Параскева", XIX ст., дерево, темпера, 39,0×18,0 см, КПЛ-Ж-926, із поміткою у графі "Джерело надходження" – "з Державного музею історії образотворчого мистецтва, 1948 р."; у фондах НХМУ: фрагмент із зображенням Великомучениці, дерево, темпера, 38,5×13,0 см, інв. № Ж-0193 (іл. 1).

Під час дослідження було встановлено, що обидва фрагменти мають той самий старий інвентарний номер – І.11083 (іл. 2) Відповідно до опису у старій інвентарній книзі історичного відділу НХМУ, це була цілісна ікона Параскеви П'ятниці: "Образ Параскеви Пятниці яєчними фарбами на дереві без ковчега, з двома шпугами на звороті. Виображеніє по колінне. Права рука піднята, в лівій рукопис «Верую во єдіного бога Отца. Вгорі

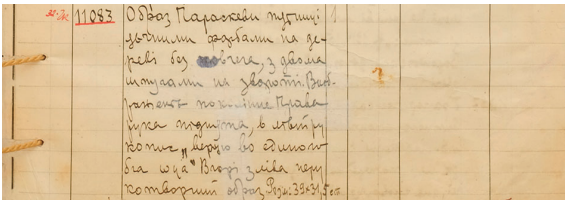
Іл. 1. Два фрагменти лицевого боку ікони св. Параскеви П’ятниці: “Св. Параскева”, XIX ст., дерево, темпера, 39,0× 18,0 см. КПЛ-Ж-926 (праворуч) та із колекції НХМУ: із зображенням великомучениці, дерево, темпера, 38,5× 13,0 см, інв. № Ж-0193 (ліворуч)

Іл. 2. Два фрагменти зворотного боку ікони св. Параскеви П’ятниці: “Св. Параскева”, XIX ст., дерево, темпера, 39,0× 18,0 см. КПЛ-Ж-926 (ліворуч) та із колекції НХМУ: із зображенням великомучениці, дерево, темпера, 38,5× 13,0 см, інв. № Ж-0193 (праворуч)

зліва нерукотворний образ». Розм. 39,0×31,5 см” [1, арк. 175] (іл. 3). Можна припустити, що ікону було фрагментовано, і її частини потрапили в різні інституції під час евакуації або унаслідок пошкодження під час повернення ікони.

На підставі результатів дослідження НЗКПЛ звернувся до НХМУ з офіційним проханням про передачу фрагмента ікони (Ж-0193) для об’єднання з наявним фрагментом у його фондах. НХМУ надав позитивну відповідь [2].

6 листопада 2024 р. фондово-закупівельна комісія НЗКПЛ (протокол № 08) розглянула питання передачі фрагмента із колекції НХМУ та вирішила звернутися до Міністерства культури та стратегічних комунікацій України з клопотанням про офіційне оформлення процесу.



Іл. 3. Фото архівного запису у старій інвентарній книзі історичного відділу НХМУ

На підставі листування генеральна директорка НХМУ Юлія Литвинець звернулася до Міністерства культури та стратегічних комунікацій України з проханням затвердити відповідне рішення щодо передачі зазначеного фрагмента ікони до колекції Заповідника. Наказом Міністерства від 15.01.2025 № 26, фрагмент було офіційно передано.

Відповідно до акту приймання-передавання від 27.01.2025 р. № 01-4п, фрагмент ікони, переданий із НХМУ, взято на облік за вже наявним інвентарним номером музейного предмета КПЛ-Ж-926. У зв'язку із цим внесено відповідні зміни до інвентарної книги № 5 "Живопис" (основний фонд). Зважаючи на стан збереження обох фрагментів та їх значення для колекції, було погоджено передачу ікони до відділу наукової реставрації, консервації та експертизи рухомих пам'яток, де буде здійснено повний комплекс реставраційно-консерваційних заходів, спрямованих на з'єднання фрагментів і повернення пам'ятці цілісного вигляду.

Образ святої мучениці Параскеви П'ятниці вважають одним із найшанованіших в українському сакральному мистецтві. Її ім'я, що в перекладі з грецької означає "*п'ятниця"* є символічно пов'язаним із Страсною п'ятницею – днем Христових страждань, що збагачує образ мучениці надзвичайним сакральним значенням.

У народній свідомості Параскеву шанували як добру берегиню домашнього вогнища, покровительку жіночої праці, шлюбу, родючості та торгівлі. У давніх традиціях її образ був настільки потужним, що саме іконам святої Параскеви символічно приписували охоронну силу [3].

В українській іконописній традиції Параскева П’ятниця зображується монументально, у строгій симетрії, здебільшого з фронтальною поставою. Образ зазвичай втілює урочисту зосередженість, символізуючи духовну стійкість, віру та терпіння в стражданнях.

Ікона, яка стала предметом дослідження та реставрації, є взірцем народного іконопису XIX ст. У центрі композиції на темному безпредметному тлі святу мученицю Параскеву зображено фронтально нижче поясу. Її обличчя видовжене, симетричне, з великими, глибоко посадженими очима та прямим, зосередженим поглядом, що ніби встановлює внутрішній контакт із глядачем. Свята одягнута у вохристий хітон, поверх якого накинуто червоний плащ на зелено-синій підкладці. Її правицю піднято у благословляючому жесті, а в лівій свята тримає розгорнутий сувій з написом: “Верую Во Єдинаго Бога Отца Вседержителя”. Голову покриває плат, над головою зображено корону із хрестом, що підтримують два ангели, які символізують небесне прославлення мучениці. Такий мотив є характерним для народної іконографії, де святі зображуються не лише як заступники, але й як воїни небесного царства. У верхньому лівому куті розташовано зображення Нерукотворного образа Ісуса Христа на тканині. Цей елемент виконує функцію особливого благословення та засвідчує зв’язок Параскеви із Христом, підкреслюючи її праведність і духовну чистоту. Біля верхнього краю ікони зроблено напис “Образ святыя мученици Параскевы нареч. Пятницей”. Колористика ікони насичена, з властивою українському іконопису контрастністю та глибиною барв. Живопис виконано темперною технікою з характерною увагою до обрисів, симетрії обличчя та рівноваги композиції.

Незважаючи на численні пошкодження, втрати фарбового шару та конструктивні деформації, композиційна цілісність образа збережена, то ж реставрація має на меті повернення музейного предмета до експозиційного вигляду. У квітні 2025 р. ікону “Св. Параскева П’ятниця” було передано до відділу наукової реставрації, консервації та експертизи рухомих пам’яток НЗКПЛ.

Попереднє візуальне обстеження показало, що пам'ятка є в аварійному стані та потребує невідкладного реставраційного втручання для зупинення подальших руйнівних процесів. Ікона складається із двох фрагментів – ліва дошка розміром 39,0×13,0 см, права дошка – 39,0×18,0 см.

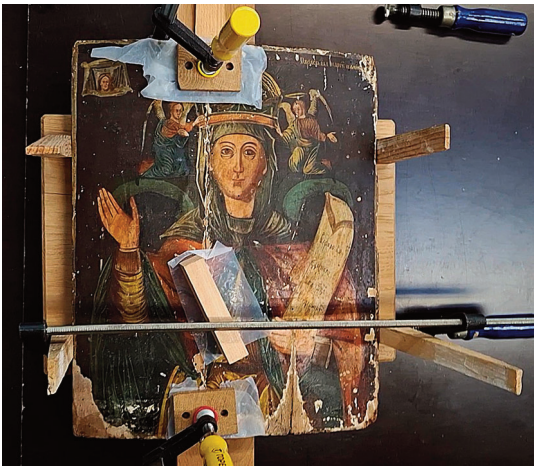
На поверхні ікони було зафіксовано залишки старого клею в місцях колишнього з'єднання, що вказувало на спробу попереднього склеювання. Обидві дошки мали значні ушкодження деревини: численні отвори від жука-точильника, особливо по торцях; частково втрачені кути; наявні сколи та розтріскування. Зі звороту вирізані пази для кріплення двох горизонтальних зустрічних шпуг, які було втрачено.

Поверхня пам'ятки була щільно вкрита пилом, локально плями побутового походження, зокрема у верхньому лівому куті спостерігалися краплі білої фарби. Основу було обклеєно паперовою паволокою, яка частково відшарувалася, особливо у місцях втрат левкасу. Стан левкасу характеризувався незадовільним зв'язком із дерев'яною основою, спостерігалися численні відшарування та втрати по лінії стику дошок, по кутах, а також у зоні розтріскування деревини. Живопис, що виконано темперною технікою, мав численні втрати фарбового шару разом із левкасом, локальні подряпини, пожовтілу лакову плівку, нашарування пилу та стару профілактичну заклейку, що було накладено у минулому.

Реставраційні роботи здійснювалися поетапно, із дотриманням принципів науковості, мінімальності та зворотності втручання. На першому етапі проведено дезінсекцію деревини, очищення звороту і лицевої сторони від пилу та сторонніх нашарувань. Видалено стару профілактичну заклейку, краплі побутової фарби. Наступним кроком було з'єднання дощок відповідно до оригінальної композиції: дерев'яну основу укріплено, дошки зведено та зафіксовано штифтами, доповнено втрати деревини (іл. 4).

Було укріплено живопис разом із левкасом у місцях його відшарування, зокрема по стику дощок і по краях. Паперову паволоку закріплено до основи, втрати левкасу заповнено реставраційним ґрунтом. Живопис очищено від пожовтілого лаку, у місцях

втрат проведено тонування акварельними фарбами, наближеними за тоном і фактурою до оригіналу. Поверхню вкрито захисним шаром лаку. Унаслідок реставрації пам’ятка отримала стабільний фізичний стан, і їй надано експозиційний вигляд (іл. 5, 6, 7).



Іл. 4. Фото ікони “Св. Параскева П’ятниця”, XIX ст., у процесі з’єднання двох частин відповідно до оригінальної композиції

Отже, вперше у межах міжінституційної співпраці між Національним художнім музеєм України та Національним заповідником “Києво-Печерська лавра” було здійснено важливий крок у напрямі наукового та експозиційного відновлення сакральної пам’ятки XIX ст. – ікони “Св. Параскева П’ятниця”. Встановлено провенанс, врятовано музейний предмет від руйнування, повернуто йому цілісність, контекст і культурну вартість. Це – приклад успішної реституції, наукової і реставраційної співпраці між інституціями, що надихає до подальших досліджень, пошуків і збереження розпорошених сторінок нашої культурної спадщини.

Іл. 5. Ікона “Св. Параскева П’ятниця” XIX ст., дерево, темпера (КПЛ-Ж-926) під час реставрації

Іл. 6. Лицевий бік ікони "Св. Параскева П'ятниця" (XIX ст., дерево, темпера (КПЛ-Ж-926)) після проведення реставрації. Фото. Серпень 2025 р.

Іл. 7. Зворот ікони "Св. Параскева П'ятниця" (XIX ст., дерево, темпера (КПЛ-Ж-926)) після проведення реставрації. Фото. Серпень 2025 р.

Автори статті висловлюють найщирішу подяку Юлії Литвинець, генеральному директору, Марині Дроботюк, головному зберігачу та Галині Бєліковій, старшому науковому співробітнику НХМУ за плідну співпрацю і всебічну допомогу у реалізації цього проєкту.

Джерела та література

1. АФД НХМУ. Інвентарна книга історичного відділу 1-84, оп. 1, од. зб. 36. №7046-12695 за 1924–1944 рр. Запис № 11083, арк. 175.

2. НЗКПЛ, відділ науково-фондової роботи, сектор обліку фондової збірки. Вхідна документація. Лист № 1167/04-25 від 24.10.2024 р.

3. Карпюк Л. Ікона "Великомученица Параскева П'ятниця". URL: https://www.pravoslaviavolyni.org.ua/stattia/147-ikona-velykomuchenytsia-paraskeva-piatnytsia/.

Андрій Капуста

ПРИВАТНА КОЛЕКЦІЯ КЛЕЙМОВАНОЇ ЦЕГЛИ: АРХІВ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕНЬ

Колекціонування клеймованої цегли часто рятує зі зруйнованих чи перебудованих будівель зразки цеглин, які могли б бути втрачені назавжди. Також колекціонери фіксують походження цегли, місце та час її виготовлення.

У дослідженні зроблено спробу на прикладі двох унікальних цеглин з власницьким геральдичним знаком та рівнораменним хрестом локалізувати їх виробників та встановити вірогідне місце розташування цегелень, що їх виготовляли. На основі зібраних даних, котрі базувались на розмірах цеглин, способі виробництва та технології їх клеймування, висловлено припущення про їх датування. Зроблено висновок, що обидві клеймовані цеглини у будівлі, де їх знайдено, потрапили під час повторного використання.

Ключові слова: клеймована цегла, приватна колекція, Прус, рівнораменний хрест, цегельня, Микулинці, Луцьк.

Andrii Kapusta

A private collection of stamped bricks: archival and research source base

Collecting stamped bricks often preserves samples from buildings that were destroyed or rebuilt and would otherwise be lost forever. Collectors also record the origin of the bricks and when and where they were manufactured.

This article attempts to identify the manufacturers of two unique bricks bearing a proprietary heraldic mark and an equal-armed cross and to establish the probable location of the brickworks that produced them. Based on collected data regarding the bricks' size, production method, and branding technology, the assumptions about their date of manufacture were made. It was concluded that the branded bricks found in the building were reused.

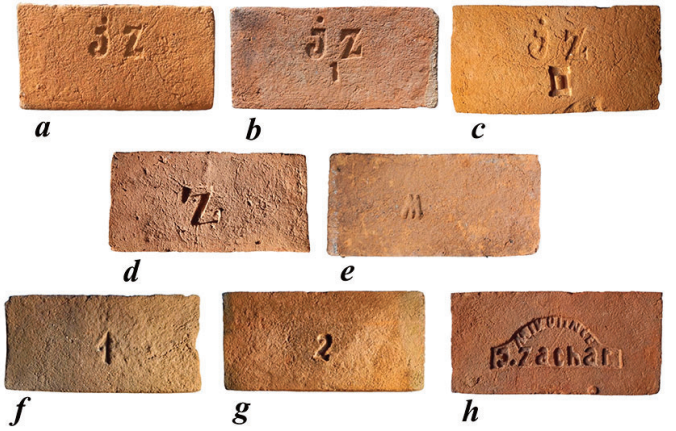
Keywords: stamped brick, private collection, Pruss, equal-armed cross, brickworks, Mykulyntsi, Lutsk.

В Україні офіційну документацію щодо багатьох промислових підприємств кінця XIX – початку XX ст. втрачено, або вона недоступна. Тому приватні колекції клеймованої цегли стають не-

формальними архівами, які зберігають інформацію, що є ексклюзивною.

Приватна збірка різночасової клеймованої цегли, зібрана автором статті протягом чотирьох років, за значної допомоги колег-колекціонерів та краєзнавців, зараз нараховує майже 680 од. Спочатку "цегляна" тематика викликала зацікавлення як один із напрямків історії розвитку промислового виробництва краю, але згодом переросла у специфічне захоплення, яке стало продовженням багаторічного дослідження історії краю. Спершу приватну збірку формували зразки клеймованої місцевої цегли, виготовленої лише в Микулинцях. Ця цегла із різними клеймами та сигнатурами випалювалась на поч. XX ст. на невеликих цегельнях підприємців *J. Zachar* та братів *Katz*, тому вона є рідкісною та трапляється локально лише в Микулинцях та їхніх околицях.

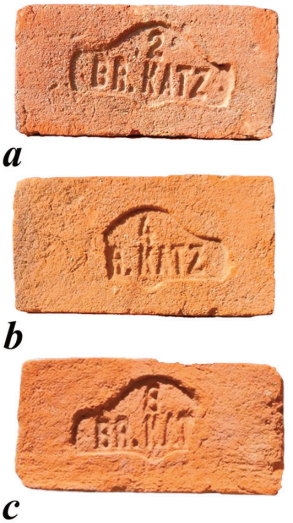
На цеглі, котру виготовляли на цегельні J. Zachar, проставляли ініціали власника. 90 % такої цегли мали цифровий додаток "*I*". У значно меншій кількості виготовляли цеглу із сигнатурами "*J Z*" та "*J Z II*", де цифровий вказівник позначено не арабською, а римською цифрою (іл. 1 *a,b,c)*. Досить рідко на цегельні Захара використовували сигнатуру "*Z*" (вірогідно, першу букву прізвища власника) та "*м*" (маленьку літеру, припустимо, першу літеру назви містечка). Окремою "лінійкою" згадана цегельня



Іл. 1. Зразки клейм микулинецької цегли (цегельня J. Zachar)

випікала цеглини із цифровими клеймами (відомі лише "*1*" та "*2*") (іл. 1 *d,e,f,g)*. Але найбільш пізнаваним клеймом, яке сьогодні стало візитівкою микулинецької цегли, є напис *"Mikulince J.Zachar"* [1, 103] (іл. 1 *h*).

Інша цегельня, де на початку XX ст. виготовляли микулинецьку цеглу, належала братам *Катц – Хаїму* (пол. *Chaim Katz*), *Ісааку* (пол. *Isaak Katz*) та *Самуелю* (пол. *Samuel Katz*). Брати Катц, окрім цегельні, володіли складом дерева та орендували місцевий паровий млин, крім того, доктор юриспруденції Самуель Катц обіймав важливу посаду віцебурмістра Микулинців. Усього відомо три різновиди сигнатур: "*Br. Katz*", "*r. Katz*" та "*Br. Kat*" (останні два варіанти утворились, ймовірно, через брак матриці) із цифровими показниками від 1 до 10, вставленими у типову рамку з вигнутим верхом [1, 104–105] (іл. 2 *a,b,c*).



Іл. 2. Зразки клейм микулинецької цегли (цегельня Br. Katz)

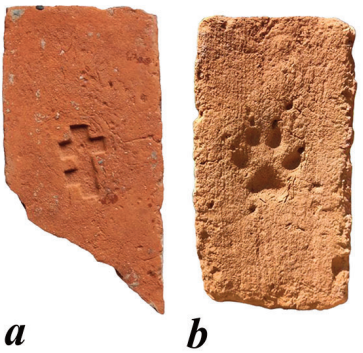
Згодом географія представлених експонатів у колекції розширилась – спочатку додалася Тернопільщина, а за нею – інші регіони України. На момент написання статті у приватній збірці представлено зразки клеймованої цегли із Галичини, Волині, Поділля, Буковини, Полісся, Центральної України та Слобожанщини. Інколи цеглина потрапляє до нас не тому, що має цінність, – навпаки, вона набуває цінності, потрапляючи до колекції. Тільки тут вона перетворюється з предмета споживання на предмет споглядання.

Напис на цеглині визначає її цінність. Без клейма вона залишається лише будівельним матеріалом (саме так колекціонер цегли збирає свої скарби серед будівельного сміття). Також філоброкера (за невеликими винятками) не цікавлять цеглини із пошкодженим чи не чітким клеймом. Ідеальна цеглина із виразним клей-

мом є рідкістю, яка стає окрасою всієї збірки. З іншого боку, цінність того чи іншого екземпляра цегли залежить від її масовості. Наприклад, цегла від великих виробників, які виготовляли свою продукцію мільйонними партіями, не має значну цінність, бо вона є "на кожному кроці". Справжній ажіотаж викликає місцева цегла, котра локалізується лише на невеликій території. Зрештою, цінність кожної колекційної цеглини визначається не її первинною вартістю, а самою належністю до колекції, її місцем у збірці, підпорядкованій ідеї збирача та здатності забезпечувати її повноту.

Для прикладу, навіть дуже поширена цегла (зокрема, ZAGROBELA з Тернопільщини) практично відсутня в інших регіонах, і там вона користується попитом. Те ж саме стосується розповсюдженої цегли з будь-якого регіону України. Стару колекційну цеглу умовно можна розділити на галицьку, яка виготовлялась на теренах заходу України за часів Австро-Угорської імперії і Другої Польської Республіки та цеглу з решти території України, де її випікали під окупацією російської імперії. Відповідно написи, залежно від того у складі якої імперії були певні території України, були латинські або кириличні.

Шлях цеглин у приватну колекцію різний: одні близько сотні років "жили" у стінах будинків, інші потрапили до збірки внаслідок обміну з іншими колекціонерами. Така цегла встигла помандрувати Україною – окремі екземпляри приїхали із Києва, Дніпра, Одеси, Харкова чи Полтави.



Іл. 3. Цегла, що знайдено у Микулинцях:
a. Цегла із відбитком власницького герба Прус; b. Цеглини з відбитками слідів тварин

Символічно, що першою "цеглинкою" у фундаменті колекції стала цегла з відбитком родового герба *Прус*. Усього в Микулинцях віднайдено чотири цеглини із цим гербом: три фрагментарно та одна мінімально пошкоджена (іл. 3 *a*). В усіх знайдених цеглинах клеймо збереглось без ушкод-

жень, що виключає іншу інтерпретацію цього герба. *Прус*, найімовірніше, був родовим гербом власника цегельні, де виготовляли згадану цеглу, бо клеймо на цеглі зазвичай вказувало на ім'я власника або місце виробництва, зрідка – на рік виробництва. Клеймо як герб *Прус* було прямою вказівкою на власника виробництва і заміняло його ім'я. Однак підказка – герб *Прус* не полегшила пошук власника виробництва, а додала зайвих запитань….

Маючи усі необхідні ввідні дані, можна достовірно ідентифікувати приблизний час та місце виробництва цегли за її *розмірами*, *особливостями клеймування*, *територією*, де знайдено цеглу та, навіть, *кольором глини*. Зразки цегляної продукції з теренів рідного краю, які широко представлено в приватній збірці автора, стали "маркером", що допоміг провести порівняльний аналіз та узагальнити попередні висновки.

Розміри. Для різних епох були характерні різні за пропорціями цеглини, які, однак, не мають чіткої класифікації, бо для різних територій в один і той же час могли бути характерними різні розміри. Для встановлення періоду виробництва цегли, найбільш дієвим є порівняння зразка із іншими взірцями, датування яких з великою ймовірністю є відомим. Ідеальними маркерами можуть бути цеглини із будівель, дата спорудження яких є відомою.

На жаль, спосіб датування микулинецької цеглини з відбитком герба *Прус* за часом будівництва споруди, в стіні якої її знайдено, не є дієвим, бо цеглину виявлено під час демонтажу господарської споруди 1970-х рр. Цілком вірогідно, що цеглина туди потрапила під час повторного використання, що не є рідкістю для будівельних матеріалів.

На микулинецькій цеглині із родовим гербом, на жаль, немає частини бокової грані, що утруднює вимірювання її довжини. Її збережені розміри такі: 27 см завдовжки, 14 см завширшки та 6 см завтовшки (27×14×6 см). Практично ідентичними за пропорціями відповідниками буде цегла барокового костелу Св. Трійці (1761–1779) і монастиря 1780 р. в Микулинцях (28×15×6 см) та цегла палацу початку XIX ст. в сусідньому Струсові (29×15×6 см). Вже у першій третині XIX ст. пропорції цегли на теренах Галичини збільшуються у розмірах. Ці гіганти сягали 31×17×7 см. Окремі

взірці такої цегли збереглись в стінах Микулинецької твердині. У замкових стінах таких велетнів зовсім небагато – однозначно, її використовували аби підрихтувати пошкоджені стіни [2, 38]. У другій половині XIX ст. розміри цеглин знову зменшуються до пропорцій 27×14×6 см, що розширює хронологічні межі виробництва знайденої в Микулинцях цегли кінцем XVIII – початком XIX ст. та другою половиною XIX ст.

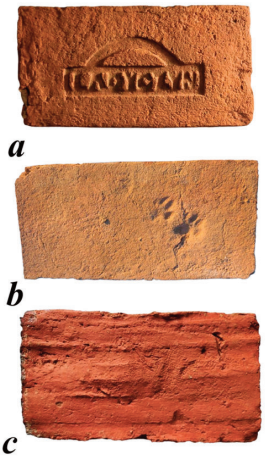
Особливості клеймування. До другої половини XIX ст. технологія клеймування цегли кардинально відрізнялася від тієї, яка прийшла їй на зміну. Від часу, коли розпочалось масове виробництво цегли на території України (XV–XVI ст.), клеймування було рідкісним явищем. Уряди-годи на цеглу могли наносити свої знаки майстри, які випікали цеглу, або залишали свої відбитки представники місцевої фауни (іл. 3 *b*). Із кінця XVIII – початку XIX ст. розпочинається "класичне" клеймування, здебільшого ініціалами власників або власницькими знаками (у т.ч. родовими гербами). Клейма або сигнатури у зазначений час вирізали на дні дерев'яних форм, які заповнювали глиною для формування цегли. Тому усі відбитки на цеглі до другої половини XIX ст. мали *випуклий* рельєф, і їх наносили на тильну поверхню. У другій половині XIX ст. на теренах Галичини набуває поширення інша технологія клеймування. Вона ґрунтувалася на виготовленні, здебільшого, металевих матриць, котрими відтискали на верхній поверхні цеглин необхідні відбитки. Із цього часу клейма стали *втисненими*. Саме такого типу є клеймо – родовий герб *Прус*, що обмежує датування цегли з Микулинців другою половиною XIX ст. – початком XX ст. Однак на перетині XIX–XX ст. в Австро-Угорській імперії на законодавчому рівні було впроваджено обов'язкове клеймування виробів цегляної промисловості аби визначати за написом на цеглі тих виробників, котрі дотримувалися чи не дотримувалися лімітів якісного виробництва. Тоді клеймування стає масовим явищем. Написи на цеглі у 99 випадках із 100 містили інформацію про продуцента. Там зазначали *прізвище* або *ініціали*, *назву населеного пункту*, де міститься цегельня, або водночас те і інше (іл. 4 *a,b,c*). Тоді ж зникають сигнатури із родовими гербами, а якщо такі залишаються, то часто додаються ініціали

власників. Тому цеглину із Микулинців за способом нанесення клейма та відсутністю ініціалів, можна датувати другою половиною XIX ст.

Іл. 4. Інформативність клейм галицької цегли:
a. Цегла із прізвищами власників виробництв;
b. Цегла з ініціалами власників;
c. Цегла із клеймами, які вказують на місце розташування цегелень

Колір. Відтінок глини, з якої випечено цеглу, може допомогти визначити місцевого виробника або виявити можливий імпорт. Для цього необхідна наявність множинних зразків цегляної продукції більшості виробників, які розташовувалися у безпосередній близькості від Микулинців.

Усі знайдені фрагменти цеглин із гербом *Прус* мають класичний відтінок кольору, який найбільше відповідає т.зв. *помаранчевому*, *вохристому* або *цегляному*. Саме такі відтінки глини є характерними для 95 % зразків продукції відомих місцевих цегелень в Микулинцях та сусідніх населених пунктів: Ладичин (3.5 км на захід від Микулинців), Кривки (1 км на південний захід від Микулинців), Струсів (6 км на південь від Микулинців) (іл. 5 *a,b*). Із цієї позиції цікавим буде визнання факту, що цегла-*пальцівка* з Микулинецького замку, яка є характерною для XVI–XVII ст., теж має помаранчевий колір, що свідчить про її місцеве виробництво (іл. 5 *c*).



Іл. 5. Цегла із Микулинців та околиць:
a. Цегла із Ладичина;
b. Цегла із Струсова (початок XIX ст.);
c. Пальцівка XVI–XVII ст. із Микулинецького замку

Іл. 6. Цегла із Тернополя та околиць:
a. Продукція тернопільських цегелень;
b. Цегла із села Біла; c. Цегла із Загребелля

Іл. 7. Цегла із Теребовлі

Цегельні, які концентрувались на північ від Микулинців (Острів, Березовиця, Біла, Загребелля, Тернопіль) та, здебільшого, були орієнтовані на задоволення потреб будівництва в м. Тернопіль, мали широкий спектр сірих, білих, жовтих та рожевих відтінків кольорів глини, з якої виготовляли цеглу (іл. 6 *a,b,c*). Глина, з якої випікали цеглу в Теребовлі та околицях (12 км на схід від Микулинців), мала палітру червоних відтінків (іл. 7). Тому можна припустити, що колір глини свідчить про те, що цеглину із сигнатурою герба *Прус* могли виготовити з глини одного із місцевих кар'єрів Микулинців або сусідніх населених пунктів (Ладичин, Струсів).

Отже, проаналізувавши розміри, особливості клеймування, територію, де знайдено цеглу та колір глини, з якої її вироблено, можна із великою вірогідністю стверджувати, що цеглу з власницьким гербом *Прус* виготовили у Микулинцях або найближчих околицях у другій половині XIX ст. Із таким набором фактів можна розпочинати пошук "підозрюваного", який міг бути водночас власником цегельні та родового герба, відтисненого на знайденій цеглі [3, 57–59].

Аналіз родових гербів власників микулинецьких маєтностей засвідчує відсутність серед них володарів герба *Прус*. Отже, ця цегла потрапила в Микулинці як імпорт. Саме цей напрям пошуку виробника означеної цегли за межами Микулинців є значно результативнішим, бо упродовж значної частини XIX ст. на теренах, розташованих в безпосередній близькості від Микулинців, великими землевласниками була родина Баворовських. Баворів, Мишковичі і Смолянка, що в Тернопільському р-ні, були їх осідком (10–12 км на північний схід від Микулинців). До їх володінь належала низка сусідніх з Микулинцями сіл, у т.ч. Струсів (8 км на південь від Микулинців), Богатківці (15 км на північний захід від Микулинців) та Бенева (18 км на захід від Микулинців) [4, 132–134]. Саме Баворовські були власниками родинного герба *Прус – II Вовчікоси (Prus II Wilczekosy, Slubica, Falcastrum Lupinum)*, в основі якого був двораменний хрест з обламаним нижнім раменом [5, 529; 6, 351].

Володіння Баворовських від початку XIX ст. і до 1890-х рр. оточували Микулинці великим пів колом, яке не замкнулося лише на південному заході відносно Микулинців. Якщо припустити, що цеглину з гербом *Прус* було "спечено" за межами Микулинців, а потім привезено сюди, то важливими факторами її транспортування у другій половині XIX ст. були наявність хороших шляхів сполучення та незначної відстані. Села Богатківці та Бенева, з якими Микулинці зв'язував ґрунтовий шлях значної протяжності, залишаються "поза підозрою". А ось містечко Струсів, з яким Микулинці зв'язував давній шлях, котрий можна простежити на карті 1779–1783 рр., претендує на "головного підозрюваного".

Протягом 1848–1899 рр. власником Струсова та довколишніх околиць був граф Володимир Баворовський (*Włodzimier Baworowscky*) герба *Прус – II* [4, 132]. З усієї розгалуженої родини Баворовських саме Володимир досяг значних політичних висот – він тричі упродовж 1861–1876 рр. обирався послом до крайового Галицького Сейму, потім став депутатом Державної ради у Відні [4, 133]. Баворовський особливо шанував свій родовий герб – його як барельєф було встановлено на фронтоні його Струсівського палацу, де він проіснував до 1939 р. Усі товари, які виготовляли у

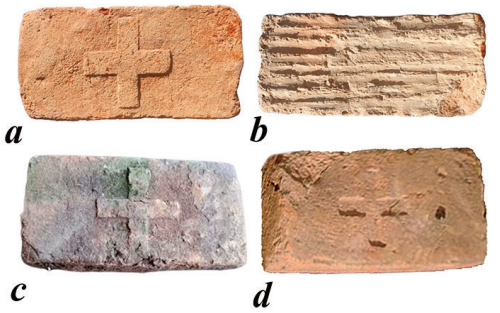
володіннях Володимира Баворовського (передусім – вироби люлькової фабрики (пол. *fabryka cybuchów strusowskiemi zwanych*), броварні (пол. *sławne są piwa strusowskie*) та винокурні в Струсові), опломбовували свинцевими пломбами із зображенням повного герба *Прус – II*, або його частини – двохраменним хрестом із обламаним нижнім раменом – герб *Прус* [7, 341].

Якість цегли, незалежно від її віку, залежить від "випічки". "Недопечена" цегла буде крихка та швидко руйнуватиметься під впливом вологи. Побутує переконання, що стара цегла дорадянських часів значно якісніша сучасних аналогів. У цьому є велика доля правди, бо, навіть, археологи під час розкопок знаходять цеглу-пальцівку XVI–XVII ст. у чудовому стані. Годі уявити, щоб сучасна цегла могла пролежати у землі десятки (навіть, не сотні) років і не перетворитися на глину. Можливо, на якість старої цегли мала вплив фінансова відповідальність виробників за неякісну продукцію. А ще потрібно під час виготовлення цегли досягати "золотої середини" – недопалена цегла буде крихкою, а перепалена перетвориться на склоподібний камінь без форми. Правильно випалена цеглина буде міцна і дзвінка. Сучасний аналог такої цегли – клінкерна.

Вважають, що давня цегла своєю якістю перевершувала сучасну. Частково з цим з цим твердженням можна погодитися, проте тут не все так однозначно. У давнину теж не бракувало недостатньо випаленої цегли, але виробники репутаційно і фінансово відповідали за свою продукцію. Саме із метою ідентифікації недобросовісних виробників на законодавчому рівні було впроваджено клеймування цегли. Клеймо було знаком якості. Недарма більшість написів на цеглі – це прізвища або ініціали власників цегелень. До прикладу, купляючи побутову техніку, покупець передусім звертає увагу на відомі бренди, які мають заслужену репутацію. Точнісінько так само було із цеглою. Це стосувалося потужних виробництв, де випікали цеглу мільйонними партіями. Такі цегельні концентрувалися навколо великих міст, де був попит на їхню продукцію. Проте у невеликих населених пунктах, куди було нерентабельно доставляти цеглу, з'являлися напівкустарні і напівлегальні виробництва цегли, які програвали в якості потуж-

ним виробникам, проте вигравали в ціні.

Однією із останніх знахідок, що поповнили приватну збірку, стала цеглина із нанесеним опуклим клеймом – рівнораменним хрестом. Знайдено її у Луцьку в крипті Хрестовоздвиженської братської церкви XVII ст. у квітні 2025 р. (іл. 8 *а*).



Іл. 8. Цеглини для храмового будівництва:
a. Цеглина з опуклим клеймом у вигляді рівнораменного хреста із крипти Хрестовоздвиженської церкви у Луцьку;
b. Пальцівка, що виявлено на території храмового подвір'я Хрестовоздвиженської церкви;
c. Цеглина з рівнораменним хрестом, виявлена на території, де до середини XIX ст. в Луцьку розташовувався домініканський костел Успіння Діви Марії;
d. Цеглина з втисненим клеймом, що має вигляд рівнораменного хреста із збірки клеймованої цегли, що експонується в підземеллі костелу Петра і Павла 1616–1639 рр. у Луцьку

Клеймована цеглина у крипті Хрестовоздвиженської церкви містилася разом із двома іншими цеглинами без клейм у вимурованій ніші південної стіни. Усі три цегли мали однакові розміри, що є ознакою їх спільного виробництва. Залишається невстановленим як цеглини потрапили у нішу в склепі. На думку настоятеля Братської Хрестовоздвиженської церкви протоієрея Василя Клочака, клеймована цегла, ймовірно, була у "…секції правої частини крипти, в якій зараз залишки будівельних матеріалів: старих і сучасних". Водночас склепіння крипти сформовано із "міксу" різнорозмірної цегли, серед якої переважають цеглини, довжина яких є співрозмірною із таврованою цеглиною.

Проте знахідка таврованої цеглини у Хрестовоздвиженській церкві поставила перед автором статті кілька запитань: чи за своїм походженням клеймована цегла була із стін храму а, якщо так, то коли вона потрапила сюди – водночас із будівництвом церкви чи як пізніше включення під час перебудови?

Розміри цеглини з рівнораменним хрестом та спосіб її клеймування засвідчують, що ймовірний час її виготовлення: кінець XVIII – середина XIX ст. Зважаючи на це, версію про "автохтонне" походження клеймованої цеглини слід поставити під сумнів. Храм, що зведено протягом 1632–1634 рр., будували із цегли-пальцівки, характерної для XVII ст. Остання, зокрема, нерідко трапляється на церковному подвір'ї під час земляних робіт (іл. 8 *b*). Також певна кількість пальцівки є в будівельних відходах, що залишилися після реставраційно-відновлюваних робіт, проведених в храмі в 1991 р. задля переобладнання планетарію, який діяв у будівлі протягом 1957–1989 рр., під церкву та розчищення крипти в 2010 р., коли з неї було винесене будівельне сміття та перепоховані останки братчиків (до 2010 р. їх рештки були хаотично перемішані із сміттям) [8, 15].

Розміри усіх пальцівок, знайдених на подвір'ї Хрестовоздвиженської церкви, коливаються в межах 27×12×7 см, що суттєво відрізняє за розмірами цеглу XVII ст. від цеглини із клеймом – рівнораменним хрестом. Цілком вірогідно, що остання в будівлю храму потрапила під час повторного використання, що не є рідкістю для будівельних матеріалів.

За свою історію Хрестовоздвиженську церкву відбудовували двічі: у 1774 р. та в 1890-х рр. Саме тоді в стіни храму могла потрапити віднайдена цеглина з хрестом. Часовий відрізок довжиною майже в 120 років між двома відбудовами є доволі тривалим, тому цеглини, виготовлені в кінці XVIII та XIX ст. будуть мати певні відмінності в розмірах та способах клеймування. Цегла з рівнораменним хрестом за цими ознаками здебільшого відповідає критеріям кінця XVIII ст. – першої половини XIX ст., проте її розміри, переважно, є характерними для другої половини XIX ст.

Наступне питання, яке потребувало розв'язання, стосувалося проблеми імпорту цеглини з хрестом в будівлю церкви. Якщо її було виготовлено із метою відбудови зруйнованого храму, то стає зрозумілою наявність хреста на цеглині. Типовою практикою в Україні протягом XVIII–XIX ст. була організація цегельного виробництва безпосередньо для забезпечення будівництва цегляних храмів [9, 28]. На таку продукцію часто наносили сигнатуру –

хрест. У середовищі дослідників клеймованої цегли єдиної думки про призначення такого маркування немає. Це могло бути нагадування про приналежність цегельні означеному храму, що зводився, або слугувати своєрідним освяченням продукції, створеної для потреб церкви чи засторогою проти розкрадання цегли.

Під час проведення досліджень цеглини із клеймом – рівнораменним хрестом автор статті консультувався із провідними колекціонерами клеймованої цегли Волині. На жаль, у жодній приватній збірці волинських шанувальників цегли такий різновид клеймування не було представлено. Однак ідентичний варіант клейма знайшовся у колекції філобрікера поза межами Волинської обл. (іл. 8 *c*). Як виявилося, цю цеглину було знайдено на території, де до середини XIX ст. розташовувався домініканський костел Успіння Діви Марії.

До того ж у музейних експозиціях підземель костелу Петра і Павла 1616–1639 рр. експонується збірка клеймованої цегли, де представлено цеглину, виявлену в Луцьку з ідентичним опуклим хрестоподібним знаком. Окрім неї, під час відновлюваних робіт в підземеллях костелу було знайдено цеглину, розміри якої частково співвідносяться з цеглою Хрестовоздвиженської церкви, лише хрестоподібне клеймо є втиснутим в тіло цеглини (іл. 8 *d*).

Наявність однотипної клеймованої цегли як елемента пізніших доповнень в різних культових об'єктах наштовхує на думку про наявність неідентифікованої зруйнованої будівлі, що могла стати "донором" будівельного матеріалу для різних храмів. Інша версія походження клеймованих цеглин – цілеспрямоване випалення цегли з різновидами рівнораменних хрестів для потреб відбудови або ремонту храмів.

Місце знахідки цегли із втиснутим рівнораменним хрестом поставила ряд запитань щодо її походження. У 1791 р. тут було закладено домініканський костел Успіння Діви Марії, будівництво та відбудова якого внаслідок пожежі тривало до 1819 р. Пожежа, яка спіткала домініканський костел у 1845 р., значно його пошкодила. Це стало однією із причин закриття обителі в 1850 р. [10]. Цегляний храм після недовгого перебування у статусі військового складу було розібрано на будівельний матеріал, з якого будували

інші об'єкти. Трохи згодом, у 1890 р., щойно відроджене Луцьке братство отримало від військової адміністрації дозвіл розібрати на цеглу відносно новий костел Успіння, а отриманий матеріал використати задля власних потреб. Дослідник костелу Успіння Віктор Баюк стверджував: "Про ці роботи не залишилось жодних відомостей, окрім лише кількості здобутої братчиками у такий спосіб цегли" [11, 237]. Від храму залишилася лише одна стіна. З усього комплексу колишнього домініканського монастиря до наших днів дійшла лише остання найновіша будова келійного корпусу (завершено в 1819 р.), до якої на початку XXI ст. зроблено прибудову невеликого однонавного храму Кирила та Мефодія.

Із великою долею ймовірності можна зробити припущення, що цеглу із храму Успіння Діви Марії використано братчиками того ж 1890 р. для відбудови Хрестовоздвиженської церкви. Знахідки цеглин із втисненим та опуклим клеймом рівнораменного хреста на території зруйнованого в XIX ст. костелу Успіння можуть засвідчувати зміну форм для формування цеглин, яка відбулася протягом 1791–1819 рр. Вірогідно, цегла з опуклим хрестом залишилася після демонтажу костелу Успіння. Зважаючи на це, її можна датувати кінцем XVIII ст. Якщо ж цеглина з втисненим хрестом із стін нового корпусу, то її слід датувати початком XIX ст., що однак частково суперечить технології втисненого клеймування, яка є характерною для другої половини – кінця XIX ст. [8, 21].

Завдяки цеглі з Микулинців, зразки якої є рідкісними та невідомими широкому загалу, приватна авторська збірка сформувалася і продовжує поповнюватися завдяки обміну з іншими колекціонерами. Тепер зразки цегли з Микулинців є у приватних збірках філобрікерів із Києва і Львова, Дніпра та Івано-Франківська, Харкова та Одеси. Більшість зібраної цегли презентує будівельне виробництво кінця XIX ст. – першої третини XX ст.

Цегла із клеймом є своєрідною "візитівкою" епохи, а ще вона допомагає простежити розвиток промисловості в регіонах та шляхи торгівлі. Приватна колекція цегли є цікавою не лише її власнику. Вона викликає інтерес в істориків, краєзнавців, урбаністів (у контексті розвитку міської забудови) та археологів (для датування об'єктів). Цегла із клеймом є матеріальним артефактом,

який має велике значення для вивчення історії промисловості, урбанізації та навіть культури регіону.

Джерела та література

1. Капуста А. Клеймована цегла з Микулинець як історична спадщина. Перспектива створення музею цегли в Микулинцях. *Традиції краєзнавства: регіональний аспект. Матеріали Всеукраїнської науково-краєзнавчої конференції (до 110-річчя Тернопільського обласного краєзнавчого музею) 20–21 квітня 2023 року.* Тернопіль, 2023. С. 102–109.

2. Його ж. Замковий палац. Цегла Микулинецького замку або нетрадиційний погляд на вивчення історії фортеці. *Замки в Теребовлі та Микулинцях. Історія та перспективи пристосування.* Теребовля, 2022. С. 33–39.

3. Його ж. Цегла з власницьким гербом "прус" з Микулинець. *Археологія & Фортифікація України. Збірник матеріалів XIII Всеукраїнської науково-практичної конференції.* Кам'янець-Подільський, 2024. С. 56–65.

4. Boniecki Adam. Herbarz Polski. T. 1. Warszawa, 1899. 393 s.

5. Paprocki Bartosz. Herby rycerztwa Polskiego. 1584. 1226 s.

6. Potocki. Poczet herbow szlachty Korony Polskiey. Krakow, 1696. 741 s.

7. Dunin Borkowski. Album na korzysc pogorzelcow. Lwow, 1844. 365 s.

8. Капуста А. Атрибуція цеглини з клеймом у вигляді рівнораменного хреста із крипти Хрестовоздвиженської церкви XVII ст. у Луцьку. *Дослідження, збереження та популяризація пам'яток історико-культурної спадщини (до 110-річчя від дня народження П. Т. Тронька). Збірник матеріалів V Всеукраїнської наукової конференції.* Ч. 2. Переяслав, 2025. С. 15–26.

9. Броневський Ю., Погрібний А., Іванов В., Парамонов А. Цегельні Харківської губернії. Харків, 2023. 400 с.

10. Шовчко В. Домініканський монастир в Луцьку. URL: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://zabytki.in.ua/uk/1711/dominikanskii-monastir-v-lutsku&ved=2ahUKEwjupJqg-u6MAxXJFRAIHZStHS8QFnoECEsQAQ&usg=AOvVaw2SeTrfH_hAIOEDv_LoYPOS

11. Баюк В. Фрески кляштору отців Домініканців у Луцьку. *Культурна спадщина. Збірник наукових праць.* Вип. 1 (10). Київ, 2017. С. 237–242.

Валентина Качан

БУДДІЙСЬКА СКУЛЬПТУРА З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ЗАПОВІДНИКА “КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКА ЛАВРА”

Стаття ознайомлює читача з невеликою колекцією буддійської скульптури XIX ст. з зібрання Національного заповідника “Києво-Печерська лавра”. Проведене дослідження дало змогу здійснити атрибуцію з уточненням назви, місця виготовлення та датування.

Ключові слова: фондова збірка, буддійська скульптура, Будда, бодхісаттви, дхармапали, вішваваджра.

Valentyna Kachan

Buddhist sculptures from the National Preserve “Kyiv-Pechersk Lavra” collection

The article focuses on a small 19th-century collection of Buddhist sculptures from the National Preserve “Kyiv-Pechersk Lavra” depository. The conducted research facilitated the attribution of these works, specifying their names, place of origin, and dating.

Keywords: collection holdings, Buddhist sculpture, Buddha, Bodhisattvas, Dharmapalas, Vishvavajra.

Музейні збірки Національного заповідника “Києво-Печерська лавра” є багатогранними за складом, художнім значенням та хронологічними межами. Тут дбайливо збирають і зберігають, ретельно вивчають та популяризують стародруки, плани та архівні документи, кліше з друкарні Лаври, археологічні матеріали, унікальні твори образотворчого і декоративного-ужиткового мистецтва. Серед значного різноманіття музейних предметів Заповідника зберігається невелика за обсягом колекція буддійської скульптури.

Традицію збирання предметів буддійської скульптури було започатковано ще одним із попередників Заповідника – Київським церковно-археологічним музеєм. Так у його збірці, згідно із “Покажчиком” 1897 р., у відділі “Первісні та історичні старожитності” (XVIII вітрина. Предмети ламаїстського культу) представлено бронзову статуетку Будди з тибетськими написами з Новохоперського повіту Воронезької губернії, передану протоієреєм Києво-Софійського собору П. Г. Лебединцевим; дві глиняні

статуетки Будди із Сибіру, дві бронзові статуетки – Будди та богині Цагон-еке також із Сибіру [1, 24], п'ятнадцять мідних зображень буддійських божеств і прикрас тощо [1, 25]. У 1920-х рр. більша частина колекції Церковно-археологічного музею потрапила до Музею культу та побуту [2, 18], де були, вірогідно, й предмети буддійської скульптури. За записами в "Інвентарних книгах описів експонатів" Києво-Печерського музейного містечка, яке вважають наступником Музею культу та побуту, нараховувалося близько п'ятдесяти предметів буддійської скульптури. Деякі з них надійшли у 1926–1928 рр., дату надходження інших не вказано. Зважаючи на те, що описи в "Покажчику" та в інвентарних книгах Музейного містечка узагальнені і дуже стислі, то визначити, які саме експонати ЦАМу потрапили до Лаври є практично неможливо. На жаль, на сьогоднішній день подальша доля більшості з них є невідомою.

На сьогодні на обліку у фондах Національного заповідника "Києво-Печерська лавра" є дванадцять предметів буддійської скульптури. Десять із них надійшли до Заповідника у 1957 р. із Музею історії релігії та атеїзму (м. Ленінград)[1] для експонування на виставці "Наука і релігія". Чи експонувалися вони на цій виставці – невідомо, адже ні в тематико-експозиційному плані виставки [3], ні в її тематичній структурі [4] їх не згадано. Але пізніше більша їх частина експонувалася на виставці "Релігія в історії культури" (1991–1997, корпус № 45) [5, арк. 71]. У 1977 р., згідно із рішенням Міністерства культури РРФСР, Державний музей релігії та атеїзму (м. Ленінград) передав ці скульптури Києво-Печерському заповіднику на постійне зберігання [6, арк. 1–3]. На жаль, оскільки вони не є профільними для Заповідника, ці предмети недостатньо вивчені та описані.

Ще дві скульптури було закуплено у 1983 та 1985 рр. для майбутнього музею релігії та атеїзму [7, арк. 147; 13, арк. 128; 14, арк. 8]. Це – бронзова статуетка богині Білої Тари, яку експонували на виставці "Релігія в історії культури" (1991–1997), та кам'яна статуетка бога Хотея.

---

[1] Нині – Державний музей історії релігії (Санкт-Петербург, росія).

Серед буддійської скульптури Заповідника є зображення Будди Амітабхи, Будди Майтрейї, бодхісаттв та богині жертвоприношення Пуджадевати. Переважно це олтарні статуетки, які використовувалися для домашніх вівтарів.

Пантеон буддійських божеств має досить складну і розлогу ієрархію. На верхньому ступені є Будди. Особливою популярністю користувалось зображення Будди Шак'ямуні. Його одяг дуже простий, прикрас немає. Лише довгі мочки вух свідчать про те, що раніше він мав багаті прикраси і важкі сережки, які зазвичай носили молоді люди вищої індійської знаті.

Характерною ознакою Будди є урна – ознака мудрості, яка вказувала на високий стан сконцентрованої думки, глибоке внутрішнє самоспоглядання, та ушніша (санскр., дослівно тюрбан, пов'язка) – випуклість на маківці голови, прикрита волоссям. Вона є символом досягнутого просвітлення.

Наступний ступінь займають бодхісаттви (санскр. Bodhisattva, тиб. Byang-chub-sems – "істота просвітлення" – той, хто вирішив йти шляхом просвітлення, але не ввійшов до нірвани для того, щоб залишитись у світі людей і допомагати їм). Їх зазвичай зображають мирними, в молитовних споглядальних позах. Бодхісаттви бувають кількох рівнів. На верхньому рівні пербуває група з восьми бодхісаттв.

Ступенем нижче стоять дхармапали: в буддійській міфології – божества, які захищають буддійське вчення. Це – гнівні божества, яких зображають в позі стрімкого танку з гірляндами з черепів, оскаленими пащами та злобними обличчями. Їхній страшний вигляд символізує втілення могутньої сили, яка дає можливість перемагати зло.

Важливу роль в атрибуції персонажів буддійського пантеону відіграють атрибути, символіка, канонічні образи, пози та умовні жести рук (*мудра*), які були встановлені ще в IV–V ст. Кожному Будді та бодхісаттві притаманні свої специфічні мудри, які допомагають відрізнити їх один від одного.

Більшість буддійських божеств зображується стоячими чи сидячими на лотосовому троні. Лотосовий трон – це постійна деталь буддійських зображень. Квітка лотоса символізує модель космосу.

В іншому значенні це символ незалежного народження, причиною якого не були бажання. Народжений в лотосі вже перейшов в нірвану, або повинен перейти в даному, останньому своєму народженні.

Будда (санскрит. buddha, тиб. sangs-rgyas – "пробуджений") – людина, яка досягла вищого духовного розвитку, коли закінчуються перероджения і здійснюється перехід в нірвану. **Амітабха** (санскрит. amitãbhã, тиб. od-dpag-med – "сяючий без міри") – один з найпопулярніших образів в буддизмі. Він приймає під своє заступництво всіх, хто щиро до нього звертаються, незалежно від їх походження та чеснот. В буддійській літературі підкреслюється, що навіть гріховна людина може забезпечити собі спасіння, якщо буде повторювати ім'я Амітабхи. Цей Будда дає досвід духовного прозріння та символізує вогонь. Еманацією Амітабхи є *Будда Шак'ямуні* та *Амітаюс*.

Розряд Будд у колекції Заповідника представлено трьома подібними скульптурними зображеннями **Будди Амітабхи,** датованими XIX ст., Внутрішня Монголія, Долонор[2] (КПЛ-СК-540; КПЛ-СК-541; КПЛ-СК-545).

Будда зображений за традиційними буддійськими канонами: сидячи на лотосовому троні зі схрещеними ногами та розвернутими назовні п'ятами – "поза лотоса" (padmasana) (КПЛ-СК-540) (іл. 1). Він має широкий, "місяцеподібний лик", вузькі очі; брови, що зрослися на переніссі, "урну" – відмітку посередині лоба, роздвоєні й довгі мочки вух, "шишку мудрості" на тімені. Все це – ознаки святості [8, 401]. Голову його покрито "равликами" – спірально завитим волоссям. Така зачіска нагадує про равликів, які захистили своїми прохолодними тілами голову Шак'ямуні від сонця коли він медитував під деревом Бодхи (дерево Просвітлення). Його руки складені в дхаяна-мудрі (мудра медитуючого; мудра – ритуальне розташування рук, язик жестів, ця мудра ви-

[2] Тут та далі датування та місце виготовлення визначено О. Д. Огнєвою старшим науковим співробітником Інституту сходознавства ім. А. Ю. Кримського НАН України. Консультації проводилися за електронними зображеннями, тому визначення не може вважатися остаточним.

Іл. 1. Скульптура "Будда". XIX ст. Внутрішня Монголія, Долонор. КПЛ-СК-540

користовується в зображеннях Будди Шак'ямуні та Будди Амітабхи). У руках він, можливо, тримав патру – чашу для подаяння, в нашому випадку цей атрибут втрачено, простежується лише місце для його кріплення. Одягнутий в чернечий одяг – довгу спідницю, підперезану під грудьми, та плащ, накинутий на ліве плече. Скульптура виготовлена з мідного сплаву та вкрита позолотою. Губи тоновані червоною фарбою. На дерев'яному денці лотосового п'єдесталу зображено вішваваджру в колі, в перехресті – знаки інь та янь (іл. 2). Таким символом запечатували буддійські скульптури після вкладення до них різноманітних сакральних предметів (рукописи, старі графічні зображення, їх фрагменти та ін.) та проведення ритуалу їх освячення [9, 35–37][3].

Іл. 2. Оригінальне денце скульптури "Будда". КПЛ-СК-540

Наступна скульптура за своїми іконографічними характеристиками – **"Бодхісаттва Амітаюс"** (КПЛ-СК-539) (іл. 3).

[3] П'єдестали більшості скульптур з колекції Заповідника закрито подібними денцями. Всередину вкладені ритуальні предмети (насіння злакових, клаптики кольорових шовкових тканин, фрагменти паперу, сувої та ін.), які засипано тирсою, подрібненими ароматичними рослинами тощо. Це вдалося з'ясувати під час проведення планової дезінсекції 2025 р., коли було здійснено тимчасовий демонтаж дерев'яних вставок. Заповнення не виймали, тому зафіксовано лише склад його поверхні. Роботи проведено художниками-реставраторами відділу наукової реставрації, консервації та експертизи рухомих пам'яток НЗКПЛ Мирославою Григою, Олександрою Головченко, Наталею Онопрієнко; фотограф – Юрій Діканчієв.

Амітаюс (санскрит. Amitāyus, тиб. Tsepakmé – "Безмежне життя" – спочатку з'являється як епітет Будди Амітабхи. За деякий проміжок часу перетворюється на одне з його імен. І, нарешті, з'являється персонаж пантеону – Амітаюс як особлива форма Будди Амітабхи, або безмежного світла, володаря Заходу і Сукхаваті – Щасливої землі, де перебувають праведники, "не опоганені брудом черева" [10, 29]. Вшановується як божество довголіття, завжди зображується в облаченні бодхісаттв, тому нерідко його зараховують до бодхісаттв. В нашому випадку його зображено сидячим на лотосовому троні зі схрещеними ногами, руки складені в жесті дхаяна-мудра. В руках у нього повинна бути посудина с нектаром безсмертя амрітакалаша [11, 311], а на голові – корона з зображенням П'яти Дхьяни-Будд. Але ці атрибути втрачені. На відміну від скульптури Будди, скульптура Амітаюс має прикраси: сережки, браслети, стрічки. Скульптуру виготовлено з мідного сплаву та вкрито позолотою. Прикраси тоновано синьою, червоною, зеленою фарбою, зачіска – синьою. Оригінальне дно п'єдесталу втрачене, доповнене значно пізніше[4]. Скульптура датується XIX ст. Внутрішня Монголія, Долонор.

Іл. 3. Скульптура "Бодхісаттва Амітаюс". XIX ст. Внутрішня Монголія, Долонор. КПЛ-СК-539

Іл. 4. Сувої, вкладені до скульптури "Бодхісаттва Амітаюс". КПЛ-СК-539

Скульптура "Бодхісаттва", XIX ст., Бурятія (КПЛ-СК-544) (іл. 5). Ще один бодхісаттва – "Просвітлений духом" з групи "Вісім бодхісаттв".

[4] Під час згаданої дезінсекеції в порожнині скульптури КПЛ-СК-539 виявлено 9 сувоїв (іл. 4).

Іл. 5. Скульптура "Бодхісаттва". XIX ст. Бурятія. КПЛ-СК-544

Його зображено стоячи на лотосовому п'єдесталі у позі самапамда (рівновага). Руки складено в жесті дхармачакраправартанамудра (жест повороту колеса вчення). Верхня частина тіла, обличчя, руки та ступні ніг вкрито зеленувато-блакитною фарбою. Стрічки та прикраси тоновано червоною та синьою фарбами. Скульптуру виготовлено з мідного сплаву, вона частково позолочена. Постать закріплена на п'єдесталі за допомогою стрижнів. П'єдестал дерев'яний, закритий, на його денце приклеєна тканина з нанесеною в колі вішваваджрою. Атрибути втрачені. Тому визначити ім'я бодхісаттви поки що не вдалося.

Скульптура "Будда Майтрейя" (СК-НДФ-82).

Єдиним, кого в буддійському пантеоні зображують і як будду, і як бодхісаттву є Майтрейя. Вважають, що його пришестя ще тільки відбудеться, тому його називають Будда Прийдешнього. В сутрах його розглядають як бодхісаттву, в тантрах – як Будду. Вже в Дигха-нікаї (III, 76) про нього говориться як про майбутнього Будду, наступника Шак'ямуні. В одному з розділів Лаліта-вістари (V, 39) є свідчення, що Просвітлений, перш ніж зійти на землю з небес, щоб стати Буддою, вказав на бодхісаттву Майтрейю як на свого послідовника і поклав на його голову діадему бодхісаттви [11, 317].

Майтрейя був одним з перших буддійських божеств, чий культ знайшов швидке й широке розповсюдження в Китаї ще в II–III ст. Але постійне місце в китайському пантеоні він зайняв лише в X–XIII ст. Його китайське ім'я – Мілефо. Розповсюдження культу Мілефо пов'язано з конкретною людиною, яка жила в Китаї в кінці X ст. – маленьким огрядним ченцем на ім'я Цици, який подорожував із великим полотняним мішком і чот-

ками. Легенда говорить, що там, де він з'являвся, до людей приходили щастя, успіх, здоров'я, добробут. Вважали, що зі свого мішка він роздає бідним їжу та різні блага. А коли хтось запитував, що у нього в мішку, той завжди відповідав: "Там у мене весь світ".

Після смерті ченця зображення Майтреї в Китаї зазнало змін – із раніше прекрасного бодхісаттви він перетворився в огрядного веселого чоловіка ("товстопузого Міле"). Цей образ отримав нове іконографічне трактування: лисий товстун в чернечому вбранні, який розвалився на троні, з радісною посмішкою на обличчі, великим животом (знак достатку). Ледь опущена до низу нога символізує готовність прийти у світ людей. Таємний вміст мішка асоціюється з Великою Пустотою – праматір'ю всього сущого, а великий живіт сприймався як вир, в якому зникають всі страждання світу. У XII–XIII ст. Мілефо стали ототожнювати з Хотеєм – богом щастя та достатку. Це улюблені персонажі релігійного й світського мистецтва Сходу.

У колекції Заповідника є два скульптурні зображення цього божества: гіпсова скульптура Будди Майтрейї та маленька кам'яна статуетка Хотея. Обидві датуються кінцем XIX – початком XX ст. Персонажа зображено традиційно як сидячого огрядного усміхненого ченця з чотками в правій руці. Зображення Хотея виконано схематично.

Іл. 6. Скульптура "Біла Тара", Тибет, XIX ст. (?). КПЛ-М-10561

Жіночі божества представлено в колекції скульптурою **Білої Тари** (КПЛ-М-10561) (іл. 6). **Тара** (санскрит. Tārā – "Рятівниця") – жінка-бодхісаттва; жіноча істота, яка досягла досконалості та звільнення, але відмовилась від переходу до нірвани через співчуття до людей. Відомі двадцять одна

форма богині Тари. Найбільш важливими з них є Зелена Тара (Харіт Тара) та Біла Тара (Сіта Тара).

Біла Тара (тиб. Dolkar, sgrol dkar ma) – божество медитації в тривалому житті. Особливістю Білої Тари є наявність семи очей: третє око на лобі (око мудрості) і ще чотири – на долонях та ступнях. Ці очі дозволяють їй бачити усіх живих істот в кожному вимірі буття. Білу Тару зображено традиційно: сидячою на лотосовому троні зі схрещеними ногами в позі споглядання – дхьянасана. Вона вдягнена в прикраси Самбхогакаї, на голові – корона (зубці корони втрачені). Права рука складена біля коліна в жесті варада-мудра (дарування). Ліва рука складена в жесті вітарка-мудра (розмірковування). Скульптуру виконано в техніці суцільного литва, місцями простежуються залишки позолоти. П'єдестал розкритий, денце і вкладення втрачені. Також втрачені ушніша та лотоси.

Скульптура датується XIX ст., Тибет (?).

Скульптура "**Бодхісаттва Ваджрапані"** (КПЛ-СК-543) (іл. 7).

Іл. 7. Скульптура "Бодхісаттва Ваджрапані". Внутрішня Монголія, Долонор. КПЛ-СК-543

Ваджрапані (санскр. vajarāni, тиб. phyag-na rdo-rje – той, хто тримає ваджру в руці. Ваджра – блискавка, символ миттєвого Просвітлення) – бодхісаттва, який уособлює силу, що прибирає всі перешкоди на шляху Просвітлення. Він володіє притаманною всім Буддам силою оберігати Таємні доктрини Шляху. В міфології Ваджрапані виконує функцію супутника Шак'ямуні. Особливо популярні гнівні форми Варджрапані, які символізують перемогу

над усіма негативними проявами. Для цих форм є характерними прикраси зі змій.

Вадржрапані (вигляд гнівний) зображено в позі стрілка з лука, або алідха (зігнута права нога); жести загрози, або тарджанімудри (права рука) та підкорення бухтів, або бхутамадамарумудри (ліва рука). Одяг і прикраси дхармапал (захисників вчення). Атрибути, якими зазвичай були ваджра та аркан, втрачено. Збереглася лише одна сережка. Скульптуру виготовлено з мідного сплаву, вкрито позолотою; зачіска, брови, губи, підборіддя тоновані червоною фарбою. Постать закріплена на п'єдесталі за допомогою стрижнів. П'єдестал дерев'яний, закритий, на денці – подвійна видовжена вішваваджра.

Скульптура датується XIX ст., Внутрішня Монголія, Долонор.

Захисники буддійського вчення – дхармапали – у колекції Заповідника представлені скульптурами Шестирукого Махакали та Бегдзе.

Дхармапали ("захисники Закону"), або докшити ("жахливі кати") – це гнівні божества, які перемагають ворогів буддизму, причому не тільки людей, що вороже ставляться до Вчення, але й злих духів, невидимі сили, – всіх, хто заважає буддистам рухатися Шляхом.

Іл. 8. Скульптура "Шестирукий Махакала". XIX ст., Тибет (?). КПЛ-СК-538

Скульптура "Шестирукий Махакала" (КПЛ-СК-538) (іл. 8).

Тибетці називають його "Великий чорний захисник", або "Велике Чорне Співчуття". Він є одним з головних покровителів Тибету. Його також називають Джняна Махакала, його особлива сила – в справі пе-

ремоги над ворогами. Шестирукий Махакала – головна форма цього божества, яких взагалі нараховується 75. У нього дві цілі: головна з них – наближення до Просвітлення шляхом знищення перепон, збільшення сили і знань.

Є багато легенд про походження цього бога, де він фігурує як демон, якого вгамували Будди та бодхісаттви. Махакалу зображують з григугом (вигнутий ритуальний ніж із рукояттю, яка має вигляд ваджри) та габалою (ритуальна чаша), які він тримає в основній парі рук. Це – символи руйнування та перетворення внутрішніх та зовнішніх перешкод в силу Просвітлення. В інших руках він тримає чотки з черепів , барабанчик дамару, гак і аркан, бунчук з тризубцем. Верхньою парою рук він тримає шкіру демона-слона, яка слугує йому плащем. Через його тіло перекинуті дві змії, зв'язані хвостами нижче пояса, одна з яких символізує злість, а друга означає те, що він подолав цей порок. Ногами Шестирукий топче слоноголового Вінаяку – царя перепон, главу демонів-вігхна.

Шестирукий Махакала з колекції Заповідника зображений на лотосовому п'єдесталі в позі стрілка з лука, або алідха, попираючим слоноголового бога Вінаяку. Двома верхніми руками натягує шкіру слона, яку тут втрачено. Атрибути: капала або чаша з черепа, карттрика або різак, сечка серпоподібної форми, чотки з черепів, дамара, паша, або аркан – втрачені. Скульптуру виготовлено з мідного сплаву, вкрито позолотою; волосся, очі, губи, одяг, прикраси, лотосовий п'єдестал та фігура віна яки тоновані різнокольоровими фарбами. Постать закріплено на п'єдесталі за допомогою стрижнів. П'єдестал – одинарний лотос, закритий металевою пластиною. Знака вішваваджри немає.

Скульптура датується XIX ст., Тибет (?).

Скульптура "Бегдзе" (бог війни) (КПЛ-СК-546).

Тибетський і монгольський бог війни. Його монгольське ім'я Бегдзе означає "схована кольчуга" і пов'язане з іконографією: поверх обладунків одягнутий халат. На Тибеті його називають Джамсаран. Тибетці вірять, що молитви до Джамсарана знищують ворогів, перепони на Шляху та захищають від страху й небезпеки.

Зазвичай його зображують з мечем у піднятій правій руці. Меч має рукоять у вигляді скорпіона. У лівій руці Бегдзе тримає легені і серце ворога віри, під пахвою – бунчук із тризубцем, лук і стрілу. З плечей звисає намисто з відрубаних людських голів. Він попирає ногами людину і зеленого коня. Риси обличчя перекошені від гніву. Три ока світяться від ненависті до ворогів Вчення.

У збірці НЗКПЛ це зображення бога війни є дерев'яним, різьбленим, тонованим різнокольоровою фарбою. Він стоїть, на дерев'яному лотосовому п'єдесталі. Вигляд гнівний. Однією ногою попирає людське тіло, другою – зелену тварину, верхня частина тіла якої втрачена і доповнена гіпсом. Атрибути (меч – із правої руки, легені та серце ворога – з лівої) втрачені. Під лівою пахвою він тримає лук. Одягнутий в червоний панцир, лати. За спиною божества спрощене площинне різьблення по дереву умовно передає синє небо з веселкою і червоні верхівки гір.

Особливості виготовлення дозволяють припустити, що це не оригінальне зображення, а копія, яку було виготовлено з експозиційною метою[5].

Скульптура датується XX ст., Монголія (?)

Скульптура "Богиня жертвоприношення Пуджадевата"[6] (КПЛ-СК-542).

Так в тантричній практиці називають богинь, які приносять в жертву предмети чуттєвої насолоди[12, 65].

Зображена в танцюючій позі на дерев'яному лотосовому п'єдесталі з розкритими долонями. На долонях залишились сліди кріплення атрибутів. Атрибути втрачені. Зазвичай ними бувають парасольки, прапори, віяла та музичні інструменти[12, 101]. Збереглися сережки, пояс, стрічка, яка обіймає плечі і руки. Постать кріпиться на п'єдесталі за допомогою стрижня. П'єдестал закрито, зображення вішваваджри немає. Скульптуру виготовлено з мідного сплаву, верхню частину тіла вкрито зеленою фарбою, спідниця оранжева, штани смугасті. Атрибуція цієї скульптури

[5] Висновок зроблено О. Д. Огнєвою.

[6] Висновок зроблено О. Д. Огнєвою.

потребує подальшого дослідження, оскільки за інвентарною книгою вона значиться як Будда Амітабха. Проте, по-перше, зображення такого типу не є характерним для Будди а, по-друге, ми маємо справу з жіночим божеством.

Скульптура датується XIX ст., Бурятія.

Запропонована атрибуція не може бути достатньою і остаточною. Цьому заважають дві обставини:

• в іконографії буддизму для визначення персонажа надзвичайно важливу роль відіграють його атрибути, пози, іноді колір. У розглядуваних скульптурах атрибути втрачено;

• у буддизмі є декілька шкіл та течій, які іноді суперечливо трактують той самий персонаж із позицій свого віровчення. Є також регіональні відмінності та особливості. Тому для правильної атрибуції велике значення має інформація про місце походження конкретної речі, якої також немає у наявності.

Авторка висловлює щиру подяку за надані консультації із питань атрибуції буддійської скульптури з колекції НЗКПЛ кандидату історичних наук, старшому науковому співробітнику Інституту сходознавства ім. А. Ю. Кримського НАН України Огнєвій О. Д. та колишній зав. відділу мистецтва країн Сходу Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків Біленко Г. І.

Джерела та література

1. Петров Н. Указатель Церковно-археологического музея при Киевской Духовной академии. Киев, 1897. 293 с.

2. Крайній Костянтин. Київський Церковно-археологічний музей. Історія і доля. *Каталог збережених пам'яток Київського Церковно-археологічного музею. 1872–1922 рр.* Київ, 2002. С. 6–18.

3. Державний архів м. Києва, ф. Р-1517, оп. 1, спр. 339. Тематико-експозиційний план виставки "Наука і релігія". Київ, 1964.

4. Там само, спр. 383. Тематична структура виставки "Наука і релігія". Київ, 1964.

5. КПЛ-А-210.

6. КПЛ-А-253.

7. КПЛ-А-147.

8. Вильямс К. А. Энциклопедия восточного символизма. Москва : Золотой век, 1996. 432 с.

9. Огнева Е. Д. Душа изображений в тибетской традиции (письменне тексты буддийских скульптур). *Ганевская Э. В., Дубровин А. Ф., Огнева Е. Д. Пять семей Будды: металл. скульптура северного буддизма IX–XIX вв. из собрания ГМВ.* Москва, 2004. С. 33–48.

10. Огнєва О. Д. Зразки сакральної пластики калмицького походження в зібранні Будинку-музею Миколи Реріха. *Пам'ятки східного походження в архівах та музейних зібраннях України.* Київ, 2010. С. 28–45.

11. Ганевская Э. В., Дубровин А. Ф., Огнева Е. Д. Индекс персонажей пантеона. *Пять семей Будды: металл. скульптура северного буддизма IX–XIX вв. из собрания ГМВ.* Москва, 2004.

12. Иконография Ваджраяны. Альбом / Под общей редакцией Г. М. Бонгард-Левина. Москва, 2003. 624 с.

13. КПЛ-А-155.

14. КПЛ-А-211.

Дмитро Кепін

МУЗЕЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ АКАДЕМІКА В. П. ВОРОБЙОВА (1876–1937) ЗА МАТЕРІАЛАМИ АРХІВУ КНИЖКОВОЇ ПАЛАТИ УКРАЇНИ

У статті досліджено внесок лікаря-анатома, академіка В. П. Воробйова (1876–1937) у розвиток анатомічного музейництва в Україні. Розглянуто його діяльність зі створення анатомічних музеїв при вищих навчальних закладах Харкова, Донецька та Софії. Особливу увагу приділено розробленій ним концепції організації експозиції Музею становлення людини (1931) у Харківському медичному інституті. Аналіз ґрунтується на прижиттєвих виданнях ученого, що зберігаються у фондах Книжкової палати України.

***Ключові слова*:** музейництво, анатомічний музей, консервація, видання, Книжкова палата України.

Dmytro Kepin

Museum activities of Academician V. P. Vorobiov (1876–1937). Based on materials from the Book Chamber of Ukraine's archives

The article focuses on the contribution of anatomist and academician V. P. Vorobyov (1876–1937) to the development of anatomical museology in Ukraine. It examines his efforts in establishing anatomical museums at higher educational institutions in Kharkiv, Donetsk, and Sofia. Special attention is given to the concept he developed for organizing the exhibition of the Museum of Human Evolution (1931) at Kharkiv Medical Institute. The analysis is based on the scholar's lifetime publications preserved in the collections of the Book Chamber of Ukraine.

Keywords: museology, anatomical museum, preservation, publications, Book Chamber of Ukraine.

Із набуттям Україною незалежності з'явилася значна кількість підручників і навчальних посібників з музеології та музейної справи. У відповідних розділах цих видань дослідники розглядають історію музейництва в Україні, а також роль науковців і діячів культури в організації музеїв [2; 9; 7]. Водночас поза увагою музеєзнавців залишився аналіз діяльності видатного лікаря-ана-

тома, наукового організатора, педагога та засновника Харківської школи анатомів, академіка В. П. Воробйова [3; 6, 285–286].

Метою праці є розкриття ролі академіка у створенні музеїв на основі матеріалів архіву Книжкової палати України. Діяльність ученого в музейній сфері поділяється на два періоди:

1) 1902–1922 рр.;

2) середина 1920-х – середина 1930-х рр.

У 1897–1903 рр. Воробйов навчався на медичному факультеті Харківського імператорського університету, де був учнем професора кафедри анатомії О. К. Бєлоусова (1848–1908). Вже у 1903 р. він розпочав розроблення нової концепції навчального анатомічного музею при університеті, хоча перший анатомічний музей у закладі функціонував ще з 1807 р. [5; 1].

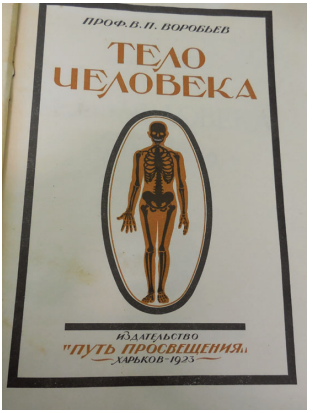
З 1904 р. Воробйов став дійсним членом Харківського медичного товариства (ХМТ), заснованого 1861 р., і виступав на його засіданнях із доповідями про науково-просвітницьку діяльність анатомічних музеїв, демонструючи власноруч виготовлені анатомічні моделі. На початку ХХ ст. він вивчав анатомічні експозиції провідних музеїв Західної Європи, зокрема Австрії, Італії та Німеччини. У 1910 р. учений створив анатомічний музей при кафедрі відповідного профілю Жіночого медичного інституту ХМТ [1].

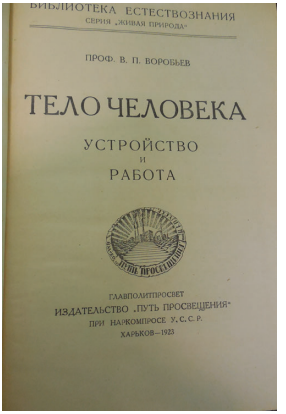
Свої напрацювання щодо облаштування таких музеїв Воробйов виклав у двох книгах: “К вопросу об устройстве анатомических учебных музеев” (Харків, 1908) та “Учебный музей при кафедре нормальной анатомии Частного Женского Медицинского Института Харьковского медицинского общества” (Харків, 1913). Ці видання стали першими в європейській музеології, що висвітлювали теоретичні, методичні та практичні аспекти створення анатомічних музеїв.

У 1920–1921 рр. В. П. Воробйов заснував кафедру анатомії людини та анатомічний музей при медичному факультеті Софійського університету (нині Вищий медичний інститут – Медична академія). Сьогодні кафедра нормальної анатомії цього закладу носить ім’я вченого [8].

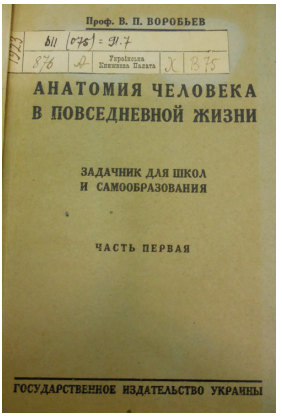
В архіві Книжкової палати України зберігаються прижиттєві видання та відбитки статей В. П. Воробйова, які використовували

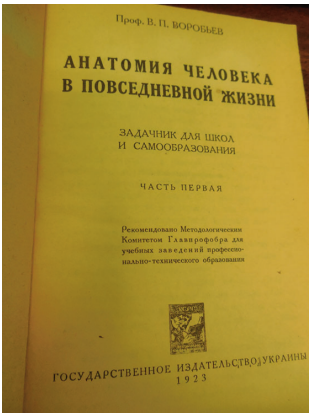
як посібники та методичні рекомендації з виготовлення анатомічних препаратів. Серед них: "Анатомия человека в повседневной жизни. Задачник для школ и самообразования" (Харків, 1923, ч. 1, 39 с.) (іл. 1–2); "Тело человека" (Харків, 1923, 124 с.) (іл. 3–4); "Метод раздражения органов и систем при посредстве электродов, наглухо зашитых под кожу" (доповідь російською, французькою та англійською мовами, видана до XV Міжнародного





Іл. 1–2. Обкладинка та титульний аркуш книги В. П. Воробйова "Анатомия человека в повседневной жизни. Задачник для школ и самообразования" (Харьков, 1923. Ч. 1)





Іл. 3–4. Обкладинка та титульний аркуш книги В. П. Воробйова "Тело человека" (Харьков, 1923)

конгресу фізіологів) (Донецьк, 1935); стаття "Над чим я працюю…", що опубліковано у часописі "Шлях до здоров'я" (1934, № 9), а також "Вступительное слово" до колективної монографії "Экспериментальная медицина на новых путях" (Харків, 1935).

Другий період музейної діяльності В. Воробйова характеризується розробленням наукових концепцій облаштування анатомічних музеїв при вищих навчальних медичних закладах України з урахуванням нових досягнень у медичній галузі та прикладній музеології.

У 1930 р. вчений облаштував анатомічний музей у Донецькому медичному інституті. За ініціативи та безпосередньої участі В. Воробйова у 1931 р. (за даними Ж. Перцевої; у 1932 р., за даними Р. Синельникова) на кафедрі нормальної анатомії Харківського медичного інституту, яку він очолював з 1917 р. до кінця життя, було створено унікальний музей "Становлення людини" – єдиний такого типу в Україні. Цей заклад, що нині є частиною Харківського національного медичного університету, містив експонати, які ілюстрували еволюційний розвиток органів і систем хребетних від риб до людини, а також наочно демонстрував історичний розвиток людства. Учений розробив низку методів виготовлення демонстраційних анатомічних препаратів та муляжів, а також запровадив нові способи бальзамування. Під час Другої світової війни музей зазнав значних втрат: його було пограбовано, а велика частина колекції знищена. Попри це, він зберіг свою освітню та наукову значущість і нині залишається окрасою навчального закладу. В експозиції музею "Становлення людини" демонструється і вцілила частина матеріалів, виготовлена для цього музею В. Воробйовим на початку 1930-х рр. У 1957 р.і під керівництвом професора Р. Д. Синельникова (1896–1981), учня В. Воробйова, було створено меморіальний музей ученого. Спадкоємцем його наукових традицій у галузі консервації та препарування став інший учень – професор В. В. Бобін (1890–1973). У 1977 р. під керівництвом професора Я. Р. Синельникова (1921–1999) було засновано анатомічний (морфологічний) музей кафедри анатомії і фізіології людини Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди, який нині носить його ім'я.

Методику створення анатомічних музеїв, що розробив В. Воробйов, застосовують й до сьогодні в музейній практиці багатьох країн світу, зокрема в Австрії, Німеччині, Болгарії, Швейцарії, Італії та Бельгії, і вважають однією із найкращих. Так вчений став піонером у закладі наукових основ природничого, зокрема медичного, музейництва в Україні.

Джерела та література

1. Зеленська Л. Д., Вовк О. Ю., Лютенко М. А., Авілова О. В., Тунік А. В. Генезис кафедри анатомії людини (анатомічного театру) Харківського національного медичного університету. *Інноваційна педагогіка.* 2022. № 43. Т. 1. С. 11–18.

2. Климишин О. С., Шидловський І. В. Природнича музеологія: навчальний посібник. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2017. 208 с.

3. Кульчицький К. І., Бобін В. В., Бурих М. П. В. П. Воробйов. Київ : Здоров'я, 1976. 62 с. (Серія "Видатні вітчизняні вчені-медики").

4. Лісовий В. М., Перцева Ж. М., Капустник В. А., Семененко О. В., Перцев Д. П. Історія Харківської вищої медичної школи в експозиціях музею історії ХНМУ. Харків : ХНМУ, 2019. 216 с.

5. Лутаєва Т. Роль науковців Слобожанщини в організації роботи медичних музеїв вищих навчальних закладів у XIX – на початку XX ст. *Педагогічні науки : теорія, історія, інноваційні технології*. 2017. № 4 (68). С. 200–215.

6. Луцик Л. Ф., Малюта В. Р., Мельник В. І., Григола О. Г. Історія медицини і медсестринства : навч. посіб. Київ : ВСВ "Медицина", 2018. 376 с.

7. Надольська В. В. Історія музейної справи: теорія, події, персоналії. Навч. посіб. Луцьк : Волинський нац.. ун-т імені Лесі Українки, 2022. 230 с. (Посібники та підручники ВНУ імені Лесі Українки).

8. Новоминский А. Н., Попов В. Н. Владимир Петрович Воробьев. Изд. второе, перераб. и доп. Киев : Наукова думка, 1986. 152 с.

9. Терський С., Савченко О. Історія музейної справи та охорони культурної спадщини в Україні : навч. посіб. Львів : Вид-во Львівської політехніки, 2020. 260 с.

Ольга Коломієць,
Оксана Бєлак

РЕСТАВРАЦІЯ ТА УТОЧНЕННЯ АТРИБУЦІЇ ІКОНИ XIX ст. “СВЯТА ВАРВАРА” ІЗ КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ЗАПОВІДНИКА “КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКА ЛАВРА”

У публікації йдеться про реставрацію ікони на полотні “Свята Варвара” із колекції Національного заповідника “Києво-Печерська лавра”. Під час проведення реставрації було виявлено інший сюжет. Насправді на іконі зображено первомученицю Теклю.

Ключові слова: живопис, реставрація, уточнення сюжету, іконописна символіка, св. мц. Варвара, св. первомц. Текля.

Olga Kolomiets,
Oksana Belak

Restoration and attribution of the 19th century icon “Saint Barbara” from the National Preserve “Kyiv-Pechersk Lavra” collection

This article is about the restoration of the “Saint Barbara” icon on canvas from the collection of the National Preserve “Kyiv Pechersk Lavra”. During the work, the restorer discovered a different plot. In fact, the icon depicts protomartyr Thekla.

***Keywords*:** painting, restoration, plot clarification, iconographic symbolism, Saint Barbara, Protomartyr Thekla.

У грудні 2019 р. до відділу наукової реставрації, консервації та експертизи рухомих пам’яток НЗКПЛ, а саме художнику-реставратору ІІ категорії Белак О. М. було передано на реставрацію ікону “Свята Варвара” із збірки НЗКПЛ. За даними, вказаними в інвентарній книзі фондів, музейний предмет має інвентарний номер КПЛ-Ж-431, ікону датовано XIX ст., її розміри 93×46 см (іл. 1).

На іконі зображено жіночу постать у молитовній позі, яка міститься у центральній частині композиції з ледь похиленою головою та піднятими очима до неба. Вираз обличчя спокійний, виражає духовний мир, незламність й внутрішню силу. На жінці –

Іл. 1. Ікона "Свята Варвара". КПЛ-Ж-431, 93× 46 см (за даними фондової документації НЗКПЛ)

багатошарове вбрання із рясним драпіюванням, що є типовим зображенням для барокової стилістики*. У колористиці поєднано сріблясті, сині та золотисті тони. У верхній частині ікони помітні залишки напису, ймовірно, імені святої, проте він значно пошкоджений. У лівому тлі зображено архітектурний ландшафт – символ міста або місця подій із життя святої.

На момент надходження ікони на реставрацію живопис було істотно забруднено. Ймовірно, саме з цієї причини сюжет було невірно розтлумачено, а деяким важливим деталям взагалі не приділили уваги під час атрибуції. Але про це пізніше. Передусім є сенс поговорити про стан пам'ятки на момент надходження на реставрацію та ті засоби, які використовувала фахівчиня під час роботи над цим музейним предметом.

Під час візуального обстеження ікона "Свята Варвара" була в аварійному стані: її було виконано на полотні, яке із часом провисло та мало значну деформацію і вм'ятини. У нижній її частині було втрачено фрагмент авторського полотна, який доповнили бавовняною тканиною, більшою за розміром і вклеєною у стик (іл. 2). Кракелюр мав ґрунтове походження, значно пошкод-

* Атрибутика, жести та образи, притаманні живопису доби бароко є надзвичайно виразними, символічними. Вони характеризуються пишністю, театральністю. Це служило підсиленню ідеї ідентифікації персонажів.

жений фарбовий шар мав численні втрати. Помітні були потертості та подряпини, поверхню вкрито щільним шаром потемнілого лаку.

Іл. 2. Фрагмент ікони “Свята Варвара”, правий нижній кут до реставрації

Для вирішення цих проблем художник-реставратор Белак О. М. склала відповідну методику, за якою було виконано низку складних процесів. Насамперед вона провела укріплення фарбового шару та ґрунту, вклала жорсткий фактурний кракелюр, підклеїла відшарування [4, 42]. Зі зворотної сторони ікони, торців і підрамка реставратор видалила щільне пилове забруднення, зняла залишки паперових наклейок із торців полотна. З поверхні живопису було видалено нашарування пилових побутових забруднень та плями воску. Провисання та деформацію полотна було вирівняно та підклеєно у місцях його роздублювання. Також було проведено підведення фарбового шару та реставраційного ґрунту [3, 21], потоншено та вирівняно потемнілий шар лаку. Після проведення цих заходів у місцях втрат та потертостей реставратор виконала живописне відновлення у тон авторського. Останній етап реставрації становив покриття захисним шаром лаку [4, 44].

Унаслідок описаної поетапної реставрації, завдяки поступовому розчищенню та іншим реставраційним заходам вдалося досягти більшої візуальної чіткості живопису, що дало змогу ідентифікувати зображення не як святу Варвару, як вважали раніше, а як первомученицю Теклю [1, 402]. Виявлено деталі, що є не властивими для традиційних зображень св. Варвари: зокрема не вежі як сталого атрибуту у зображенні цієї святої, а споруди, будиночка – можливого натяку на ті місця, в яких проповідувала Текля. І образ дикої тварини (голови лева), яка є характерною для іконографії святої Теклі, ви не побачите на іконі святої Варвари. Вогонь праворуч може бути алюзією на одну із страт св. Теклі,

коли вона залишилася неушкодженою у вогні*. Тобто, такі символи не використовувалися у зображенні святої Варвари. На цій іконі простежується зображення хреста в одній руці святої як знак християнської віри та мучеництва [2, 102] та пальмова гілка у другій – символ перемоги над смертю, як у багатьох мучеників. Ці дві однакові деталі могли наштовхнути дослідника ікони на хибний шлях, і той припустився помилки.

Отже, за результатами реставраційних робіт та аналізу іконографії зображення атрибутовано як "Свята первомучениця Текля".

Зараз ікона прикрашає експозицію виставки "Відроджений всесвіт" (корпус № 1 НЗКПЛ).

Джерела та література

1. Свята первомученица Текля. *Житія святих.* Т. 1 (вересень). Львів : Свічадо, 2011.

2. Филатов В. В. Словарь изографа. Москва : Православный Свято-Тихоновский богословский институт, 1997.

3. Петренко А. А. Методичні рекомендації з реставрації живопису на полотні з навчальної дисципліни "Теорія реставрації". Кропивницький, 2020.

4. Никитин М. К., Мельникова Е. П. Химия в реставрации. Санкт-Петербург : ПБ Центр "Информ", 2002.

* Свята Текля стала відомою тим, що вижила після багатьох катувань: її кидали у вогонь, але вона лишилася неушкодженою, її мали розірвати дикі звірі, натомість підкорилися їй.

Аліна Кондратюк

ПРОБЛЕМИ АТРИБУЦІЇ ГРАФІЧНИХ ЗОБРАЖЕНЬ У РАННЬОМОДЕРНИХ ВИДАННЯХ ДЛЯ АРАБІВ-ХРИСТИЯН І т.зв. ЕМБЛЕМА ПАТРІАРХА СИЛЬВЕСТРА АНТІОХІЙСЬКОГО

Дослідження здійснено у межах проєкту, що фінансується Європейською дослідницькою радою за програмою Європейського Союзу з досліджень та інновацій "Horizon 2020" (грантова угода № 883219-AdG-2019 – проєкт TYPARABIC). У статті розглядається одне із зображень із бази даних проєкту TYPARABIC, т.зв. емблема патріарха Сильвестра Антіохійського, розміщена в арабському Акафісті, виданому у Бухаресті (?) у 1747 р. (?). Дослідники не досягли чіткої згоди щодо того, чим є це зображення: емблемою, гербом, віньєткою, чи найкращим визначенням для цього декоративного елемента є просто "композиція". Цю публікацію зосереджено на питанні атрибуції означеного зображення.

Ключові слова: патріарх Сильвестр Антіохійський, емблема, герб, композиція, друкарська марка, атрибуція

Alina Kondratiuk

Issues of attribution of graphic images in early modern editions for Arab Christians and the so-called emblem of Patriarch Sylvester of Antioch

The research is part of a project that has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme (Grant Agreement No. 883219-AdG-2019 – Project TYPARABIC). The paper examines one of the images from the TYPARABIC Project database, so-called emblem of Patriarch Sylvester of Antioch, placed in the Arabic Akathistos published in Bucharest (?) in 1747 (?). Researchers have not reached a clear consensus on what this image represents: an emblem, a coat of arms, a vignette, or whether the best definition for this decorative element is simply a "composition". This publication focuses on the issue of the image's attribution.

Keywords: Patriarch Sylvester of Antioch, emblem, coat of arms, composition, typographical stamp, attribution.

Дослідження здійснено у межах проєкту, який фінансує Європейська дослідницька рада за програмою Європейського Союзу з

досліджень та інновацій “Horizon 2020” (грантова угода № 883219-AdG-2019 – проєкт TYPARABIC).

Робота за проєктом, яку розраховано на 5 років, розпочалася влітку 2021 р. Його розробляє міжнародний колектив, що наразі складається із дослідників із Румунії, Франції, Лівану, України й Болгарії. Керівником проєкту є д-р проф. Іоана Феодоров [1, 93–96].

Об’єктом цих міждисциплінарних досліджень є корпус арабо-християнських стародруків XVIII ст. Серед основних завдань, передбачених проєктом, є й мистецтвознавчі. Зокрема це дослідження декору й орнаментики арабо-християнських видань XVIII ст., а також процесу циркуляції моделей між близькосхідним та південно-східноєвропейським (у т.ч. українським) простором у ранньомодерну добу [1, 93–94].

Під час оцифрування й каталогізації наявних примірників арабо-християнських стародруків виникла наукова проблема, що набула майже сенсаційного розголосу. Серед величезного корпусу цифрових зображень особливу увагу в дослідницької групи викликала т.зв. емблема Патріарха Сильвестра Антіохійського (іл. 1). Це зображення вміщено в арабському Акафісті, виданому близько середини XVIII ст. Атрибуція цієї унікальної книги досі є предметом дискусій [2, 219; 3, 304–307; 4, 111–116]. У контексті канонізації патріарха Сильвестра, що зараз відбувається, усе, що пов’язано з його особистістю і діяльністю, набуває значної ваги. Тож, не дивним є ажіотаж і велика кількість публікацій, присвячених цій емблемі [2, 219; 3, 304–307, 418; 4, 111–116; 5, 49–57; 6, 477–481; 7, 223–224, 384]. До того

Іл. 1. Емблема патріарха Сильвестра Антіохійського (?) в Арабському Акафісті, Бухарест (?), 1747 (?). Приватна збірка. (див: [3, 418])

часу було не відомо про існування особистої емблеми чи герба цього патріарха.

Насамперед слід пояснити чому це зображення було означене саме як емблема патріарха Сильвестра Антіохійського: у його центральній частині розміщено грецькі літери, які дають змогу досить чітко прочитати ім'я "Сильвестр" [2, 219]. Саме ж видання арабського Акафісту, в якому його вміщено, атрибутували як бухарестське чи бейрутське, пов'язавши із періодами видавничої діяльності патріарха Сильвестра. Отже, найбільш вірогідними роками видання вважають 1747 р. (і, відповідно, місце публікації – Бухарест) або ж 1752(1753) р. (якщо так, то місцем публікації книги вважатимуть Бейрут) [2, 219; 3, 304–307; 4, 111–116; 7, 223–224]. Дослідники досі що не дійшли спільної думки щодо того, чим є це зображення: емблемою, гербом, віньєткою, чи найкращим визначенням для цього декоративного елемента є слово "композиція".

Зображення як таке є цікавим і тому, що дає змогу поставити питання про знайомство з київською гравюрою на арабо-християнському Сході. Дослідниця Іоана Федоров висунула припущення, що ця емблема могла бути створена під впливом української геральдики [2, 219]. Однак жодних контактів патріарха Сильвестра з київською православною Церквою чи українськими друкарями XVIII ст. документально не зафіксовано. Самі ж художні ознаки т.зв. емблеми і її окремі елементи також не дають змогу дати відповідь на питання щодо київських впливів. Більш обгрунтованою ми вважаємо гіпотезу, висунуту архім. Полікарпом Кіцулеску. На його думку, автором зображення був грецький видавець і гравер Дука Сотіріовічі, котрий працював в Яссах і в Бухаресті в першій половині XVIII ст. [4, 111–116].

Картуш із ім'ям патріарха фланковано двома коронованими антропоморфними істотами. Це – жіночі пів фігури у вбранні класичного типу. Вони фланкують композицію наче геральдичні щитотримачі. Нижні частини фігур нагадують ріг достатку, що звужується донизу. Їх вміщено на тлі стилізованих рослинних і геометричних елементів, які відіграють роль амбрекенів, або мантії, що в геральдичних зображеннях зазвичай представлено обабіч геральдичного щита.

Як зазначалося, зображення не можна з певністю назвати ні гербом, ні емблемою, хоча воно має ознаки і того, й іншої. Воно містить напис і загалом нагадує емблеми, проте не повністю відповідає характеру емблематичних гравюр у західноєвропейських збірках XVI–XVIII ст. Звісно, це і не герб, оскільки немає щита. Проте у верхній частині композиції (так само, як у гербах) вміщено атрибути влади – архієпископську митру, посох і хрест.

Майстер, який виконав цю композицію в першій половині XVIII ст., безумовно, знав як західноєвропейську, так і східноєвропейську книжкову орнаментику і скомпонував зображення із кількох різних за характером елементів. Ми бачимо поєднання західноєвропейських ренесансних мотивів, рис античного мистецтва та атрибутів православного духовенства. Для ранньомодерного часу таке поєднання не було чимось незвичайним, натомість, воно було типовим. Але тут різнорідні елементи поєднуються не дуже органічно. Складається враження, що їх поспіхом підбирали під конкретне замовлення. Можливо, майстер був обмежений у часі і не міг зробити композицію більш гармонійною. Патріарх Сильвестр (якщо він був замовником), міг замовити цю емблему для того, щоб вона з'являлася в усіх його пізніших виданнях. Але його смерть цьому завадила, і використання емблеми з його ім'ям деінде втратило свою актуальність.

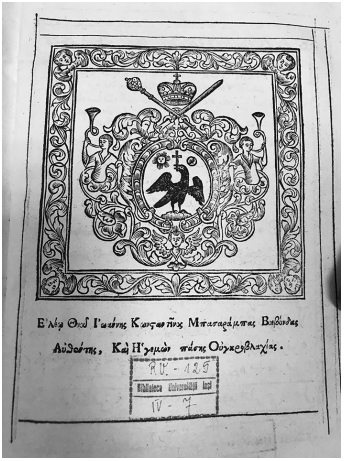
Вважаємо, що це зображення належить до серії "проміжних" композицій, які повсюдно розміщувалися в контексті загального захоплення емблемами в ранньомодерний час. У сфері книжкового дизайну вплив емблем торкнувся й інших елементів книжкового декору, тож вони нерідко і не випадково мають подібну до емблем структуру (іл. 2).

Іл. 2. Герб Константина Бринковяну у книзі "Служебник". Снагов, 1701. Бібліотека Ясського університету імені Міхая Емінеску

У процесі спільних досліджень з архім. Полікарпом Кіцулеску д-р Іоана

Федоров врешті-решт дійшла висновку про те, що емблему було створено у друкарні у Молдавії або Валахії [2, 218–219; 3, 304–307; 4, 111–116]. Це наразі основна робоча гіпотеза щодо атрибуції цього зображення. Ми поділяємо цю думку, оскільки візуально комозиція набільш близька до румунських геральдичних зображень. Зокрема її верхня частина нагадує аналогічну частину деяких гербів правителів румунських князівств (саме світських правителів, а не церковних ієрархів).

Одним із характрних прикладів є герб із "Служебника" арабською та грецькою мовами, надрукованого Антимом Іверійським у Снагові (1701). На звороті титульного аркуша тут вміщено герб Константіна Бринковяну під князівською короною, яка дуже схожа на єпископську митру, що увінчує т.зв. емблему Сильвестра. Хрестоподібне розташування атрибутів князівської влади відповідає такій самій композиції єпископських атрибутів в емблемі Сильвестра (іл. 3).



Іл. 3. Герб Варлаама Ясинського в книзі Стефана Яворського "Arctos and Antarctos" (Київ, 1690). НБУВ

Герби митрополитів та єпископів в українських виданнях XVII–XVIII ст. мають значно менше схожих рис із цією композицією. У цьому можна переконатися, порівнявши, наприклад, т.зв. емблему Сильвестра з гербом Варлаама Ясинського, вміщеним на звороті титула книги Стефана Яворського "Arctos et antarctos caeli Rossiaci in Gentilitijs Syderibus" (видання Києво-Печерської лаври 1690 р.) (іл. 4). Тож вважаємо, що загадкове зображення з арабського Акафісту навряд чи мало український прототип.

Також, на нашу думку, використання терміну "емблема" стосовно цього зображення є доречним. Нині саме поняття емблеми настільки містке, що дає багато можливостей для його вживання. Цю проблему було частково висвітлено у наших власних публі-

Іл. 4. Кінцівка із книги "Псалтир". Венеція, друкарня Антоніо Бортолі, 1755. Національна бібліотека Марчіана

каціях [6, 470–477; 8, 141–147], проте вона ще передбачає подальші ґрунтовні дослідження вже у галузі термінології.

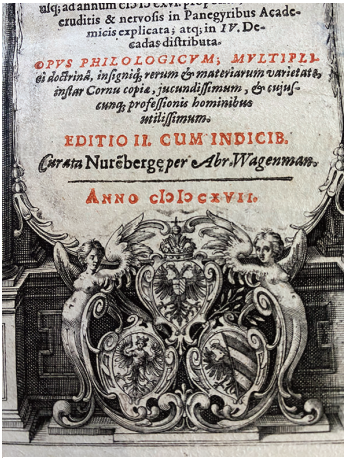
У ранньомодерний період емблеми впливали на інші елементи книжкового оздоблення. Різні типи віньєток мали схожу структуру. Європейські друкарські марки також часто мали подібну композицію, причому подібну настільки, що їх практично неможливо було відрізнити від емблем. Іноді друкарські марки містили герби або їхні окремі елементи. Як і емблеми, друкарські марки переважно було супроводжено різноманітними написами. Дуже часто це були написи на зразок девізів чи "крилатих" фраз.

Іл. 5. Друкарська марка Роберто Мейєтті із книги "Offese et diffuse delle citta, et fortezze da Giacomo Lanteri Bresciano & Gieronimo Zanco da Pesaro" (Венеція, 1601). Національна бібліотека Марчіана

Ми вважаємо, що походження антропоморфних фігур, що фланкують т.зв. емблему Сильвестра, пов'язане саме з друкарськими марками. Подібні зображення представлено на друкарських марках різних видавництв багатьох європейських міст ранньомодерного часу. Особливо часто такі фігури трапляються в італійських виданнях XVI–XVII ст. Іноді ці жіночі фігури одягнені, іноді – оголені. Часом вони виконують роль свого роду кариатид, підтримуючи головами карниз чи фіал (чашу). Композиції в центральній частині марок були найрізноманітнішого змісту: тут

могли розміщувати напис, релігійну сцену, міфологічний сюжет тощо (іл. 5).

Іноді на титульному аркуші, його звороті, або у кінці книги замість друкарської марки розміщували геральдичну композицію. Це міг бути один герб, або кілька. Показовий приклад – титульний аркуш книги "Emblemata anniversaria Academiae Noribergensis" Абрагама Вагенмана (Нюрнберг, 1617). Геральдична композиція у нижній частині титульної сторінки містить елементи, що також нагадують т.зв. емблему патріарха Сильвестра: у нюрнберзькому виданні жіночі півфігури фланкують геральдичну композицію, і ці пів фігури оточені стилізованими рослинними елементи. Як і на аналізованій нами емблемі, вгорі нюрнберзької геральдичної композиції також вміщено корону. Не виключено, що це зображення було одним із джерел натхнення для художника, який створив т.зв. емблему Сильвестра (іл. 6).



Іл. 6. Геральдична композиція з книги Абрахама Вагенмана "Emblemata Anniversaria Academiae Noribergensis...". Нюрнберг, 1617. URL: https://dn790003.ca.archive.org/0/items/emblemataanniver01univ/emblemataanniver01univ.pdf

Підбиваючи попередні підсумки зазначимо, що перенесення моделей емблематичних та геральдичних зображень із Заходу на Схід є темою, яка потребує грунтовних досліджень. Цей окремий приклад т.зв. ембеми патріарха Сильвестра виявив цілий комплекс проблем, які постають перед дослідниками декору й орнаментики арабо-християнських видань ранньомодерної доби. Сподіваємося, що створення цифрової бази даних в контексті проєкту TYPARABIC стане гарним підґрунтям подальших досліджень у цьому напрямі.

Джерела та література

1. Кондратюк А., Петрова Ю. Міжнародний академічний проєкт Typarabic як інструмент промоції арабо-християнської культурної спадщини. *Пам'ятки писемності та культури. Вивчення, збереження популяризація. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю.* Одеса, 11–12 грудня 2024 р. / Одес. націон. наук. б-ка; упоряд. Г. М. Шпак. Одеса, 2025. С. 93–96.

2. Feodorov I. New Data on the Early Arabic Printing in the Levant and its Connections to the Romanian Presses. *RESEE,* 56. 2018. 1–4. P. 197–233.

3. Feodorov I. Arabic Printing for the Christians in Ottoman Lands. The East European Connection. Berlin ; Boston: De Gruyter, 2023. 441 p., ill.

4. Chițulescu, Archim. Policarp. Noutăți despre întâia tipografie arabă din Moldova și despre activitatea tipografului Duca Sotiriovici din Thassos. Apulum, S. Historia & Patromonium. Supplementum, LXI. 2024. P. 79–116.

5. Kondratiuk Alina. A graphic enigma: on the issue of attribution of the so-called emblem of patriarch Sylvester from a unique edition of the Arabic Akathist of 1747. *Monuments of written and cultural relations: study, conservation, popularization: Materials of the International Scientific Conference in Odesa National Scientific Library*, December 11–12, 2024. Odesa, 2025. P. 49–57.

6. Kondratiuk Alina. Patriarchs' and Bishops' Emblems in Printed Books. The Journey of Prototypes from the West to the East. *Oana Iacubovschi , Samuel Noble and Ioana Feodorov (ed.). Icons, Ornaments, and Other Charms of Christian Arabic Books. Second Volume of Collected Works of the TYPARABIC Project.* Vol. 4 (2024). P. 459–494.

7. Țipău Mihai. Sylvester of Antioch. Life and Achievements of an 18th-century Christian Orthodox Patriarch, in Early Arabic Printing in the East. Vol. 3 / Ed. by Ioana Feodorov. Berlin ; Boston : De Gruyter, 2024. 428 p., ill.

8. Кондратюк Аліна. Термінологічні проблеми у дослідженні церковних емблематичних і геральдичних композицій в українських виданнях ранньомодерної доби. *Церква – наука – суспільсво: питання взаємодії. Матеріали Двадцять другої (23–24 травня 2024 р.) та Двадцять третьої (29–30 травня 2025 р.) міжнародних наукових конференцій.* Київ : Національний заповідник "Києво-Печерська лавра", 2025. С. 141–147.

Дарія Конів

“СКАРБИ ПІДЗЕМНОГО ЛЬВОВА”: АРХЕОЛОГІЯ ПОВСЯКДЕННЯ У МІЖНАРОДНОМУ ВИМІРІ

Статтю присвячено виставці “Втрачені скарби підземного Львова”, яка репрезентує унікальні археологічні знахідки, виявлені під час рятівних археологічних досліджень у середмісті Львова протягом останніх 20-ти років. Розкрито значення експозиції як важливого інструмента для вивчення та популяризації історії львівського повсякдення від Середньовіччя до Нового часу. Особливу увагу приділено способам експонування матеріалів у музеях України та за кордоном.

Ключові слова: виставка, побутова культура, археологія, рятівні розкопки, Львів.

Dariia Koniv

“Treasures of underground Lviv”: archaeology of everyday life in an international context

The research focuses on the “Lost treasures of underground Lviv” exhibition presenting unique archaeological finds discovered during the rescue archaeological research in the city centre of Lviv over the past 20 years. The importance of the exhibition as an important tool for studying and popularising the history of Lviv’s everyday life from the Middle Ages to the modern period is revealed. Particular attention is paid to the ways of exhibiting materials in museums in Ukraine and abroad.

Keywords: exhibition, household culture, archaeology, rescue excavations, Lviv.

В історії українського музейництва є лише кілька прикладів виставок, що викликали справжній міждержавний інтерес. Однією з найвідоміших стала експозиція “Крим. Золотий острів у Чорному морі” (2014), про яку чула, мабуть, більшість українців, адже вся країна із напругою стежила за процесом повернення скіфського золота з Нідерландів на Батьківщину. Проте мало хто знає, що у 2011 р. у Львові вдалося сформувати такий набір археологічних предметів, які широкомасштабно репрезентують історію львівського повсякдення від Раннього середньовіччя до XX ст., і на базі цих предметів створити виставку, яка експонувалася в Україні та

шести містах Польщі, а саме у Кракові, Любліні, Вроцлаві, Варшаві, Познані та Біскупіні, отже, отримавши назву міжнародної.

Львів у археологічному плані є пам'яткою складною для дослідження через щільну забудову, зокрема у його історичному середмісті. Тут на допомогу приходять рятівні археологічні дослідження, унаслідок проведення яких ми маємо змогу відшукати та зберегти археологічний матеріал. Завдяки старанням наукової спільноти та зусиллями Василя Івановського у 1991 р. було створено Державне наукове підприємство "Рятівна археологічна служба" (далі – РАС). Цю дату можна вважати точкою відліку грунтовного археологічного дослідження у Львові. Спряли цим роботам і модернізаційні процеси у Львівському середмісті – прокладання комунікацій, перебудови, заміна доріг тощо. На щастя, маємо декілька чинних законів України, які забороняють грунтові будівельні роботи без попередніх археологічних розвідок на заданій ділянці. Власне так і вдалося підняти з-під землі величезну кількість матеріалу, на базі якого ми можемо відтворити історію повсякдення мешканців Львова від найдавніших часів до початку XX ст.

Упродовж 1999–2011 рр. РАС Інституту археології НАН України здійснила низку масштабних досліджень на території історичного центру Львова. Ініціативу зумовила активізація будівельних і реставраційних робіт у середмісті, що створювали загрозу втрати цінних археологічних нашарувань. У відповідь на ці виклики археологи провели розкопки на ключових міських локаціях: площах Ринок, Святого Теодора, Галицькій, Митній, а також на десятках вулиць, зокрема на Краківській, Сербській, Личаківській, Федорова, Староєврейській, Князя Романа та інших. Дослідження охопили різні типи міського простору – від підвальних приміщень до відкритих ділянок у межах щільної забудови. Виявлені на цих ділянках об'єкти засвідчують безперервність життєдіяльності на цій території від Княжої доби до новітнього часу.

Принагідно згадаємо неоціненний вклад у польові та кабінетні роботи працівників РАС – чинного директора Олега Осаульчука, Остапа Лазурка, Юрія Лукомського, Василя Оприска та Миколу Шніцара. Імена цих дослідників назавжди вписано в історію львівської археології. Велика шана та вдячність за їхню працю!

Вперше напрацювання РАС було презентовано на виставці у Львові, яку було відкрито у грудні 2012 р. у Палаці Бандінеллі (пл. Ринок, 2). Зазначимо, що істотною перевагою цієї виставки була попередня публікація її каталогу з однойменною назвою “Скарби підземного Львова” [1] (Львів, 2011), завдяки якому відвідувач мав змогу детальніше оглянути експонати та отримати більш детальну інформацію про представлені матеріали.

Різноманітність предметів вражає – посуд, взуття, монети, зброя, іграшки, скляні вироби. Посуд представлено як керамічний, так і скляний та фаянсовий. Оскільки Львів тривалий час був частиною Речі Посполитої та великим торгівельним містом, то матеріали зі Львова містять і імпортні предмети, які є свідченням економічного становища, стану майнового розшарування та модних тенденцій. Зокрема, виділимо знахідки посуду у стилі “турецький ізнік” та китайський фаянс. Окрему категорію матеріалу становлять люльки для куріння тютюну турецького та голландського зразків. Останні було виготовлено у Вроцлаві (встановлено за фабричним штампом).

Наступним етапом експонування та популяризації археологічних матеріалів зі Львова стала міжнародна виставкова програма у Польщі, що було реалізовано у 2015 р. До експозиції було включено нові знахідки, отримані у результаті розкопок 2011–2015 рр., а також видано оновлений ілюстрований каталог польською мовою під назвою “Uratowane skarby podziemnego Lwowa” [2], що засвідчило високий рівень міжінституційної співпраці у галузі музейної справи. Виставка охопила шість міст – Краків, Люблін, Вроцлав, Варшаву, Познань і Біскупін і здобула широкий суспільний резонанс.

Проєкт привернув увагу польських ЗМІ та культурних платформ. Матеріали про виставку з’явилися на провідних інфоресурсах, зокрема Krakow.pl. [3], Kurier Galicyjski [4] та Dzieje.pl. [5], що свідчить про значний інтерес до теми спільної культурної спадщини. Таке широке публічне висвітлення стало важливим елементом культурної дипломатії та просування української археології за кордоном. Завдяки вдалому поєднанню наукового змісту, візуального ряду та доступної інтерпретації виставка

змогла налагодити діалог між українським і польським суспільствами навколо цінності історичної пам'яті та збереження археологічної спадщини.

"Ідеєю виставки є показати щоденне життя львів'ян. Для людей є звичною думка, що на виставках потрібно показувати предмети розкоші, до прикладу, якісь королівські речі, оздоблені золотом, а про звичайних людей у такому випадку забувають. Той Львів, який ми маємо зараз, насправді, творили та будували звичайні люди. Тому тут відібрані речі, які використовували львів'яни щодня: ножики, глечики, сковорідки, горнятка, прикраси" – ділилася курторка виставки Наталія Войцещук репортерці інфоресурсу Zaxid.net. [6].

Основу виставкової експозиції становили 30 інформаційно-тематичних банерів та понад 500 археологічних артефактів, виявлених у межах історичного центру Львова. Серед представлених предметів особливу наукову цінність мали рідкісні знахідки, зокрема давньоруські енколпіони XII–XIII ст., бронзова мініатюрна фігурка блазня XIV ст., а також металева таця XV–XVI ст. із найдавнішим на сьогодні зображенням герба Львова. Водночас переважну частину експозиції становили речі повсякденного вжитку, що ілюстрували матеріальну культуру мешканців міста в різні історичні періоди.

Зібрані артефакти не лише репрезентували матеріальну культуру різних епох, а й демонстрували тісний зв'язок Львова з європейським культурним простором. Серед знахідок були як вироби місцевих ремісників, так і імпортні предмети, зокрема фрагменти турецького, китайського та голландського походження. Їхня присутність у міському середовищі свідчить про високу інтенсивність торговельних зв'язків та відкритість міста до впливів ззовні. Археологічні джерела доповнили писемні згадки про Львів як важливий центр ремесел, торгівлі та транзиту в Центрально-Східній Європі.

Особливістю цієї виставки було те, що в центр уваги було поставлено не елітарні чи парадні артефакти, а саме речі повсякденного вжитку – ті, що формували щоденне життя пересічного львів'янина. Цей підхід не лише наблизив історію до глядача, а й

дозволив відтворити унікальну картину міського побуту: звички, побутові практики, релігійні уявлення та соціальні контексти. Кожна із речей, – від простого кухонного посуду до декоративних люльок, виступала як носій пам’яті про життя людей, які творили обличчя Львова упродовж століть.

Виставка “Скарби підземного Львова” стала унікальним прикладом того, як результати археологічних розкопок можуть бути не лише збереженими, але й інтерпретованими у формі, що є доступною для суспільства. Її створення стало можливим завдяки системній роботі РАС та підтримці наукової спільноти. Міжнародна експозиція, що охопила Україну та Польщу, засвідчила інтерес до локальної історії Львова за межами країни та сприяла міжкультурному діалогу. Найважливішим досягненням цього проєкту є утвердження археологічної спадщини як невід’ємної складової частини історичної пам’яті та культурної ідентичності міста.

Джерела та література

1. Скарби підземного Львова : кат. вист. / Авт.-упоряд.: Т. Милян, О. Лазурко, М. Шніцар, Н. Войтович, В. Шишак. НДЦ “Рятівна археологічна служба” Інституту археології НАН України. Львів, 2011. 132 с.

2. Uratowane skarby podziemnego Lwowa : katalog wystawy / Kurator wystawy, aut. tekstu : N. Wojceszczuk, J. Górski, M. Iwanyk, O. Osaulczuk. Centrum Naukowo-badawcze “Ratownicza Służba Archeologiczna” Instytutu Archeologii Narodowej Akademii Nauk Ukrainy. Lwow, 2016. 127 s.

3. Nowa wystawa Uratowane skarby podziemnego Lwowa URL: https://krakow.pl/aktualnosci/195752,34,komunikat,nowa_wystawa__uratowane_skarby_podziemnego_lwowa_.html

4. Pietruszka A. Wystawa “Uratowane skarby podziemnego Lwowa” w Krakowie. URL: https://kuriergalicyjski.com/wystawa-uratowane-skarby-podziemnego-lwowa-w-krakowie/

5. Uratowane skarby podziemnego Lwowa w krakowskim Muzeum Archeologicznym URL: https://dzieje.pl/wystawy/uratowane-skarby-podziemnego-lwowa-w-krakowskim-muzeum-archeologicznym

6. Лазуркевич С. Археологи відкрили у Любліні виставку скарбів підземного Львова URL: https://zaxid.net/arheologi_vidkrili_u_lyublini_vistavku_skarbiv_pidzemnogo_lvova_n1406785

Костенко Анастасія,
Антоненкова Наталія

ВИКОРИСТАННЯ ТЕХНОЛОГІЙ 3D МОДЕЛЮВАННЯ У ЗБЕРЕЖЕННІ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ: УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД ТА ВИКЛИК

У статті розглянуто сучасні підходи до застосування 3D моделювання у сферах реставрації та реконструкції творів мистецтва. Окрему увагу приділено відмінностям між поняттями "віртуальна реставрація" та "віртуальна реконструкція". Проаналізовано технічні засоби, що використовуються в моделюванні, зокрема фотограмметрію та 3D сканування. Наведено приклади реалізації цифрових проєктів в Україні в умовах війни як засобу збереження національної культурної спадщини.

***Ключові слова*:** віртуальна реставрація, віртуальна реконструкція, 3D моделювання, 3D сканування.

Костенко Анастасія,
Антоненкова Наталія

Use of 3D modeling technologies in the Cultural Heritage preservation: Ukrainian experience and challenges

The article focuses on modern approaches to the use of 3D modeling in the restoration and reconstruction of works of art. Particular attention is given to the distinction between the concepts of "virtual restoration" and "virtual reconstruction". The paper analyzes the technical tools employed in the modeling process, such as photogrammetry and 3D scanning. It also presents examples of digital projects implemented in Ukraine during wartime as a means of preserving the national cultural heritage.

***Keywords*:** virtual restoration, virtual reconstruction, 3D modeling, 3D scanning.

На сьогодні практика створення цифрових реплік творів мистецтва для їх реставрації і реконструкції у контексті штучного моделювання є широко поширеною у сфері віртуальної спадщини. Віртуальні реконструкції отримали значні реалістичні та естетичні досягнення. Зважаючи на активний розвиток цієї галузі за кордоном, варто зазначити її цікавість та глибокий вплив на всесвітній культурний фонд.

Для українського фонду історико-культурної спадщини подібні технології є не менш цікавими і набувають важливості із урахування обставин сьогодення. Війна стала причиною зруйнування багатьох творів мистецтва, що зараз не підлягають оновленню через такі обставини, як брак коштів, їх повне знищення, розміщення на окупованій території тощо. Тому для нас питання комп'ютерного моделювання пам'яток є надзвичайно актуальним.

Метою цього дослідження є аналіз інформації щодо 3D моделювання у реставрації та реконструкції творів мистецтва та інтерпретація цих технологій для української історико-культурної спадщини.

Після здійснення пошуку та аналізу релевантної літератури сформульовано таке:

Різниця між поняттями

Перед тим, як розглядати технічні особливості 3D моделювання варто зазначити, що в нашому питанні воно може використовуватись для двох цілей – реставрації або реконструкції творів мистецтва. Через можливу плутанину між цими поняттями важливо окреслити їхні ключові розбіжності [1].

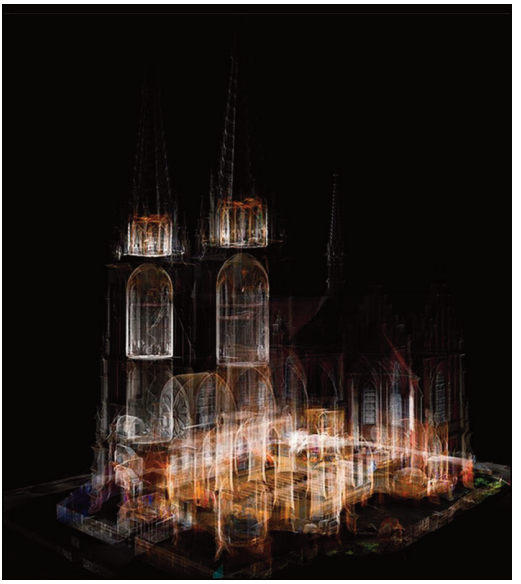
Віртуальна реставрація надає можливості для:

планування та надання допомоги у фізичній реставрації [2; 3; 4; 5]. Це є найпоширенішим напрямом у роботі з

Іл. 1. Дві тематичні карти, що отримано у результаті автоматичного вилучення регіонів інтересу з растрових виходів ICA. Для кожної інформації призначено певний колір [2, 13]

віртуальною реставрацією. Вона дає змогу у віртуальному просторі створити імітацію реставраційного процесу, його варіацій та фінальних результатів без фізичного втручання, що запобігає небажаним втратам (іл. 1).

відновлення втраченої спадщини [6; 7; 8]. Потенційне знищення культурної спадщини на територіях, що зазнали уражень від воєнних конфліктів, терактів призвела до безпрецедентної потреби у цифровому збереженні та відновлення втраченої спадщини через проєкти віртуальної реставрації (іл. 2).

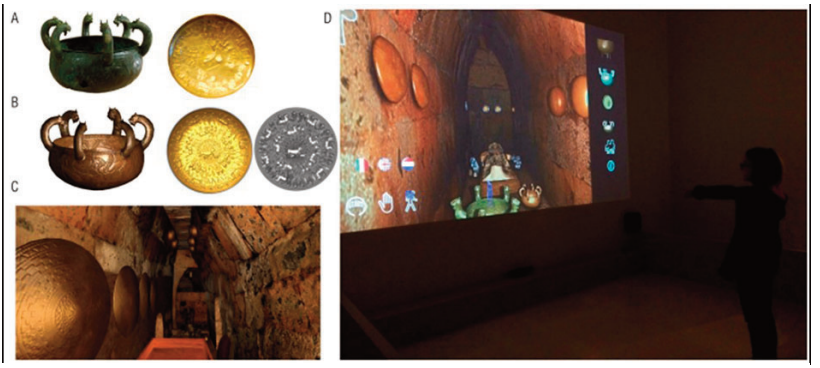


Іл. 2. Оцифрований Костел Св. Миколая у Києві. Скриншот з інстаграма skeiron.llc

реконструювання цінного артефакту [9]. Містить у собі цифрове видання ілюстрації без пошкодження оригіналу, особливо коли відновлення оригіналу в його цілісності є неможливим (іл. 3).

На той час *віртуальна реконструкція* – це цифровий процес, який використовує віртуальну модель візуальної реставрації будівлі або об'єкта, яку було створено людьми раніше, з наявних фізичних доказів цих будівель або об'єктів, і взагалі всіх досліджень в галузі археології та історії. Як і віртуальна реставрація, віртуальна реконструкція передбачає реституцію артефакту під час його створення або послідовних етапів використання; але в останньому випадку домінуючу роль відіграє поняття "гіпотеза".

Якщо порівнювати між собою ці два терміни, то можна визначити, що віртуальна реставрація спрямована здебільшого на академічний контекст реставрації, натомість віртуальна реконструк-



Іл. 3. Віртуальна реконструкція гробниці Реголіні Галассі та віртуальна реставрація деяких предметів похоронного інвентаря. (A) археологічні артефакти; (B) віртуальна реставрація; (C) віртуальна реконструкція гробниці; (D) музейна інсталяція. CNR Institute of Technologies Applied to The Cultural Heritage, Visual Dimension, Музеї Ватикана, 2013. [1, 18]

ція більш розповсюджена у археології. Ці два терміни час від часу можуть зливатися і використовуватися у схожих розуміннях. Основною причиною такого є схожість робочих контекстів. Археологія та реставрація можуть працювати разом, але варто розуміти, що це дві різні галузі зі своїми дисциплінами, методологіями та теоріями.

Загальна інформація про техніку та технологію у 3D моделінгу

Робота із тривимірною моделлю потребує використання різних технік та технологій в комплексному процесі [10]. Найбільш розповсюджений метод для отримання 3D-моделей є фотограмметрія [11] та 3Д сканінг [12; 13; 14].

Фотограмметрія – це метод, який використовують для точних вимірювань і створення детальних 3D-моделей із фотографій. Фотограмметрія дозволяє витягувати тривимірну інформацію з двовимірних даних. Цей метод засновано на принципах геометрії, оптики та комп'ютерного зору для аналізу та реконструкції форми, розміру та просторового зв'язку об'єктів. Фотограмметрія доволі популярна у використанні через легкість, адаптивність до різних середовищ, гнучкість, швидкий і ефективний збір даних, відносно низьку вартість і дуже широкі постможливості оброблення.

3D сканінг, у свою чергу, хоч і більше проблемний у використанні (природні умови, ціна апаратури, потреба у висококваліфікованому спеціалісті тощо), проте дозволяє більш точно і швидко виконати роботу. Основним принципом роботи 3D сканера є принцип стереоскопічного зору. Як і людське око, сканер здатний визначити відстань до об'єкта і його розміри. Для цього сканери мають дві камери, а щоб уникнути неточностей, 3D сканер оснащено освітленням для кожної камери. Після отримання необхідної інформації 3D сканер створює 3D модель об'єкта. У процесі моделювання використовуються професійні графічні редактори, зокрема Blender [15; 16], 3ds Max, Autodesk Maya, PRISMA [14], ZBrush, SketchUp та Fusion 360.

Приклади моделювання на теренах України

В Україні 3D моделювання щороку набуває дедалі більшого поширення. Цей напрям має різноманітні вектори розвитку, серед яких окремі фахівці обирають застосування технологій тривимірного моделювання із метою збереження культурної спадщини в оцифрованому форматі. Попри недостатнє висвітлення таких ініціатив у публічному просторі, їхній вплив є вагомим та перспективним.

На наших теренах подібними 3D моделюваннями займаються декілька компаній: львівські SKEIRON , київська AERO 3D, одеська Pixelated Realities, рівненська Town Image Studio. Кожна з цих компаній здійснює оцифрування пам'яток культурної спадщини по всій Україні [7; 8; 9]. На сьогодні оцифровано приблизно 300 об'єктів, що є вкрай недостатнім порівняно з кількістю пам'яток культурно-історичної спадщини, яка становить понад 152 тис. об'єктів та є на державному обліку в Україні. Робота команд надає можливість зберегти ті пам'ятки, що за тих чи інших обставин є на межі зруйнування. До того ж із такими 3D моделями можуть працювати реставратори, архітектори та інженери для відновлення творів мистецтва у майбутньому.

Наприклад, команда SKEIRON у 2023 р. створила 3D модель Маріупольського драматичного театру, який 16 березня 2022 р. було зруйновано внаслідок авіаційного удару (іл. 4). На жаль, можливостей фізично відсканувати театр не було, тож усю мо-

Іл. 4. 3D модель драмтеатру у Маріуполі. Скриншот із сайта skeiron.com.ua

дель, яку ми маємо зараз, було створено завдяки відтвореним фото та відео місцевих мешканців та гостей міста у довоєнні часи.

Отже, застосування технологій 3D моделювання є перспективним напрямом у збереженні культурної спадщини, передусім в умовах сучасних загроз. Віртуальна реставрація та реконструкція дозволяють не лише зберегти, а й відтворити об'єкти, що було зруйновано або стали недоступними. Українські ініціативи у галузі цифрової спадщини демонструють значний потенціал, хоча їх кількість поки що не відповідає масштабам наявних культурних пам'яток. Подальший розвиток цієї галузі вимагає підтримки із боку держави, наукових установ та суспільства загалом.

Джерела та література

1. Eva Pietroni, Daniele Ferdani. Virtual Restoration and Virtual Reconstruction in Cultural Heritage: Terminology, Methodologies, Visual Representation Techniques and Cognitive Models. URL: https://www.mdpi.com/2078-2489/12/4/167

2. Annamaria Amura, Anna Tonazzini, Emanuele Salerno, Stefano Pagnotta, Vincenzo Palleschi. Color segmentation and neural networks for automatic graphic relief of the state of conservation of artworks. URL: https://www.researchgate.net/publication/343134989_Color_segmentation_and_neural_networks_for_automatic_graphic_relief_of_the_state_of_conservation_of_artworks

3. Hui Xu, Yonghua Zhang, Jiawan Zhang. Frescoes restoration via virtual-real fusion: Method and practice. URL: https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1296207423002121

4. Pedro Martín Lerones, José Llamas, Jaime Gómez-García-Bermejo, Eduardo Zalama, Jesús Castillo Oli. Using 3D digital models for the virtual restoration of polychrome in interesting cultural sites. URL: https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1296207413000927

5. Schirripa Spagnolo G., Somma F. Virtual restoration of cracks in digitized image of paintings. URL: https://www.researchgate.net/ publication/231034073_Virtual_restoration_of_cracks_in_digitized_image_of_paintings

6. Папіна О. Без лазерів, дронів та фотоапаратів – лише інформація від людей: як робили 3D-модель маріупольського драмтеатру. *Суспільне*. URL: https://suspilne.media/donbas/415026-bez-lazeriv-droniv-ta-fotoaparativ-lise-informacia-vid-ludej-ak-robili-3d-model-mariupolskogo-dramteatru/

7. Денис Д. Зберегти те, що під прицілом. Як оцифровують культурну спадщину України. *Локальна історія.* URL: https://localhistory.org.ua/texts/interviu/zberegti-te-shcho-pid-pritsilom-iak-otsifrovuiut-kulturnu-spadshchinu-ukrayini/

8. Цаценко Є. Хто та як оцифровує спадщину в Україні. Інтерв'ю з диджитал-командою Skeiron – про створення 3D-моделей пам'яток, українську спадщину в попкультурі та відбудову. URL: https://skvot.io/uk/blog/who-and-how-digitizes-heritage-in-ukraine

9. 3D-друк і 3D-сканування для археології та музеїв. *FacFox.* URL: http://ua.insta3dm.com/info/3d-printing-and-3d-scanning-for-archeology-and-71989873.html

10. Silviu Butnariu, Florin Gîrbacia, Alex Orman. Methodology for 3D reconstruction of objects for teaching virtual restoration. URL: https://www.researchgate.net/publication/259442166_Methodology_for_3D_reconstruction_of_objects_for_teaching_virtual_restoration

11. Forough Farhadi. What is Photogrammetry in Restoration? Guide 2025. *Neuroject.* URL: https://neuroject.com/photogrammetry-in-restoration/#How_Photogrammetry_Works

12. Коцюбівська К., Баранський С. 3D-моделювання при відновленні історико-культурних цінностей. *Цифрова платформа: інформаційні технології в соціокультурній сфері.* Т. 3. № 1. Київ : КНУКіМ, 2020. URL: http://infotech-soccult.knukim.edu.ua/article/view/206109

13. 3D-сканер: 3D-сканування об’єктів і тривимірне моделювання. *KOLORO*. URL: https://koloro.ua/ua/services/3d-skaner-3d-skanuvannya-obyektiv-ta-tryvymirne-modelyuvannya/

14. Yue Ma, Qin Tong, Xiao He, Bing Su. Exploring virtual restoration of architectural heritage through a systematic review. URL: https://www.nature.com/articles/s40494-025-01688-w

15. Mónica Sánchez. Blender for Virtual Restoration. URL: https://www.youtube.com/watch?v=PvDGsrvouvk&list=LL&index=4

16. Tijm Lanjouw. Digital 3D Techniques and Methodologies for Conservation and Art Technological Research. URL: https://www.youtube.com/playlist?list=PLXdwpVfTMr3cQDn2jQEYeWrYVgJiPq3-H

Тетяна Крупа,
Аїда Абдиканова,
Кунболот Такматов,
Арген Еміль уулу,
Андреа Займ

ПОПЕРЕДНЄ ВИВЧЕННЯ І ЗБЕРЕЖЕННЯ УНІКАЛЬНИХ КОМПЛЕКСІВ АРХЕОЛОГІЧНОГО ТЕКСТИЛЮ КІНЦЯ X – ПОЧАТКУ XI ст. ІЗ РОЗКОПОК У КИРГИЗСТАНІ

Статтю присвячено комплексному аналізу археологічних текстильних матеріалів, виявлених у курганах № 5 (2021) та № 5 (2024) могильника Орто-Токой III (Киргизстан).

У роботі розглядаються особливості збереженості археологічних тканин, зокрема шовку, залежно від умов поховання та біохімічних процесів розкладання людського тіла. Окрему увагу приділено методиці первинної стабілізації та очищення текстилю із використанням щадних засобів на основі кокосової олії та амінокислотних ПАР.

Підкреслюється міждисциплінарна значущість проєкту та його потенціал у розвиток локальної реставраційної школи у Центральній Азії.

Ключові слова: археологічний текстиль, шовк, деградація, консервація, мікроскопія, реставрація, органіка, забруднення, дослідження, технології.

Tetiana Krupa,
Aida Abdikanova,
Kunbolot Takmatov,
Argen Emil uulu,
Andrea Zaim

Preliminary study and preservation of unique complexes of archaeological textiles from the late 10th – early 11th centuries from excavations in Kyrgyzstan

The article presents a comprehensive analysis of archaeological textile materials discovered in Kurgans No. 5 (2021) and No. 5 (2024) of the Orto-Tokoy III burial ground (Kyrgyzstan).

The study examines the preservation characteristics of archaeological fabrics, including silk, in relation to burial conditions and the biochemical processes of human body decomposition. Particular attention is given to methods

of primary stabilization and textile cleaning using gentle agents based on coconut oil and amino acid surfactants.

The interdisciplinary significance of the project is emphasized, as well as its potential contribution to the development of a local restoration school in Central Asia.

Keywords: archaeological textiles, silk, degradation, conservation, microscopy, restoration, organic materials, contamination, research, technologies.

Могильник Орто-Токой III, що розташовано в Іссик-Кульській обл. Киргизстану, є важливим археологічним комплексом, який містить різноманітні за типологією та хронологією поховронні пам'ятки, що належать до періоду від Раннього залізного віку до Середньовіччя.

У різні роки на території могильника проводили рятувальні та охоронні розкопки, під час яких було розкрито об'єкти, позначені як курган № 5, але які стосуються різних стратиграфічних ситуацій та культурних горизонтів.

У 2021 р. під час охоронно-рятувальних робіт, проведених археологічним загоном під керівництвом К. Т. Акматова, було досліджено поховання під курганом № 5, що містить останки людини, загорнутої в саван із чорної (?) тканини, а також обрядові елементи, пов'язані зі шкірою та черепом коня. Серед знахідок були бронзові прикраси, текстильні вироби, дерев'яний гребінь та сумочки з інвентарем. Характер обрядів та супутній інвентар дозволяють співвіднести це поховання з кімако-кіпчацькою традицією кінця I – початку II тис. н.е.

У 2024 р. під час аварійних розкопок під керівництвом А. А. Абдиканової було досліджено інший об'єкт, також позначений як курган № 5 у межах того ж могильника. Тут вже йшлося про поховання жінки в шовковому одязі, з текстильними елементами і керамікою, що добре збереглися, характерною для Караханідської епохи (938–1040).

Отже, під ідентичною нумерацією "курган № 5" у різних польових сезонах було досліджено два незалежні об'єкти, що належать до різних культурних та хронологічних верств.

Для цілей цієї роботи, де аналізується текстильне супроводження похоронного обряду, обидва об'єкти розглянуто пара-

лельно, із чіткою вказівкою на рік їх дослідження: ***курган № 5 (2021)*** та ***курган № 5 (2024)***. Така диференціація дозволяє уникнути плутанини та одночасно розглянути обидва контексти як репрезентативні для різних стадій розвитку похоронних практик у Центральній Азії.

Археологічний контекст кургану № 5 (2021)

До розкопок курган був підовальної у плані форми кам'яно-земляний насип із розмірами 2×2,7 м, заввишки 0,3–0, 6 м. Після розбирання насипу в центрі кургану було закладено розкоп підпрямокутний у плані форми з розмірами 1,2×2,2 м.

На глибині 1,3–1,4 м від сучасної поверхні, на перекритті підбою з кам'яних плит, орієнтованого лінією схід–захід, завдовжки 1,6–1,7 м було знайдено череп і кістки кінцівок коня. Навколо черепа було зафіксовано бронзові бляшки та пряжку, а у роті тварини–залишки залізних вудил. На схід від черепа коня, у районі

Іл. 1:

1. Рештки дорослої людини, обгорнутої тканиною (саваном). Курган 5 (2021) могильника Орто-Токой III.

2. Фрагмент поховання (верхня частина) під курганом 5 (2021). Могильник Орто-Токой III.

3. Фрагмент поховання (нижня частина) під курганом 5 (2021). Могильник Орто-Токой III.

4. Фрагмент матер'яного "савану", сумочки та кам'яні оселки. Курган 5 (2021) могильника Орто-Токой III

його спини знайдено залишки дерев'яного сідла, у яких збереглися окремі бронзові бляшки.

Під кам'яними плитами – перекриттям підбою, спорудженого на південній стінці могильної ями, було зачищено рештки померлої дорослої людини, повністю обгорнутої чорною тканиною-саваном (іл. 1,1). Померлого було укладено витягнутим на спині головою на захід. У районі шиї та попереку збереглися стрічки з червоної тканини, що служили пов'язкою (іл. 1, 2-4).

Археологічний контекст кургану № 5 (2024)

Під час проведення аварійних розкопок археологічних комплексів Орто-Токой I-IV та Чу I-II у 2024 р. було обстежено кургани № 4–5 (2024).

Курган № 5 (2024) виявився спорудою із круглим кам'яним насипом із підбійним похованням з південно-західного боку від могильної ями. Поховання було розташовано у підбої, головою на північний захід. Померла була в одязі, голова повністю закутана в тканину, де проглядався орнамент (іл. 2,1).

У районі лівого вуха тканину зафіксовано білим візерунковим кільцем із вапняку. Обличчя повернуто праворуч на захід убік Кібли. Біля голови з лівого боку під великим каменем виявлено глечик з вузьким шийкою караханідського типу, маленька дерев'яна чаша з тамариску та залишки поховальної їжі, а саме кістки тварин, – вірогідно, нижня частина хребта барана та грудна кістка. У ногах було виявлено залишки взуття зі шкіри: окремі клапті та ремінці.

1

2

Іл. 2:
1. Поховання з кургану 5 (2024) могильника Орто-Токой III.
2. Вилучення поховання з кургану 5 (2024) могильника Орто-Токой III

Для збереження тканини було вирішено витягнути кістяк як єдине ціле. Голову було відокрем-

лено, а під кістяк покладено гнучкі деревоволокнисті плити, по краях укладено дерев'яні палиці для утримання плит. Усю конструкцію було щільно зафіксовано харчовою плівкою і вивезено у сховище (іл. 2,2).

Дерев'яну чашу з кургану № 5 (2024) із поховання жінки в одязі було датовано в межах 938–1040 рр. та віднесено до Караханідської доби.

Рід дерева зразка чашки № 2 (ОТ 2024, К. 5) ідентифікували мікроскопічно на основі видоспецифічних анатомічних особливостей [1]. Ідентифікація лише на рівні виду можлива лише тоді, коли конкретний вид дерева трапляється нині і історично трапляється у регіональному середовищі. Аналіз показав, що чашку зроблено з тамариску (Tamarix spp.) чагарникового виду, що природно росте навколо озера Іссик-Куль. Тамариски стійкі до солоних умов і можуть зростати вздовж берегових ліній, а також на височинах, непридатних для багатьох інших рослин[1].

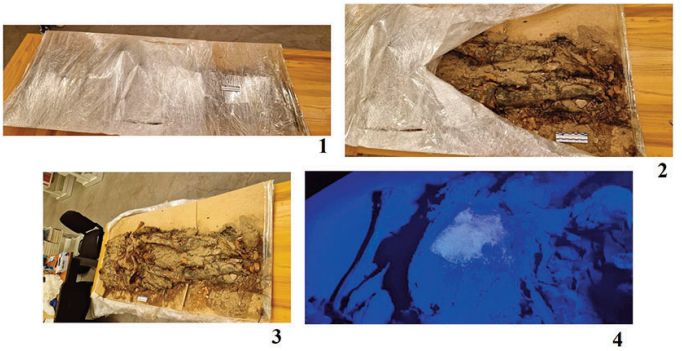
Отже, розкопки двох курганів у 2021 та 2024 рр. надали унікальний матеріал для реконструкції та осмислення костюма середньовічного часу на території сучасного Киргизстану.

Унікальність текстильних комплексів з Орто-Токой III, що вивчаються, полягає не тільки в їхній збереженості, а й у можливості простежити культурну наступність технологічних рішень у традиційному жіночому киргизькому костюмі. Безумовно, ці матеріали не лише вимагають комплексного консерваційного підходу, а й відкривають нове поле для міждисциплінарних досліджень у галузі археології, текстильної історії та антропології.

Проблема збереження

Отже, у червні 2024 р. на базі лабораторії з консервації культурної спадщини Американського університету в Центральній Азії (Бішкек, Киргизстан) розпочали термінову превентивну ро-

[1] Датування відбулося у межах проєкту "Дерево як історичний архів". Перші відомості про використання деревини та традиції поховання пізніх скіфів у Киргизстані було отримано завдяки дослідженням під керівництвом доктора Андреа Займ у Познанській радіовуглецевій лабораторії. Автори цієї публікації висловлюють Лабораторії та Університету свою глибоку вдячність.



Іл. 3:
1. Початок роботи в Американському Університеті в Центральній Азії з похованням із кургану 5 (2024).
2. Початок розпакування поховання із кургану 5 (2024) в Американському Університеті Центральної Азії.
3. Первинне оцінювання стану поховання із кургану 5 (2024) після його транспортування до Американського Університету в Центральній Азії.
4. Первинне оцінювання мікробіологічного стану поховання з кургану 5 (2024) після транспортування його до Американського Університету в Центральній Азії

боту, спрямовану на організацію первинної стабілізації та збереження археологічних 2021 та 2024 рр. (іл. 3,1-3).

На цьому, першому етапі було здійснено фіксацію та документування стану текстилю на момент надходження до лабораторії, у т.ч. фотофіксацію, опис ступеня руйнування, наявності забруднень (іл. 3,4) та деформації волокон. Одночасно було розроблено тимчасову систему зберігання, розраховану на збереження матеріалу до початку основного етапу реставраційних робіт восени 2024 р.

Восени 2024 р. Крупа Тетяна (у межах стипендії Ініціативи з інтеграції вчених, які перебувають під загрозою (TSI) Мережі університетів відкритого товариства (OSUN)) почала читати вступний курс із консервації та реставрації археологічних матеріалів для студентів Департаменту антропології Американського університету в Центральній Азії. Під час курсу було організовано практичну роботу студентів, спрямовану на подальше забезпечення збереження текстилю з курганів (іл. 4,1-2).

Іл. 4:
1. Робота зі студентами: процес очищення та первинної пластифікації.
2. Робота зі студентами: процес фіксації роботи з головним убором та черепом.
3. Перепакування археологічного текстилю з кургану 5 (2021).
4. Упаковка поховання з кургану 5 (2024) для тимчасового зберігання

Робота розпочалася із комплексу з кургану № 5 (2021), оскільки тканини було вже відокремлено від кістяка і не вимагали специфічних анатомічних маніпуляцій.

З урахуванням участі студентів було налагоджено схему, за якою основні операції виконував кваліфікований фахівець, а учні паралельно освоювали необхідні навички. У роботі також брали участь молоді реставратори Національного музею Республіки Киргизстан. Роботи розпочалися з очищення та первинної пластифікації, яку було проведено як методом сухого очищення, так і поетапного водного очищення за авторською методикою Крупи Тетяни.

Одночасно було розпочато і етап роботи з похованням із кургану № 5 (2024). На першому етапі, не порушуючи збереження текстилю, було здійснено акуратне вилучення кісток скелета. Це досягалося завдяки контрольованому розгортанню тканини за спеціальною схемою і, навіть, використанню природних розривів і втрат у текстильній оболонці.

Пакування та первинна стабілізація археологічного текстилю

Курган № 5 (2021)

Матеріали з кургану надійшли до лабораторії вже знятими з кісток. Текстиль було запаковано у польових умовах у стандартні побутові поліетиленові пакети, що є поширеною, але небезпечною для органічних матеріалів практикою. У таких умовах знахідки пролежали протягом трьох років до моменту розкриття упаковки в лабораторних умовах.

Під час огляду було зафіксовано наявність активного мікробіологічного тла, що згодом підтвердилося під час наших мікробіологічних тестів. Було ухвалено рішення про термінове перепакування. Для цього використовували контейнери з хімічно нейтрального пластику, в бічних стінках та кришках яких було виконано вентиляційні отвори. Текстильні фрагменти було обережно загорнуто в натуральний шовк і покладено в підготовлені бокси (іл. 4,3).

Так було забезпечено стабільне середовище для тимчасового зберігання та припинено розвиток деструктивної мікрофлори.

Курган № 5 (2024)

Тут найбільш уразливим і цінним елементом стала голова похованої, на якій частково зберігся унікальний жіночий головний убір, а також череп (іл. 5,1).

Для її зберігання використовувався бокс з хімічно нейтрального пластику, аналогічно попереднім контейнерам з вентиляційними отворами у боковинах і кришці. На дно боксу було покладено м'яку подушку, що амортизує, з натурального шовку і синтепона (не стьобаного, а гладкого голкопробивного типу), поверх якої розмістили обгорнуту у шовк голову.

Решту текстилю з цього поховання було попередньо очищено та обстежено щодо мікробіологічного стану. Після підтвердження його стабільності та відсутності активних процесів, матеріали було загорнуто у натуральний шовк разом із підкладкою, що використовували під час розкопок, і зафіксовано по периметру пакування побутовим скотчем для запобігання зміщенням під час зберігання (іл. 4,4).

Важливо зазначити, що натуральний шовк продемонстрував високу ефективність як пакувальний матеріал, що має природні захисні властивості. Для додаткового захисту від мікрофлори використовували шовк, пофарбований натуральними барвниками на основі таніну – природної речовини з вираженими антисептичними та бактерицидними властивостями.

Зберігання матеріалів було організовано у приміщенні університетської бібліотеки Американського університету в Центральній Азії, де забезпечені стабільні параметри мікроклімату: температура 20–24°C, відносна вологість повітря 45–50 %.

Подальші роботи із забезпечення безпеки жіночого костюма Караханідського часу продовжилися восени 2024 р. у рамках стипендії TSI-OSUN.

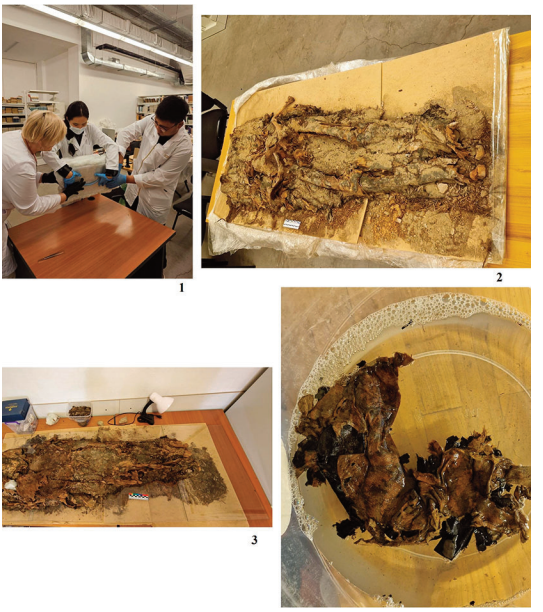
Вивчення та збереження

На етапі забезпечення первинної безпеки археологічних матеріалів ми паралельно проводили попередні дослідження. Зокрема, було здійснено візуальний огляд текстильних фрагментів, який дозволив оцінити ступінь їх руйнування та визначити найбільш адекватну методику первинної консервації, як зазначалося вище.

Відомо, що до основних факторів, що загрожують безпеці археологічного текстилю, належать: втрата природної вологи, фізико-хімічна деструкція волокон, а також забруднення різної природи. До останніх належать як біологічні (грибки, бактерії), так і мінеральні забруднювачі, що надходять із ґрунту – насамперед гумінові сполуки.

Враховуючи характер пошкоджень, нами було обрано стандартну схему роботи з археологічним текстилем. Вона передбачала насамперед етап очищення, що здійснювався як у сухому вигляді, так і з використанням водних розчинів.

Важливо підкреслити, що вже на стадії первинної безпеки було відібрано проби текстилю. У майбутньому їх буде піддано лабораторному аналізу, а отримані результати зіставлять із пробами, відібраними на більш пізньому етапі – у процесі основної консервації. Такий підхід допоможе реконструювати повний технологічний цикл виготовлення костюмів та здійснити глибший порівняльний аналіз матеріалів.



Іл. 5:
1. Процес перепакування для тимчасового зберігання голови похованої з кургану 5 (2024)
2. Загальний вид поховання з кургану 5 (2024) до очищення.
3. Загальний вид поховання з кургану 5 (2024) після вилучення кісток скелета та на початку розгортання конгломерату археологічного текстилю.
4. Промивання тканини у водному розчині "L.O.C." (AMWAY) із контролем змін кольору

Аналіз деградації тіла людини в археологічному похованні: вплив умов поховання

Перехід від технічних аспектів збереження до розуміння природних чинників руйнування археологічних матеріалів потребує аналізу біохімічних процесів у похованнях. Особливий інтерес у цьому контексті становить взаємозв'язок між деградацією останків людини та станом тканин, що супроводжують поховання.

Важливим спостереженням, зафіксованим вже на первинному етапі роботи з матеріалами з кургану 5 (розкопки 2024 р.) стало ***виявлення ступеня руйнування костюма в контексті його взаєморозташування зі скелетом похованого*** (іл. 5,2-3). Цей факт акцентував на необхідності фіксації та вивчення взаємопов'язаних процесів – деградації людських останків у похованні та їх впливу на збереження археологічного комплексу загалом.

Цей аспект залишається слабко вивченим у сучасній практиці археологічної консервації та вимагає проведення додаткових поглиблених досліджень, які ми плануємо здійснити під час наступ-

них етапів проєкту. Однак вже на цьому етапі аналізу ми можемо виділити ряд спостережень, що заслуговують на увагу.

Процеси деградації людського тіла в археологічних похованнях залежать від багатьох факторів: складу ґрунту, рівня вологості, циркуляції повітря, температури та біологічної активності мікроорганізмів [2]. У нашому випадку важливо враховувати, що жінку було поховано у підбої поховальної камери у піщаному ґрунті, що має високу водо- та повітропроникність. Ці умови суттєво впливали на розкладання тіла та збереження текстилю, зокрема шовкового халату, частини якого було втрачено у ділянці кишківника.

Як показав візуальний аналіз текстилю, найбільш виражені ушкодження зафіксовано в абдомінальній зоні, що відповідає області кишківника. Як відомо, цей орган є однією із перших зон розкладання після смерті. Його розпад супроводжується низкою процесів, що сприяють деградації не тільки м'яких тканин, а й навколишніх предметів, включно із одягом.

Коротко опишемо ці процеси: аутоліз та мікробна активність; газоутворення та механічне руйнування; вплив хімічних сполук та вплив ґрунту [10; 11; 12; 13; 14; 16; 17; 18].

Шовк, на відміну від рослинних волокон, демонструє високу стійкість до біологічного розкладання, особливо у умовах сухих і нейтральних ґрунтів. Проте наші спостереження в районі черевної порожнини скелета з кургану 5 (2024) показують, що навіть шовкові волокна можуть зазнавати значної деградації, аж до повної втрати.

Цей феномен пояснюється хімічними процесами, що супроводжують розкладання м'яких тканин. У початковій фазі гниття в області кишківника та внутрішніх органів виділяються аміак, аміни та інші азотовмісні сполуки, що зумовлюють локальне підвищення pH, тобто олужнення середовища. Незважаючи на те, що піщані ґрунти самі по собі найчастіше нейтральні або слабокислі (pH 6,0–7,0), продукти розкладання органіки можуть підвищувати кислотно-лужний баланс до лужних значень (pH 8,0 і вище) у межах локального мікроклімату поховання.

Шовк як білкове волокно є чутливим до лужного середовища: за рівня pH вище 8 починається гідролітичне руйнування фіб-

роїну, розрив пептидних зв'язків, що спричинює втрати міцності, витончення і, насамкінець, – руйнування волокна. Отже, ми спостерігаємо парадоксальну ситуацію: загалом стабільний ґрунт не забезпечує збереження шовку у зонах активного розкладання тіла через локальний зсув pH у лужну сторону. Це пояснює відсутність текстильних залишків в абдомінальній зоні за наявності шовку, що добре зберігся, в периферичних частинах костюма.

Однак, завдяки високій повітропроникності та водопроникності піщаного ґрунту, процеси деградації шовку в інших частинах поховання сповільнилися. Це створило сприятливі умови збереження решти текстилю, що дозволяє сучасним дослідникам вивчити технологічні особливості одягу X ст.

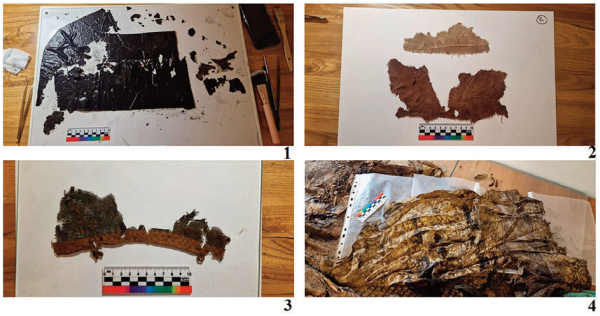
Методика водного очищення

Для оброблення досліджуваних зразків було застосовано раніше апробовану нами методику, розроблену під час роботи з шовковою парчою XIV ст. з кургану "Весела могила" (Харківська обл., Україна). У її основі – використання побутового миючого засобу "L.O.C." (виробництва компанії AMWAY), що зарекомендував себе у низці реставраційних практик, у т.ч. із органічними матеріалами [15; 4; 5; 6; 7; 8; 9].

Важливо зазначити те, що, згідно із заявою виробника та результатами лабораторних випробувань (зокрема досліджень Е. В. Астахової), "L.O.C." має бактерицидні властивості. Це є особливо цінним у роботі з археологічною органікою, де стабілізація мікробіологічних процесів має критичне значення [2].

Етапи очищення та пластифікації:

- підбір оптимального відсоткового складу розчину;
- проведення тестів на малих ділянках тканини;
- сухе очищення м'яким пензлем;
- промивання тканини у розчині з контролем змін кольору (іл. 5,4);
- сушіння природним способом;
- вирівнювання текстилю на робочому склі (іл. 6,1) завдяки локальному зволоженню розчином і роботі м'якими кистями з одночасним додатковим очищенням із подальшим сушінням на склі. Ці процедури повторюють до повного очищення та вида-



Іл. 6:
1. Прибирання деформацій текстилю після промивань на робочому склі та природне сушіння.
2. Зберігання обробленого археологічного текстилю на підкладках із картону.
3. Фрагмент одягу з поховання у кургані 5 (2021).
4. Фрагмент поясного (?) одягу з поховання е кургані 5 (2024)

лення деформацій;

- зняття тканин зі скла та подальше їх зберігання на підкладках з картону (іл. 6,2) до наступного етапу роботи.

Висновок

Незважаючи на те, що роботи з консервації унікальних археологічних об'єктів ще не завершено, ми з упевненістю та оптимізмом дивимося у майбутнє (іл. 6, 3-4). У найближчих планах – повне завершення комплексу консерваційних заходів, а також розвиток дослідницької частини проєкту. Остання охоплює як вивчення граничних ткацьких характеристик виявлених тканин, а й максимально докладний аналіз технології крою стародавніх костюмів.

На особливу увагу заслуговує головний убір, виявлений у складі похоронного комплексу кургану 5 (2024). Вже на цьому етапі його можна охарактеризувати як об'єкт виняткового значення. Первинний аналіз вказує на можливий вплив аналогічних форм головних уборів на традиційну матеріальну культуру киргизів, що відома за даними етнографії. Це відкриває перспективи подальшого міждисциплінарного дослідження, що містить як археологічний, так і етнографічний підходи.

Джерела та література

1. Schweingruber, F. H. Microscopic Wood Anatomy – Structural variability of stems and twigs in recent and subfossil woods from Central Europe. Eidgenössische Forschungsanstalt WSL, Birmensdorf, 1990.

2. Астахова Е. В. Микробиологическая экспертиза археологического текстиля XII в. из раскопок "Весёлой могилы" (фонды Музея археологии и этнографии Слободской Украины ХНУ им. В. Н. Каразина). *Тези доповідей V Міжнародної науково-практичної конференції "Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток"*. Київ, 2005. С. 10–11.

3. Крупа Т. Н. Археологический материал органического происхождения: некоторые аспекты прогнозирования его обнаружения. *Музей археології та етнографії Слобідської України: 200 років* [Електронний ресурс]. 2007. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

4. Ее же. Консервация и исследования археологического текстиля из раскопок Саурана 2009 г. *Археология Казахстана в эпоху независимости: итоги, перспективы*. *Материалы Международной конференции, посвящённой 20-летию независимости Республики Казахстан и 20-летию Института А. Х. Маргулана.* Т. 3. Алматы, 2011. С. 282–288.

5. Ее же. Методика консервации археологического текстиля XII в. из раскопок "Весёлой могилы" (фонды Музея археологии и этнографии Слободской Украины ХНУ им. В. Н. Каразина) с применением препарата "L.O.C." производства фирмы "AMWAY". *Тези доповідей V Міжнародної науково-практичної конференції "Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток"*. Київ, 2005. С. 165–168.

6. Ее же. Парча половецкого времени из кургана "Веселая могила" на Харьковщине. *Степи Европы в эпоху Средневековья* / под ред. А. В. Евглевского. Т. 10. Донецк : ДонНУ, 2012. С. 299–314.

7. Ее же. Текстиль из погребений могильника Мамай-Гора. *Андрух С. И., Тощев Г. Н. Могильник Мамай-Гора*. Книга IV. Запорожье : Запорожский национальный университет, 2009. С. 294–308.

8. Крупа Т. Н., Смагулов Е. А. Опыт исследовательской и консервационной деятельности Туркестанской археологической экспедиции: археологическая органика. *Археология Казахстана в эпоху независимости: итоги, перспективы. Материалы Международной конференции, посвящённой 20-летию независимости Республики Казахстан и 20-летию Института А. Х. Маргулана.* Т. 3. Алматы, 2011. С. 274–281.

9. Крупа Т. Н., Смагулов Е. А. Проблемы сохранения движимого историко-археологического наследия Казахстана: опыт исследовательского и консервационного сотрудничества Туркестанской археологической экспедиции по археологической органике. *Столицы как центры культурных миров*. *Сб. докладов V ежегодной Международной научной конференции*, *Астана, 4 июля 2012 года*. Астана, 2012. С. 365–372.

10. Cülar V., Devrim G. Biodegradation Behaviour of Different Textile Fibres: Visual, Morphological, Structural Properties and Soil Analyses. *Fibres & Textiles in Eastern Europe*. 2019. Vol. 27, No. 1(133). P. 100–111. DOI: 10.5604/01.3001.0012.7751.

11. Gunay Z., Nair C., Bayraktar O. An exploratory study on the preparation of a silk fibroin-chitosan based organic solid-liquid transition type phase change materials (PCMs): microcapsule and foam structures. *Tekstil ve Konfeksiyon*. 2023. Vol. 33. No. 2. P. 197–204. DOI:10.32710/tekstilvekonfeksiyon.1066814.

12. Janaway R. C., Percival S. L., Wilson A. S. Decomposition of Human Remains. *Microbiology and Aging* / Ed. S. L. Percival. Humana Press, 2009. P. 313–334. DOI: 10.1007/978-1-59745-327-1_14.

13. Leadbeatter S., Knight B. The history and the cause of death. *Med Sci Law*. 1987. Vol. 27. No. 2. P. 132–135.

14. Lowe A. C., Beresford D. V., Carter D. O., Gaspari F., O'Brien R. C., Stuart B. H., Forbes S. L. The effect of soil texture on the degradation of textiles associated with buried bodies. *Forensic Science International*. 2013. Vol. 231. Issues 1-3. P. 331–339. DOI: 10.1016/j.forsciint.2013.05.037.

15. Крупа Т. М. Обґрунтування програми дослідження та збереження археологічної органіки з досліджень Володимира-Волинського в 2012 р. *Златогорський О., Панишко С. Дослідження на Володимир-Волинському городищі у 2010–2012 роках: джерела та матеріали.* Луцьк : Волинські старожитності, 2013. С. 136–139.

16. Smith M. J., Thompson K. Forensic analysis of textile degradation and natural damage. *Forensic Textile Science* / ed. Debra Carr. Cambridge: Woodhead Publishing, 2017. P. 41–69. (Woodhead Publishing Series in Textiles). DOI: 10.1016/B978-0-08-101872-9.00004-2.

17. Ueland M., Nizio K. D., Forbes S. L., Stuart B. H. The interactive effect of the degradation of cotton clothing and decomposition fluid production associated with decaying remains. *Forensic Science International*. 2015. Vol. 255. P. 56–63. DOI: 10.1016/j.forsciint.2015.05.029.

18. Mazibuko M., Ndumo J., Low M., Ming D., Harding K. Investigating the natural degradation of textiles under controllable and uncontrollable environmental conditions. *Procedia Manufacturing*. 2019. Vol. 33. P. 431–438. DOI: 10.1016/j.promfg.2019.04.053.

Ганна Марченко
Світлана Гага-Шереметьєва

КАРТИНА ЮЗЕФА МЕНЦІНИ-КЖЕША "БИТВА ПІД ОРШЕЮ". РЕСТАВРАЦІЯ ТА ДОСЛІДЖЕННЯ

Стаття присвячена дослідженню та реставрації великоформатного полотна Юзефа Менціни-Кжеша "Битва під Оршею" (1884) із колекції Рівненського обласного краєзнавчого музею. Окреслено деякі аспекти історії картини, проаналізовано сюжет та структуру зображення. Детально висвітлено складний процес реставрації та проведені дослідження.

Ключові слова: Юзеф Менціна-Кжеш, Битва під Оршею, реставрація великоформатного полотна.

Ganna Marchenko
Svitlana Gaga-Sheremetieva

Painting by Józef Mencina-Krzesz "Battle of Orsha". Restoration and research

The article focuses on the research and restoration of the large-scale canvas by Józef Mencina-Krzesz "Battle of Orsha" (1884) from the collection of the Rivne Regional Museum of Local Lore. Some aspects of the history of the painting are outlined, the plot and structure of the image are analyzed. The conducted complex restoration process including research is highlighted.

Keywords: Józef Mencina-Krzesz, Battle of Orsha, restoration of a large-scale canvas.

Із нагоди 510-ї річниці битви під Оршею у відділі наукової реставрації, консервації та експертизи рухомих пам'яток Національного заповідника "Києво-Печерська лавра" було завершено міжмузейний проєкт із наукової реставрації та консервації великоформатної картини Юзефа Менціни-Кжеша "Битва під Оршею" (1884) із колекції Рівненського обласного краєзнавчого музею. Ініціаторкою та кураторкою проєкту була Світлана Гага-Шереметьєва, начальник відділу наукової реставрації, консервації та експертизи рухомих пам'яток НЗКПЛ. Реставраційні заходи реалізовано за сприяння та фінансової підтримки Благодійного фонду "Корона Князів Острозьких" та особистої участі Почесного консула Литовської республіки у Луганській області Робертаса Габуласа.

12 вересня 2024 р. після завершення робіт музейний предмет було презентовано на виставці “Князі Острозькі: європейський вимір української історії” у НЗКПЛ. Подію відвідав Президент Литовської республіки пан Гітанас Науседа. Після кількох місяців експонування картина повернулася до музею в місто Рівне.

Відомо, що картина “Битва поляків з росіянами під Оршею” за підписом “Кшеш” зберігалася у Мистецькому відділі новоствореного Українського музею у Рівному ще з часів створення установи [1, 169]. Її зафіксовано у інвентарному переліку 1941 р. [1, 179], причому зазначено, що інвентарний список складено в ненормальних умовах, оскільки музей змінив приміщення, експонати містяться у різних місцях, деякі твори мистецтва забрали військові [1, 173]. Адже на той час Рівне було столицею Райхскомісаріату Україна. Однак полотно зникає з музейних описів після війни, опиняючись у готелі міста як копія картини Я. Матейка. Звідти під назвою “Битва під Краковом” (на картині є авторський підпис із датою та зазначенням міста створення, який помилково сприйняли за назву твору), після звернень влади м. Рівне вона повертається до місцевого музею. Протягом тривалого часу картина зберігалася там під назвою “Битва під Кірхольмом”, і поточнити її назву як “Битва під Оршею” вдалося лише у 2013 р. завдяки польському історику Родиславу Сікорі, який співставив картину з гравюрою у тижневику “Klosy” за 1885 р. [2], і з того часу її ат-

Іл. 1. Юзеф Менціна-Кжеш “Битва під Оршею” (1884). 350× 150 см, полотно, олія, КПЛ-ТЗ-4040; РКМ КН.4171/ВЖ1298. Загальний вигляд до реставрації у прямому освітленні

рибуцію уточнено як “Батальна картина Юзефа Менціни Кжеша (1860–1934) «Битва під Оршею» 1884 р.” (іл. 1).

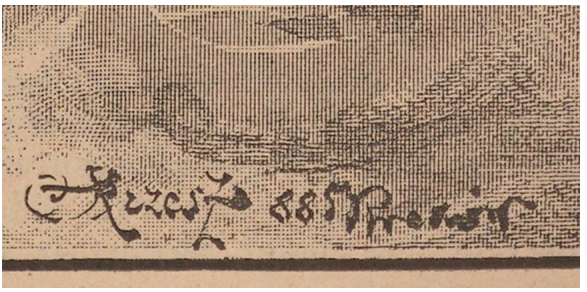
Юзеф Фелікс Менціна-Кшеш (Кжеш) (пол. Józef Feliks Męcina-Krzesz; 2 січня 1860, Краків – 2 грудня 1934, Познань) – польський художник. Писав історичний живопис, портрети, полотна на релігійну тематику, картини побутового жанру. Полотна митця експонувалися на виставках у Кракові, Варшаві, Петербурзі, Вільно, Києві, Празі (1915), Познані (1922) [3].

Митець із дитинства цікавився малюванням, 1877 р. вступив до Краківської академії образотворчих мистецтв, де спочатку навчався у Владислава Лущкевича. У 1881 р. перейшов на відділ композиції. Його робота “Повернення козаків з Царгорода” сподобалася Яну Матейку, і він прийняв до себе на навчання молодого художника. Під керівництвом Я. Матейка (у 1882–1884 рр.) Ю. Менціна-Кжеш створив кілька творів історичної тематики: “В’їзд Собеського до Відня”, “Король Ян Казимір у Львові”, “Гусар” тощо і, передусім, – найвідоміший – “Битву під Оршею” (1884). У 1884 р. він отримує стипендію і в 1886 р. їде до Парижа, де навчався протягом 10-ти років. Тоді він почав писати портрети. Митець також працював ілюстратором для L’Illustration і Le Figaro Illustré і виставлявся в Салоні. Після подорожей Європою він оселився в Кракові. Після 1921 р. мешкав у Познані [4, 39]. Був нагороджений французьким орденом Почесного легіону (1931) та польським Золотим Хрестом Заслуги (1932) [3].

Картина “Битва під Оршею” (1884) часто згадується серед основних відомих полотен митця, і стипендію на навчання він отримав саме за неї. Її відтворення невдовзі у друкованому часописі свідчить про неабиякий успіх цього

Іл. 2. Bitwa pod Orsza. Podlug obraza Krzesza, z wystawy obrazow Krywulta

Іл. 3а. Авторський підпис на картині Ю. Менціни-Кжеша "Битва під Оршею" (1884)



Іл. 3б. Підпис на гравюрі "Bitwa pod Orsza. Podlug obraza Krzesza, z wystawy obrazow Krywulta", 1885

полотна. На віднайденій гравюрі у тижневику "Klosy" [5, 168–169] (іл. 2) – повністю відтворене зображення, що є ідентичним картині Ю. Менціни-Кжеша із колекції рівненського музею. Цікаво, що на полотні є авторський підпис "884 Krzesz Krakow" (іл. 3а), а на гравюрі – "Krzesz 885 Krakow" [6] (іл. 3б). Обидва підписи виконано у одній манері, проте мають дрібні відмінності у написанні великої літери, порядку розташування напису та року створення, що дозволяє припустити, що їх написала та сама людина. Можливо, сам Ю. Менціна-Кжеш міг створити малюнок своєї популярної картини на замовлення часопису? Під гравюрою вказано не лише автора і назву твору, але і те, що картину виставлено у салоні Олександра Кривульта: "Bitwa pod Orsza. Podlug obraza Krzesza, z wystawy obrazow Krywulta" (Битва під Оршею. За зображенням картини Кжеша з галереї Кривульта).

Олександр Кривульт (1845–1903) – відомий польський колекціонер, меценат мистецтва, власник і керівник художніх салонів у Варшаві та Кракові. Олександр навчався скульптурі в Краківській академії образотворчих мистецтв, а згодом – за кордоном. Очоливши успадковану від батька фабрику з виробництва позолоче-

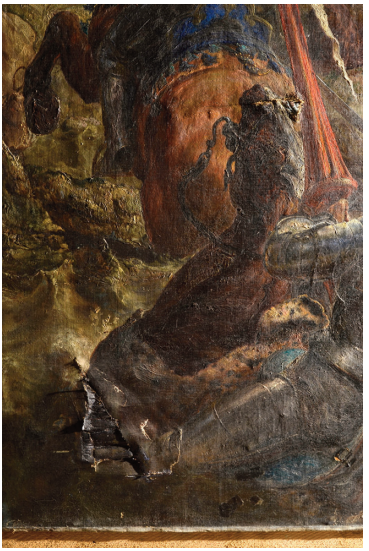
них рам, він починає купувати твори своїх друзів та колег, які тільки стояли ще на порозі визнання, та підбирає їм елегантні рами. Коли колекція становила вже понад 100 полотен, у 1880 р. він у Варшаві відкриває виставку польського сучасного живопису, яка згодом перетворилася на Салон Кривульта. Перелік подій Салону різних років свідчить, що Юзеф Менціна-Кжеш бере участь у його виставках від часу навчання у Краківській академії мистецтв. Однією з перших робіт, що експонувалася у 1882 р., була картина “Повернення козаків з Царгорода”. А полотно “Битва під Оршею” було представлене в 1884 р. Виставки були як спільні з іншими художниками, наприклад, “Кінь у мистецтві” 1896 р., так і індивідуальні: у 1899 та 1903 рр. Після 25-річної діяльності, восени 1906 р., Салон Кривульта припиняє своє існування. Подальша доля творів мистецтва після закриття салону залишається недослідженою, як і доля картини Юзефа Менціни-Кжеша “Битва під Оршею” до її появи в рівненському музеї. Відомо, що салон Олександра Кривульта був не лише виставковою площею; його відвідувачі мали змогу придбати вподобані твори [4, 40]. Позаяк досі є не відомою історія побутування полотна саме до потрапляння картини в музей. Можна припустити, що її міг придбати польський магнат для свого маєтку та пізніше, наприклад, у часи радянської окупації з 1939 р., вона могла надійти до музею.

Восени 2019 р. картину в експозиції музею оглянули начальник відділу наукової реставрації, консервації та експертизи рухомих пам’яток НЗКПЛ Світлана Гага-Шереметьєва та художник-реставратор вищої категорії відділу Ганна Марченко. Стан картини було оцінено як незадовільний. Вона потребувала проведення реставраційних заходів, хоча повне оцінювання стану збереженості великоформатного полотна могло бути зроблене лише після його демонтажу та огляду звороту. Адже воно експонувалося в музеї у важкодоступному для огляду місці вздовж сходів між поверхами. Отже, були незрозумілими стан полотна, пруг тощо, чи його було дубльовано, бо ззаду було видно латки.

Коли вирішили питання щодо проведення реставрації, картину було транспортовано до Києва. Наприкінці 2020 р. велика батальна картина Юзефа Менціни-Кжеша “Битва під Оршею” (1884) роз-

міром 350×150 см, полотно, олія, інв. № РКМ КН.4171/VЖ1298 із колекції РОКМ надійшла на реставрацію у відділ наукової реставрації, консервації та експертизи рухомих пам'яток НЗКПЛ. Стало можливим більш детально оглянути картину та оцінити її стан збереженості.

Було підтверджено вкрай незадовільний стан пам'ятки. Підрамок був деформованим та із тріщинами. Авторське полотно, що було раніше здубльоване, мало численні значні деформації та роздублювання, зі звороту полотна було наклеєно латки. Крихке авторське полотно мало численні розриви, деякі підклеєні із деформацією полотна, авторські пруги були значно втрачено. Пастозний багатошаровий фарбовий шар мав відшарування та втрати, локальні мастиковки та записи. Фактурний живопис був істотно забруднений, темний, тьмяний. Лак нерівно потемнілий, з плямами, поверхню було дуже запилено (іл. 1). Пам'ятка потребувала проведення повного комплексу реставраційних заходів,



Іл. 4. Юзеф Менціна-Кжеш "Битва під Оршею" (1884). Фрагмент до реставрації у бічному освітленні

Перед початком робіт було проведено комплексні дослідження:

Фізико-хімічні дослідження ґрунту та фарбового шару виконала завідувачка науковим відділом фізико-хімічних досліджень ННДРЦУ Распопіна В. О.

Було встановлено, що картину написано на полотні з фабричним ґрунтом. Ґрунт картини одношаровий, жовтуватий. Його наповнювач – свинцеве білило, баритове білило, крейда (домішка); в'язиво ґрунту – олія з додаванням клею.

Пігменти фарбового шару: свинцеве білило, свинцево-цинкове білило, цинкове білило, неаполітанська жовта, свинцевий крон, помаранчевий кадмій, вохри,

кіновар, краплак, синій кобальт, мідь-миш’як зелена, чорна вугільна. В’язиво – олія.

Найбільш пізній пігмент, визначений у фарбовому шарі картини – цинкове білило. Його було отримано у 1850 р. Як білило трапляється в живописі у суміші із свинцевим білилом з 1865 р., а в чистому вигляді – з 1880 р.

У результаті фізико-хімічних досліджень визначено склад ґрунту та пігментів фарб, підтверджено їх відповідність часу створення картини 1884 року, зазначеному в підписі автора.

Дослідження картини у світлі ультрафіолетової люмінесценції показало нерівномірність лакової плівки та наявність реставраційних втручань і локальних прописок. Дослідження авторського підпису “884 Krzesz /Krakow” показало що його нанесено одночасно або невдовзі після створення картини, кракелюр та пошкодження поверхні підпису загальні з фарбовим шаром під ним.

Дослідження в інфрачервоному спектрі, на жаль, не виявило ліній малюнка.

Було зафіксовано наявність декількох реставраційних втручань: основне – передублювання полотна на авторський підрамок, до якого збоку було набито планку для збільшення розміру підрамка у довжину. Великі розриви та втрати основи замастиковані та зафарбовані. Пізніше полотно знову було пошкоджено і зі звороту на місця розривів було підклеєно латки. Місця втрат живопису та периметр країв картини було промальовано темним кольором.

До реставрації *виконано детальну фотофіксацію, візуальне обстеження та опис стану збереження пам’ятки.*

Складність проведення цієї реставрації полягала у розмірі, поганому стані збереженості полотна та необхідності його передублювання. Полотно було здубльовано на рослинні та тваринні клеї (дослідження було проведено Распопіною В. О.) і мало численні роздублювання по всьому периметру та у центральній частині картини; на зворот було наклеєно латки з фіксацією сильних деформацій живопису (іл. 4). Після зняття монтажних планок, якими було оббито торці картини для кріплення її у раму, стало зрозумілим, що ці планки частково стримували та приховували ступінь роздублювання полотен. Пруги були із численними вирива-

Іл. 5. Юзеф Менціна-Кжеш "Битва під Оршею" (1884). Загальний вигляд у процесі реставрації

ми, кути полотна втрачені, полотно ветхе. Програму робіт було розроблено художником-реставратором олійного живопису вищої категорії Марченко Ганною, виконавці – художники-реставратори Ганна Марченко, Альона Крестініна, Катерина Кириллова.

Великий формат картини, складність необхідних реставраційних процесів та невеликі приміщення нашої реставраційної майстерні вимагали ретельного продумування плану робіт, логістики та можливостей проведення реставраційних процесів. Роботи тривали з перервами, пов'язаними спочатку з карантином у зв'язку з епідемією COVID-19, а потім – із початком повномасштабного вторгнення росії в Україну.

На початку 2021 р. програму реставраційних заходів було затверджено на Реставраційній секції з реставрації музейних предметів при Науково-реставраційній раді НЗКПЛ у присутності представників РОКМ та розпочато реставраційні роботи.

Виконано загальну профілактичну заклейку живопису. Полотно перевернуто та покладено на стіл живописом вниз та обезпилено його зворот.

Було видалено цвяхи з торців підрамка, якими було закріплено полотно. Потім підрамок знято із полотна, видалено забруднення з полотна та ущільнено під планками підрамка. Далі обережно видалено латки зі звороту. Після цього дублювальне полотно обережно відокремлювалося від авторського. Після роздублювання

із звороту полотна видалялися забруднення та шар деструктованого клею від попереднього дублювання. Після проб та експериментального підбору матеріалів для цього використано метилцелюлозу: на ділянку наносився 7 % розчин метилцелюлози у воді; набухлі надлишки клею видалялись механічно скальпелем, дуже обережно проводили очищення біля фігурних проривів. Під час видалення клейової маси виявилися місця втрати полотна, заповнені сірою шпаклівкою, з лиця це відповідало грубим записам по втратам – шпаклівки також було видалено. Наступним етапом було зведення проривів “у стик”, доповнення втрат полотна. По периметру полотно мало численні розриви та втрати, жоден з чотирьох кутів не був цілим. Розриви полотна склеєно в стик 7 % розчином ПВБ у спирті, дрібні втрати заповнено розпушеним полотном, в інші – підібрано подібне полотно. Деякі ділянки розривів заходили полотно на полотно із жорсткою деформацією. Краї розправлялись із віддаленим зволоженням, деформації за можливості розгладжувались. Під час роботи загальна частина картини була під пресом для запобігання короблення. Після зведення проривів да доповнення втрат полотна зі звороту, картину було перевернуто живописом нагору. Цигарковий папір профілактичної заклейки видалено теплою водою. Рельєфні мастиковки та грубі записи навколо втрат (місця втрат полотна вкрито сірою шпаклівкою) видалено обережно механічно зі зволоженням водою, за допомогою вати та очного скальпеля. З лиця картини переглянуто виконані доповнення полотна, за потребою доповнені деякі втрати, які були непомітні зі звороту. Полотно у перервах між роботою містилося під пресом. Замість старого, сильно пошкодженого підрамка виготовлено новий, музейного типу. Також виготовлено робочій підрамок більшого розміру для дублювання полотна. Пруги картини укріплено 5 % кролячим клеєм із накладанням цигаркового паперу, наклеєні полоси паперу “крафт”, після чого полотно розтягнуто на робочий підрамок. Виконано загальне укріплення живопису з усуненням деформацій полотна. Після цього папір “крафт” зволожено, вставлено перемички у підрамок, полотно було сильніше розтягнено. Далі авторське полотно було підготовлено до дублювання: зворотний бік авторського по-

лотна було проклеєно двічі 5 % та 7 % тваринним клеєм з медом. Авторське полотно разом з полосами паперу “крафт” було зрізано з робочого підрамка та розтягнуто полосами “крафт” на стіл живописом вниз. Підготовлено дублювальне полотно: полотно для дублювання натягнуто на робочій підрамок, із якого було знято авторське полотно, та після цього проклеєне тричі – 6, 7, 8 % тваринним клеєм до формування плівки. Далі проведено дублювання полотен на синтетичний клей BEVA 371. Останній використано через значний розмір полотна і складність мати рівномірний “відлип” тваринного клею під час дублювання.

Попередньо полотна було тимчасово суміщено, на дублювальному полотні зроблені мітки та окреслені контури авторського для меж нанесення клею.

На обидва полотна по черзі нанесено клей BEVA 371. Полотна залишено на добу для випарування зайвого розчинника. Наступного дня дублювальне полотно було накладено зверху на авторське (по зробленим міткам), після полотна пригладжувалися між собою теплою праскою, та на ділянку одразу ж накладався мармуровий прес до повного охолодження. Наступного дня полоси “крафт”, що тримали авторське полотно на столі було зрізано. Робочий підрамок зі здубльованими полотнами було перевернуто живописом нагору на столі та видалено зайвий папір “крафт”. Потім полоси приклеєного “крафту” та заклейки цигаркового паперу видалено із окрайок живопису. Зібрано музейний підрамок. Здубльоване полотно зрізано із робочого підрамка та натягнуто на музейний підрамок за допомогою спеціальних інструментів, кромки запаковано. Укріплювальну заклейку видалено. У місця втрат підведено реставраційний ґрунт. Видалено поверхневі забруднення (іл. 5). Локальні записи, які проявилися після видалення поверхневих забруднень видалено сумішшю розчинників. Потоншення та вирівнювання лакового покриття проводили обережно ватним тампоном, зволоженим розчинниками, локальні цятки у фактурі живопису видалялись механічно скальпелем. Картину покрито проміжним шаром лаку для виявлення тону авторського живопису. Тонування місць втрат живопису виконано спочатку акварельними та продовжено олійними фарбами в тон авторського

живопису. Після закінчення тонувань картину покрито захисним шаром лаку. Старі номери скальковано та перенесено на новий підрамок відповідним кольором із збереженням манери написання. Для захисту полотно оббито дерев’яними рейками.

Варто зазначити, що частина реставраційних процесів вимушено виконувалася під час постійних вимкнень світла через ворожі атаки по енергетиці: деякі процеси – при “денному” світлі в не дуже світлому приміщенні майстерні, деякі – при світлі ліхтариків, якщо технологічно та фізично неможливо було перервати процес. У реалізації проєкту на різних його етапах також брали участь співробітники нашого відділу: художники-реставратори та науковці Наталія Кухарева, Мирослава Грига, д. мист. Ольга Рижова, Ольга Коломієць, Сергій Леуський, Вячеслав Ралемський, Володимир Назар, Анатолій Попович, Віталій Курлов, Наталя Онопрієнко. Фотофіксацію здійснювали Сергій Тритиниченко та Юрій Діканчієв.

У результаті проведеної комплексної реставрації було усунено деформації полотна, видалено забруднення, латки та старе дублювальне полотно, а також деструктований клей зі звороту полотна, зведено фігурні прориви та доповнено численні втрати полотна, полотно передубльовано та натягнуто на новий виготовлений музейний підрамок, живопис укріплено, видалено ущільнені забруднення, мастиковки та записи, потоншено потемніле лакове покриття, втрати фарбового шару заповнено та тоновано. Картина набула цілісного експозиційного вигляду (іл. 6).

Після проведеної реставрації стало можливим оцінити колорит живопису та творчій задум автора, побачити впевнені мазки пензля митця, картина заграла яскравими кольорами.

На полотні зображено історичну подію – битву під О́ршею, яка відбулася 8 вересня 1514 р. між військами Великого князівства Литовського та Королівства Польського (включно із українськими, білоруськими та польськими силами) під командуванням князя Костянтина Івановича Острозького та московською армією на чолі з воєводою Іваном Челядніним. Битва відбулася на території сучасної білорусі, поблизу м. Орша, на берегах рр. Дніпро та Кропивна.

“На полотні 1884 р. Йозефа Креша, представлений один із кульмінаційних епізодів Оршанської битви – розгром польсько-литов-

Іл. 6. Юзеф Менціна-Кжеш "Битва під Оршею" (1884). Загальний вигляд після реставрації

ськими військами московітів, та їх подальша драматична втеча. На картині зображений момент тріумфу армії польського короля Сигізмунда І. Хоча достеменно відомо, що Сигізмунд І провівши огляд свого війська на Борисівських полях, залишився у Борисові з чотирьохтисячною армією, а військо, під командуванням Костянтина Острозького та Януша Сверчовського, виступило до Орші, художник зображає Короля Польського і Великого князя Литовського Сигізмунда І Старого безпосереднім учасником битви" [7, 108].

Композицію картини представлено трохи зверху, з вод бурхливої річки, на якій відбувається битва, на тлі пейзажу з високою лінією горизонту з полями вдалині праворуч та високим берегом річки у лівій частині картини. Головні події розгортаються на передньому плані, у безпосередній близькості від глядача, доєднуючи нас до подій та викликаючи співпереживання за учасників битви.

У центрі композиції зображено польського короля Сигізмунда І Старого верхи на ігреневому коні (світло-рудий з білою гривою). Король у рицарських обладунках, у червоній мантії з хутряною накидкою, на голові у нього золота корона, він повернутий впівоберта до свого військового командувача. Лівою рукою він притримує узду, а правою, в якій тримає булаву, вказує на високий берег, на якому над будівлями палає вогонь пожежі. Він начебто незважає на московіта перед ним, що ніби здається у полон з під-

нятими вгору руками (імовірно, московський воєвода Іван Челяднін, якого було взято у полон). На коні – червона попона з польським гербом, морду тварини опущено, збрую прикрашено червоними китицями, світла грива розвивається. Ліворуч від нього зображено на гнідому коні, що підвівся дибки, одного з командирів, у рицарських обладунках і сріблястому шоломі із червоним страусиним пір’ям. Його зображено у профіль, з темними вусами та короткою темною бородою, у правій руці він тримає піднятий меч. За ним кремезний зброєносець тримає високо піднятий синій стяг. На передньому плані перед цими двома фігурами – трубач на буланому коні у зеленому камзолі та шапці з хутряною оторочкою подає сигнал, напевно, наступу, дмухаючи у блискучу золотаву трубу. Навколо – піхота і кавалерія, хтось намагається допомогти та витягнути з води рицаря, що з конем упав у воду і тоне, позаду – піхота, “крилаті” гусари. У лівій частині картини – кавалерія на конях, яка просувається вперед, запекло б’ючись із супротивником.

Весь рух композиції картини спрямовано з правого краю на лівий. Ми бачимо картину битви із води, із середини подій: на передньому плані – бурхливі води річки, в якій розгортається битва, глядач наче рухається за вершниками та військовими у напрямі наступу, спостерігаючи загальний рух атаки, дивлячись на поранених, яких відкинуто хвилями, і вони тонуть у водах. У лівій частині на задньому плані – битва між кіннотою; чоловік у смугастому одязі щось кричить, притиснувши долоні до обличчя.

Загальний колорит картини достатньо темний, насичений, з багатьма яскравими кольорами деталей та контрастно-світлими відблисками металевих обладунків. Темно-блакитне із хмаринами небо на горизонті підкреслює драматизм події.

Композицію картини побудовано на принципах золотого перетину. Композиційний центр трохи зміщено праворуч. Це – король, головнокомандувач та московіт, який здається. Постаті наче фланкуються: ліворуч – довгою нахиленою рапірою у руці рицаря у сріблястих латах на коні, стягами – праворуч, і знизу – фігурою вояка у червоному, який падає назад і ледь тримається за сідло вершника однією рукою, створюючи певний трикутник, підси-

люючи смисловий акцент на головних героях. У правій стороні картини ми бачимо піхоту, що наступає, та трубача на коні перед нею на передньому плані. У лівій частині картини вже змальовано запеклий бій, де все змішалося.

Живопис картини добре прописано і ніби виліплено вмілим пензлем митця. Фігури людей змальовано із гарним знанням анатомії, в активному живому русі, коней майстерно натуралістично зображено, кожен фрагмент відмічено любов'ю автора до деталей – моделювання форми та передавання фактури різних матеріалів, людського тіла, складок одягу, металу, хутра, шкіри, води, пейзажу.

Юзеф Менціна-Кжеш, який захоплювався історичним живописом та батальними композиціями, безумовно, перебував під певним впливом свого вчителя Яна Матейка, визнаного майстра історичного жанру. Останній у всіх своїх історичних композиціях завжди приділяв значну увагу костюмам, деталям та атрибутам тієї епохи, яку зображав, вивчаючи різні артефакти. Також він мав власну стайню та декілька коней, яких змальовував із натури [7, 106]. Отже, і його учні з ретельністю підходили до зображення кожної деталі та постаті в своїх роботах, всотуючи досвід Майстра та наслідуючи його.

Про захоплення Ю. Менціни-Кжеша історією свідчить відома фотографія Валерія Ревуцького 1884 р., де зображено цього художника з друзями у історичних костюмах (зберігається в Музеї Народовому у Варшаві). Митці відтворили живі образи роману Генріка Сенкевича "Вогнем і мечем" ("Zywy obraz wg «Ogniem mieczem» Henryka Sienkiewicza Lipski jako Burlaj, Helcel jako Kozak, hr. Jozef Wielopolski jako Tuhaj Bej, Zygmunt Kurnatowski jako Kozak, Jozef Mecina-Krzesz jako Tatar") [8] (іл. 7). На картині ми можемо побачити елементи тих костюмів, які художник задіяв у композиції. Це, наприклад, смугастий одяг людини, що кричить ліворуч, головні убори та амуніція, шкіра гепарда.

Зображення на картині короля Сигізмунда І протирічить історичним реаліям і було, безперечно, польським баченням цієї битви. Воно віддзеркалювало загострений інтерес до історії своєї землі та власних національних героїв. Попередні роботи (історичні компо-

зиції) Ю. Менціни-Кжеша та полотна Я. Матейка, на які він рівнявся, були виконані саме у цьому напрямі, їх було присвячено оспівуванню та прославленню польської історії, увічненню досягнень польських королів.

Іл. 7. Юзеф Менціна-Кжеш із друзями у історичних костюмах. Фотографія Валерія Ревуцького. 1884 р.

Нам відомо, що польсько-литовсько-українське військо у битві під Оршею 1514 р. очолював князь Костянтин Острозький, та чи це його зображено поруч з польським королем, чи когось іншого? Константину Острозькому на той час було 54 роки, відомі його зображення – із сивою бородою і зазвичай з булавою у руках та шаблею, а не із важким мечем, як у людини поруч із королем на цій картині. Ю. Менціна-Кжеш на цьому полотні зобразив своє бачення битви під Оршею як людина, закохана у польську історію.

Картина є експресивною та насиченою в деталях, дуже реалістичних та з любов’ю промальованих. Її написано автором впевненими широкими мазками пензля із ретельним моделюванням різних фактур матеріалів. Видно творчий пошук автора з повторними прописками та лесуванням. Автор своєю майстерністю занурює глядача у саму середину подій цієї битви.

Безумовно, картина “Битва під Оршею” є одним зі найсильніших творів у добутку Юзефа Менціни-Кжеша. У результаті проведеної складної реставрації картина посіла гідне місце в експозиції Рівненського обласного краєзнавчого музею. Оршанська битва, зображена на цьому полотні, є надзвичайно важливою для історії України та однією із блискучих військових перемог Кос-

тянтина Острозького. Вона є прикладом звитяги, спільної боротьби та перемоги польського, литовського та українського народів.

Джерела та література

1. Віктор Луц, Людмила Леонова. Рівненський обласний краєзнавчий музей в період Другої світової війни (1941–1944) (за документами Державного архіву Рівненської області). *Наукові записки РОКМ*. Вип. XVI. Рівне, 2018. С. 169–186.

2. Radoslaw Sikora. Zapomniany obraz bitwy pod Orsza. URL: https://kresy.pl/kresopedia/zapomniany-obraz-bitwy-podorsza-1514-roku/

3. Юзеф Менціна-Кшеш. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%AE%D0%B7%D0%B5%D1%84_%D0%9C%D0%B5%D0%BD%D1%86%D1%96%D0%BD%D0%B0-%D0%9A%D1%88%D0%B5%D1%88#%D0%97_%D0%B1%D1%96%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D1%96%D1%97

4. Лозяк О. Йозеф Менціна Кжеш "Битва під Оршею": історія створення та побутування. *Наукові записки РОКМ.* Вип. XVII. Матеріали історико-краєзнавчої конференції "Краєзнавчі та музеєзнавчі дослідження Волині: минуле, сучасне, майбутнє" 4 жовтня 2019 р. Рівне : Видавець Олег Зень, 2019. 244 с.

5. Bitwa pod Orsza. Podlug obraza Krzesza, z wystawy obrazow Krywulta. *Kłosy*. 1885. № 1054. T. XLI. S. 168–169. https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/121283/edition/131689/content

6. File: Aršanskaja bitva. Аршанская бітва (J. Krzesz, 1885).jpg. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ar%C5%A1anskaja_bitva._%D0%90%D1%80%D1%88%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%B1%D1%96%D1%82%D0%B2%D0%B0_%28J._Krzesz,_1885%29.jpg

7. Пашковська А. Батальна сцена "Битва під Оршею" Йозефа Менціни-Креша. *Наукові записки РОКМ.* Вип. XIII. Ч. 2. Рівне : Дятлик М., 2015. С. 105–109. URL: https://www.istvolyn.info/storage/uploads/J7ruicPkDV4OTTXOmBVNuHdKQldZ9aA5lYdrFMLz.pdf

8. Walery Rzewuski. Grupa osob w kostiumach historycznych. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:J%C3%B3zef_M%C4%99cina-Krzesz?uselang=uk

Аліна Мороко

ПРАВОВІ ЗАСАДИ ДЕРЖАВНОГО ОБЛІКУ ПАМ'ЯТОК АРХЕОЛОГІЇ: ПРОБЛЕМИ СЬОГОДЕННЯ

У статті здійснено комплексний аналіз нормативно-правового регулювання державного обліку археологічної спадщини України та визначено ключові проблеми у розрізі цього питання. Дослідження висвітлює повільність та фрагментарність процесу реєстрації об'єктів археологічної спадщини. Авторкою окреслено основні принципи оптимізації системи державного обліку, що ґрунтуються на взаємодії всіх органів влади, чіткому розмежуванні поля відповідальності, інформаційній наповненості щодо пошкоджень пам'яток у відкритих джерелах та захисту археологічних об'єктів в умовах сучасного воєнного стану.

***Ключові слова*:** реєстр, державний облік, пам'ятка археології, об'єкт археології, закон, збереження.

Alina Moroko

Legal principles of state registration of archaeological monuments: present-day problems

The article focuses on a comprehensive analysis of the regulatory and legal regulation of state registration of archaeological heritage in Ukraine and identifies key problems in this regard. The study highlights the slowness and fragmentation of the process of registering archaeological heritage sites. The author outlines the main principles of optimizing the state registration system, which are based on the interaction of all authorities, a clear delimitation of the field of responsibility, information completeness regarding damage to monuments in open sources and the protection of archaeological sites in the conditions of modern martial law.

Keywords: register, state registration, archaeological monument, archaeological site, law, preservation.

Культурна спадщина – це основа національної ідентичності та засіб збереження пам'яті про минуле. Тому головним завданням нашої держави, що визначене ст. 54 Конституції України [1], є "збереження історичних пам'яток та інших об'єктів, що становлять культурну цінність".

Однак зростання антропогенного впливу на матеріальні надбання минулих поколінь, відсутність досконалої системи адмі-

ністративного регулювання у сфері охорони та толерування центральними органами виконавчої влади процесу незаконної забудови (у межах охоронюваних зон пам'яток) створюють проблеми у виконанні цього завдання [2, 3].

Починаючи з 2014 р., ситуація щодо збереження культурної спадщини ускладнилася внаслідок активних бойових дій у східних регіонах України та на території Автономної Республіки Крим. У 2022 р. розпочався новий етап військового конфлікту – повномасштабне вторгнення. Під загрозою знищення опинилися всі культурні надбання нашої країни, під час вивчення яких доводиться самобутність нашого народу. Відповідно, їх збереження зараз повинно стати одним з пріоритетних завдань в умовах сучасної війни [3, 11–12].

Згідно із Законом України "Про охорону культурної спадщини", об'єкти культурної спадщини за видами поділяються на: археологічні, історичні, монументального мистецтва, архітектури, містобудування, садово-паркового мистецтва, ландшафтні, науки та техніки. "Найвразливішою" категорією серед них є археологічні об'єкти, які – "невідновлюване джерело знань про минуле" [4]. Проте із початком повномасштабного вторгнення спостерігається тенденція збільшення несанкціонованого вилучення археологічного матеріалу "копачами" та поширення незаконного обігу артефактів за кордоном. Такі процеси безпосередньо призводять до втрати цінних джерел інформації, що "заховані" в ареалі побутування певного артефакту.

Один зі способів вирішення цієї проблеми – паспортизація виявлених об'єктів археології, тобто державний облік, що дозволяє юридично закріпити охоронний статус археологічної пам'ятки, а в разі її пошкодження чи знищення – задокументувати цей факт. Процедура обліку юридично фіксує наявність пам'ятки та створює об'єкт охорони. Ця процедура охоплює: "виявлення, фіксацію, визначення наукової та культурної цінності, картографування і паспортизацію, складання списку і зводу археологічних пам'яток, облік та інвентаризацію археологічних колекцій незалежно від відомчої належності і форми власності" [4]. Засади обліку встановлено Кабінетом Міністрів України. Відповідно до За-

кону України "Про охорону археологічної спадщини", ці розпорядження повинні здійснюватися центральним органом виконавчої влади – Міністерством культури та стратегічних комунікацій України [4].

Об'єкт археології набуває статусу пам'ятки у разі внесення його до Державного реєстру нерухомих пам'яток України, розміщеного на офіційній сторінці Міністерства культури та стратегічних комунікацій. Тоді для пам'ятки археології встановлюється спеціальний режим збереження та визначаються межі охоронної зони [4]. Таке правове розмежування створило одну із головних проблем: пам'ятки археології можна порахувати десятками, а об'єкти – тисячами. Відповідно, останні можуть бути пошкоджені або знищені без можливості на юридичну фіксацію цього факту.

У ст. 14 Закону України "Про охорону археологічної спадщини" зазначено те, що внесення об'єктів до Державних реєстрів нерухомих пам'яток місцевого значення здійснюється центральним органом виконавчої влади – Міністерством культури та стратегічних комунікацій, національного – за рішенням Кабінету Міністрів України [5]. Перші пам'ятки археології у державних реєстрах (які створено 2000 р.) фігурують лише із 2009 р., що свідчить про сповільнений механізм процесу реєстрації. На думку авторки, це обумовлено двома головними факторами: браком кваліфікованих спеціалістів та низьким пріоритетом цього завдання сьогодні.

До моменту внесення об'єкта до згаданих вище реєстрів має бути Перелік щойно виявлених щойно виявлених об'єктів культурної спадщини, що "ведеться органами охорони культурної спадщини та публікується такими органами на своїх офіційних вебсайтах" [5]. На сьогодні такого списку там немає.

Наказом України від 11.03.2013 р. "Про затвердження порядку обліку об'єктів культурної спадщини" регламентовано основні засади державного регулювання цього аспекту охорони [6]. Питанням складання облікової документації повинен займатися дипломований фахівець-археолог чи фахівець-архітектор, людина, що здобула вищу освіту за спеціальністю "Музеєзнавство, пам'яткознавство", або фахівець, який має науковий ступінь кандидата

наук чи доктора наук у галузі музеєзнавства, мистецтвознавства, архітектури [6]. Упродовж тридцяти днів Консультативна рада розглядає та ухвалює рішення "щодо внесення такого об'єкта до Переліку та набуття нерухомим об'єктом культурної спадщини статусу щойно виявленого об'єкта культурної спадщини із занесенням відомостей про це до Переліку" [6]. Експертна комісія, що є консультативно-дорадчим органом при Міністерстві культури та стратегічних комунікацій, ухвалює рішення про занесення об'єкта до Державного реєстру нерухомих пам'яток України місцевого та національного значень. У разі відмови протягом трьох місяців мають бути повторно надані доопрацьовані документи. У разі позитивного рішення органом охорони культурної спадщини складається паспорт об'єкта. Лише після набуття ним юридичного статусу пам'ятки створюється документація щодо її меж, охоронних зон і присвоюється охоронний номер [6].

Одна з найбільших проблем обліку пов'язана із відсутністю ідеї збереження культурних ландшафтів. У Законі України "Про охорону культурної спадщини" у ст. 14 зазначено, що для території пам'ятки "визначається спеціальний охоронний режим", який затверджує Кабінет Міністрів України [4]. Межі пам'ятки встановлюють залежно від її типу та категорії, що закріплено у згаданій вище статті та вносять до Державного земельного кадастру, після чого земельній ділянці надається кадастровий номер [7].

Як держава-учасниця Європейської ландшафтної конвенції та Європейської конвенції про охорону археологічної спадщини Україна зобов'язана регулювати питання "територій, що підлягають охороні" [8].

До початку повномасштабного вторгнення 2022 р. наша держава завершила приєднання до Другого протоколу Гаазької конвенції про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту, відповідно тим самим обрала "європейську систему" збереження культурних надбань [9]. Проте через недосконаліть системи державного обліку пам'яток неможливо виконати інші пункти Конвенції. Зокрема, через відсутність офіційних даних щодо "не видимих" об'єктів археології про їх руйнування чи зни-

щення на території активних бойових дій неможливо дізнатися.

Отже, окресливши основні процесуальні моменти державного обліку, можна виокремити такі основні проблеми:

• розмежування понять "археологічний об'єкт" та "археологічна пам'ятка" призвело до того, що частина об'єктів знищується через відсутність охоронного статусу [10, 80];

• недосконала нормативно-правова база процедури обліку (наприклад, відсутність статусу об'єкта від моменту виявлення до внесення його до Переліку щойно виявлених пам'яток чи Державних реєстрів нерухомих пам'яток України місцевого та національного значень) призводить до того, що більшість археологічних об'єктів є або у сільськогосподарському користуванні, або під забудовою [11, 34];

• нормативними актами визначено, що облікову документацію має складати фахівець із науковим ступенем (зараз в Україні за браком такої кількості професійних кадрів унеможливлюється швидкий процес складання документації та надання її на розгляд Експертної комісії) [11, 32–33];

• документацію на археологічний об'єкт треба подавати до Міністерства культури та стратегічних комунікацій, без проходження процедури затвердження в органах міських чи селищних рад, що призводить до необізнаності останніх щодо наявності археологічних об'єктів на певних територіях [11, 33];

• неодноразово у законах згадано реєстр пам'яток, який має бути оприлюднений на офіційному вебсайті (наразі цього документа там немає, що ускладнює процес паспортизації виявлених об'єктів археології);

• охоронні межі пам'ятки встановлюються залежно від її категорії та типу, а не за фактичним розміром археологічного об'єкта (що призводить до забудови на території охоронних меж пам'яток);

• фіксування у реєстрах археологічного об'єкта без визначених меж культурних ландшафтів призводить до знищення ареалу його існування [12, 10];

• відсутність в українському законодавстві щодо пам'яткоохоронної сфери порядку дій у разі збройного конфлікту;

• відсутність фінансування органами центральними влади процесів, що сприяли б збільшенню кількості розвідок, позитивно впливали б на періодичність проведення моніторингу та швидкість паспортизації.

Варто зазначити, що фіксація та документування виявлених археологічних знахідок почалися лише з першої половини ХХ ст. У радянський період об'єкти археології було занесено до Державних списків пам'яток історії і культури. Постанови про внесення пам'яток республіканського значення ухвалювала Рада Міністрів УРСР. Рішенням облвиконкомів, а згодом – розпорядженнями представників президента в областях, здійснювалося занесення до переліку пам'яток місцевого значення. Ці реєстри дозволяли отримати археологічному об'єкту юридичний статус та державну охорону і ухвалювалися протягом 1970–1990 рр.

Серед категорій культурної спадщини у зазначених вище реєстрах є пам'ятки археології, історії та мистецтва. Найбільшу кількість становлять пам'ятки історії, а саме ті, що стосуються репрезентації періоду 1941–1945 рр. (бронзові бюсти, обеліски, гранітні монументи). На думку авторки, це певною мірою пов'язано із культом війни та пропагандою минулих звитяг, що побутували у тогочасному радянському союзі. Активні дослідження археологічної спадщини проводили на територіях пам'яток, що доводили міф про наявність "колиски трьох братніх народів".

Після здобуття нашою країною незалежності Законом України "Про охорону культурної спадщини" державні списки пам'яток історії і культури було замінено на Державні реєстри нерухомих пам'яток України місцевого та національного значень. Проте процедура обліку продовжує здійснюватися дуже уповільнено, як і за радянських часів. Свідченням цього є те, що на території Київської обл. виявлено близько двох тисяч археологічних об'єктів, але до Державного реєстру нерухомих пам'яток України внесено 344 пам'ятки місцевого значення [13] та 23 – національного [14]. Зазначу, що останні було внесено до реєстрів у 2009 р., а 327 об'єкти місцевого значення набули ста-

тус пам'ятки лише у 2024 р., під час третього року повномасштабного вторгнення.

Тобто, оцінюючи сучасний стан пам'яткоохоронної сфери можна зробити висновок, що, попри формальне закріплення процедур державного обліку археологічної спадщини в українському законодавстві, де-факто суттєвих змін не відбувається. У нинішніх умовах війни питання повноцінного державного обліку повинне стати пріоритетом культурної політики, адже збереження археологічної спадщини є гарантією збереження історичної пам'яті та національної ідентичності України.

Джерела та література

1. Конституція України. URL: https://www.president.gov.ua/cuments/constitution

2. Буйських А. В., Івакін В. Г., Шидловський П. С. Моніторинг пам'яток археологічної спадщини України під час військової агресії рф. *Київські збірники історії, археології, мистецтва та побуту.* 2023. № 1 (4). С. 3–15.

3. Іванова О. А., Шидловський П. С. Захистити минуле – щоб зберегти майбутнє (замість передмови). *VITA ANTIQUA.* 2023. № 14. С. 10–16.

4. Про охорону археологічної спадщини: Закон України. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1626-15#n9

5. Про охорону культурної спадщини: Закон України. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1805-14#Text

6. Про затвердження порядку обліку об'єктів культурної спадщини: наказ Міністерства культури України № 158 від 11.03.2013. URL: https://ips.ligazakon.net/document/RE23060

7. Про Державний земельний кадастр: Закон України. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3613-17#Text

8. Європейська конвенція про охорону археологічної спадщини (переглянута). URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/994_150#Text

9. Другий протокол до Гаазької конвенції про захист культурних цінностей у разі збройного конфлікту. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_001-99#Text

10. Готун І. А., Казимір О. М., Осадчий Р. М., Шахрай Д. О. Паспортизація пам'яток у київських передмістях. *Археологічні дослідження в Україні.* Київ, 2015. С. 80–82. URL: http://archaeology.univ.kiev.ua/home/images/pdf_doc/shidlovsky_64.pdf

11. Карпенко Л. А., Левада М. Є. Збереження археологічної спадщини та інших культурних цінностей: аналіз, проблеми та пропозиції щодо їх врегулювання. Київ, 2021. 148 с.

12. Бреяк О. В., Солтис О. Б. Парадокси пам'яткоохоронного законодавства. *Охорона культурної спадщини Київської області. Проблеми, матеріали, дослідження.* Київ : Академперіодика, 2006. С. 9–12.

13. Державний реєстр нерухомих пам'яток місцевого значення. URL: https://mcsc.gov.ua/wp-content/uploads/2025/03/kyyivska-obl.-stanom-na-26.02.2025-1.pdf

14. Державний реєстр нерухомих пам'яток національного значення. URL: https://mcsc.gov.ua/wp-content/uploads/2024/09/kyyivska-obl.stanom-na-20.09.24.pdf

Володимир Назар

ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ ЄПИТРАХИЛІ З ПОХОВАННЯ АРХІМАНДРИТА КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ ЄЛИСЕЯ ПЛЕТЕНЕЦЬКОГО (†1624)

Статтю присвячено методиці реставрації єпитрахилі з поховання архімандрита Києво-Печерської лаври Є. Плетенецького. Наведено результати здійснених досліджень, а також послідовність проведення консерваційно-реставраційних процесів, які дозволили зберегти та вперше експонувати унікальну меморіальну пам'ятку.

Ключові слова: реставрація, археологічний текстиль, поховання, Єлисей Плетенецький, Києво-Печерська лавра, єпитрахиль, акса́мит, очищення, дублювання, оксамит.

Volodymyr Nazar

Research and restoration of the epitrachelion from the burial place of Yelisei Pletenetskyi (†1624), Kyiv-Pechersk Lavra archimandrite

The paper deals with the methodology of restoration of the epitrachelion from the burial place of Ye. Pletenetsky, an Archimandrite of the Kyiv-Pechersk Lavra. The results of the research carried out are presented, as well as the sequence of conservation and restoration processes that allowed to preserve and for the first time exhibit the unique memorial monument.

Keywords: restoration, archaeological textiles, burial, Yelisei Pletenetskyi, Kyiv-Pechersk Lavra, epitrachelion, aksamit, cleaning, duplication, velvet.

У 2024 р. у межах реалізації проєкту з реставрації тканин із поховання архімандрита Києво-Печерської лаври Єлисея Плетенецького (іл. 1) було завершено реставрацію його єпитрахилі (КПЛ-ТЗ-3237/2). Побіжно нагадаємо, що ще раніше вже було відреставровано унікальну підвісну пелену із цього поховального комплексу [1, 243; 2, 210], а також триває робота з реставрації парчевого оплічча та оксамитового фелона (КПЛ-ТЗ-3237/1,3).

Саме захоронення було виявлено під час проведення другого етапу архітектурно-археологічних досліджень фундаментів

Іл. 1. Портрет архімандрита Є. Плетенецького. Середина XVIII ст. КПЛ-П-29

Іл. 2. Єпитрахиль із поховання архімандрита Є. Плетенецького. Загальний вигляд до реставрації

зруйнованого на початку Другої світової війни Успенського собору, що проводили під керівництвом визначного українського радянського архітектора М. В. Холостенка у червні–жовтні 1952 р.

До моменту реставрації музейний предмет у складеному вигляді зберігався у фондосховищі Національного заповідника "Києво-Печерська лавра" та відзначався незадовільним станом збереження (іл. 2).

Єпитрахи́ль (грец. Επιτραχηλιον –"те, що навколо шиї") – частина богослужбового одягу, що має вигляд стрічки, яка огинає шию і обома кінцями спускається на груди православного священника або єпископа. Є надзвичайно важливим елементом церковного вбрання духовенства, який символізує благодатні дари священства та без якої не можна правити жодних служб. Походить вона від дияконського ораря, один кінець якого лежав на грудях,

а інший спускався на плечі. Під час хіротонії диякона, коли відбувалося таїнство поставлення ієрея в священнослужителі, його складали удвоє, перекладаючи другий кінець ораря зі спини на груди. Згодом обидва кінці єпитрахилі стали спереду скріплювати ґудзиками[1].

Спереду на єпитрахиль нашивають три пари хрестів на обох її половинах, які символізують те, що ієрей може здійснювати шість церковних таїнств (хрещення, миропомазання, євхаристія, сповідь, вінчання, єлеопомазання). Сьомий хрест пришивали на тій частині єпитрахилі, що містилася на шиї та символізувала наступність повноважень, за якими священник приймає своє священство від єпископа та підпорядковується йому, а також несе на собі тягар служіння Христу.

Єпитрахиль із поховання Є. Плетенецького належить до т.зв. нерозрізного типу, що пошито як широку смугу (іл. 3). Він

Іл. 3. Єпитрахиль. Загальний вигляд із лицевого боку. У процесі реставрації

менше трапляється у XVII ст. та стає вже більш поширеним у XVIII ст. [3, 7].

Так, основну її частину зшито з двох шматків однотипного безворсового італійського аксáмиту[2], декорованого великим орнаментом, що складається із стилізованих рослинних мотивів, розташованих у шаховому порядку. А саме − перехрещених рослинних пагонів із великим фігурним листям. Їхнє тло за-

[1] Одягають її поверх підризника (у повному облаченні) або ряси (у малому), а у єпископському (архієрейському) облаченні єпитрахиль одягають вже на підризник під сакос.

[2] Давня назва орнаментальної італійської парчевої тканини, що виготовлено із золотих та срібних ниток, які утворювали тло та орнамент тканини.

повнено дрібними вертикальними рисками та меншого розміру рослинними завитками, що мають вигляд стилізованого букета, які утворюють своєрідні широкі клейма, що оздоблено кругами. Усі елементи ефектно окреслювались шовковою контурною лінією.

Спереду на єпитрахиль пришито три великих чотирикінцевих хрести, що виконано із двох рядів плетеної тасьми з шовкових та металевих ниток. Четвертий, з аналогічних матеріалів, але меншого розміру пришито по центру верхньої частини, що лежить на шиї. Верхня частина аксáмиту пам'ятки дуже потерта, із значними втратами ниток основи, що є свідчення її тривалого використання, адже пошито її було з дорогої імпортної тканини. Характер механічних пошкоджень та їх розташування може свідчити про те, що утворились вони, ймовірно, внаслідок тертя поверхні аксáмиту ланцюжком з наперсним хрестом. Також істотно пошкодженими або цілком втраченими виявилися з'єднувальні шви аксáмитових фрагментів, які, наприклад, по центру тримаються між собою лише завдяки тому, що по центру їхнього стику було пришито вже один із згаданих вище хрестів із тасьми.

У цілому єпитрахиль Є. Плетенецького відзначається спрощеним кроєм, характерним для богослужбових облачень XVI – початку XVII ст. Йдеться, передусім, про її верхню частину, що огинає шию (іл. 4). Виготовлено її з цільного шматка шовкової тканини прямокутної форми, декорованої смугастим ворсовим орнаментом, короткі краї якої пришивали до верхнього краю аксáмитової тканини єпитрахилі, а зараз виявилися повністю втраченими.

Іл. 4. Фрагмент верхньої частини єпитрахилі. Вигляд до реставрації

У сучасних єпитрахилях ця частина має більш складний крій, що складається із двох роз'єднаних дугоподібних смуг, що

звужуються до верхнього краю та зшиваються по центру. Така конструкція допомагає уникнути утворення складок та заломів тканини, оскільки плавно огинає шию та спускається спереду по формі плечей. Натомість на верхній частині єпитрахилі архімандрита Єлисея утворилися численні заломи, що призвели до її деформування та посічень шовкової тканини.

По периметру єпитрахиль обшита смужками з напіврозрізного оксамиту, який декоровано рослинним орнаментом із стилізованого листя та восьмипелюсткових квітів. Характерною особливістю його є те, що під час виробництва частина шовкових петель на лицевій поверхні тканини не розрізалася, а ставала додатковим декоративним елементом. Так, шовкові петлі утворюють ажурне тло, на якому виділяється квітковий орнамент, утворений з об'ємного ворсу.

На внутрішній частині верху, що прилягає до шиї, оксамитове обрамлення було виконане не із цільної тканини, а із зшитих пов-

Іл.5. Фрагмент нагрудної частини єпитахилі. До реставрації.

Іл. 6. Фрагмент нагрудної частини єпитрахилі. Після реставрації

здовжніх смуг різної ширини, які роз'єдналися на окремі частини унаслідок втрати з'єднувальних швів. До того ж втраченими виявилися шви кріплення смугастої тканини до єпитрахилі та її зовнішнього обрамлення (іл. 5, 6). Також спостерігалися дві ділянки з втратами оксамиту з лівого краю та в нижній частині єпитрахилі.

Із нижнього правого краю єпитрахилі збереглися дві розплющені кульки, сплетені із металевих ниток, які становили, найімовірніше, верхню частину втрачених шовкових китиць.

Підкладка пам'ятки виявилася цілком втраченою, оскільки, мабуть, була виготовлена з целюлозних волокон, які, на відміну від шовку та вовни, зазвичай повністю руйнуються у похованнях.

Загалом текстиль єпитрахилі відзначався ветхістю, значним поверхневим забрудненням, наявністю плям невідомого походження, восковими забрудненнями, залишками ґрунту, значною кількість слідів життєдіяльності біологічних організмів, а також потертостями, заломами та локальними втратами оксамиту.

Реставрації пам'ятки передувало кілька досліджень, зокрема ступеня руйнації металевого покриття ниток аксáмиту. За результатами обстеження встановлено, що для декору тканини щедро використовували металеву нитку, де тонка срібна фольга, найімовірніше, із золоченням, спіралеподібно намотувалась на шовкову основу. Втім, як і на інших предметах із цього поховання, металеві нитки виявилися вкритими суцільною корозією через руйнацію міжкристалічної решітки металу. У результаті, срібні нитки під дією хлору перетворилися на крихкий двошаровий порошок фіолетово-білого кольору (хлорид срібла – AgCl), який на багатьох ділянках вже осипався.

Також мікологічні дослідження, під час яких було відібрано проби та окремі мікрофрагменти із предмета, встановили, що на лицьовій частині єпитрахилі виявлено колонію грибка Acremonium strictum[3].

На першому етапі реставрації предмет будо розкладено горизонтально на дерев'яній рамі, обтягненій дрібною синтетичною

[3] Дослідження було проведено у Національному науково-дослідному реставраційному центрі України.

сіткою з поліестеру. Предмет було делікатно механічно очищено з обох сторін м'яким пензлем та спринцівкою з використанням бінокуляра, для максимального контролю за просуванням робіт та уникаючи ділянок з деструкцією металевого покриття ниток. Менш стійкі поверхневі забруднення делікатно видалялися за допомогою тонкої бісерної голки.

Вкриті корозією металеві нитки гаптування зміцнено 2 % розчином фторлону марки Ф-26-Л у суміші розчинників: ацетон, етилацетат, амілацетат (у співвідношенні 1:1:1), що наносився краплинним методом. Єпитрахиль водночас дезінфіковано 2% розчином "Полідез" та пластифіковано водо-спиртовим розчином ПЕГ-400 (75:10:5), що наносився як спрей механічним пульверизатором.

Унаслідок легкого зволоження вдалося усунути деформацію тканин та значні заломи на шийній частині. Враховуючи значну деструкцію волокон та посічення тканин останньої, для неї було виготовлено високий робочий ложемент з пінополіетилену, який вставлявся всередину горловини та фіксувався тонкими ентомологічними шпильками. Це дозволило уникнути додаткових механічних пошкоджень тканини в процесі комбінованих очищень. Остаточно тканини висушувалися на м'якому гігроскопічному папері під локально розташованими пластинами з оргскла в місцях заломів.

Проведені раніше етапи з дезінфекції та пластифікації предмета дозволили продовжити процес тривалого механічного очищення тканин від стійких поверхневих забруднень та слідів життєдіяльності біологічних організмів, який здійснювався тонкою бісерною голкою та настільною лампою-лупою зі збільшувальним склом 5Х.

Потертості, ветхість аксáмиту, локальні втрати оксамиту та значна деструкція волокон тканини пришийної частини вимагали проведення загального дублювання, для чого використано натуральний щільний шовковий газ, що фарбувався у наближений до тканин колір синтетичними фарбниками. Для дублювання текстилю використано водорозчинний клей Acrylkleber 303 HV фірми Lascaux (Швейцарія), який має свою специфіку

та вимагав розроблення методики його використання під цей випадок.

Так, клей спочатку наносився на силіконовий папір до його остаточного висихання та перетворення на липку плівку. Поетапно із ділянок тканин, які потребували дублювання, знімалися шаблони на прозору цупку поліетиленову плівку та вирізалися за контуром. Далі перший аркуш силіконового паперу із висохлим клеєм Lascaux накривався другим аркушем силіконового паперу так, щоб клей залишався між ними. Потім на верхній аркуш дзеркально накладався перезнятий та вирізаний шаблон із поліетилену, який окреслювався за контуром, та із склеєних між собою силіконових аркушів вирізалася площина для дублювання необхідної форми. Після того, як шаблон було вирізано, верхній аркуш силіконового паперу відокремлювався, а клей на першому аркуші вже накладався на дублювальну тканину, зверху накривався фторопластовою плівкою та фіксувався теплою праскою за температури 30°С. Після охолодження силіконовий папір механічно відокремлювався, а клей залишався зафіксованим на дублювальній тканині та міг використовуватися для локального дублювання археологічного текстилю з використанням термошпателя та фторопластової плівки. Застосування подібного методу дозволило чітко здублювати тканину у межах потрібного контуру та уникнути подальшого механічного видалення липкої клейової плівки із делікатної поверхні газової тканини.

Після дублювання проведено поетапне зшивання тканин у місцях втрат авторських швів бісерною голкою з підібраними у тон натуральними шовковими нитками.

Ділянки із потертостями да локальними відривами шовкових ниток на лицевій поверхні єпитрахилі додатково укріплювалися голкою із пофарбованими в тон газовими нитками у техніці реставраційної сітки.

Для належного експонування пам'ятки виготовлено підоснову відповідного розміру із сотового картону, яку було обтягнено батистовою тканиною світло-коричневого кольору, а також об'ємний ложемент з синтепону під горловину єпитрахилі та коробку

з імпортного безкислотного картону для її подальшого зберігання у фондосховищі.

У результаті проведеної реставрації збережено ще одну унікальну меморіальну пам'ятку одного з найвидатніших діячів Києво-Печерської лаври, яку вперше було експоновано на виставці "Просвітитель. До 400-х роковин смерті архімандрита Києво-Печерської лаври Єлисея Плетенецького" (іл. 7).

Іл.7. Єпитрахиль. Загальний вигляд із лицевого боку. Після реставрації

За рішенням Священного Синоду Православної церкви України в день відкриття виставки – 12 листопада 2024 р. архімандрита Є. Плетенецького було урочисто канонізовано у Києво-Печерській лаврі та встановлено день його пам'яті – 29 жовтня [4, п. 11], що стало знаковою подією для всієї української духовної спільноти.

Джерела та література

1. Назар В. В. Реставрація підвісної пелени "Богородиця Втілення" з поховання архімандрита Києво-Печерської лаври Єлисея Плетенецького (†1624). *Дослідження, консервація, реставрація рухомих пам'яток історії та культури: традиції, інновації: наукові доповіді X Міжнародної науково-практичної конференції* (Київ, 24–27 травня 2016 р.). Київ : Національний науково-дослідний реставраційний центр України, 2016. С. 243–246.

2. Його ж. Маловідома пам'ятка гаптування з поховання архімандрита архімандрита Києво-Печерської лаври Єлисея Плетенецького (†1624). *30 нарисів археологічних досліджень Києво-Печерської лаври* / Упоряд. Сергій Тараненко. Київ : Мистецтво, 2021. С. 210–217.

3. Варивода А. Гаптовані єпитрахилі флорівського гаптарського осередку 1740–1770-х рр.: особливості композиційних схем. *Церква* –

наука – суспільство: питання взаємодії. Матеріали Двадцять другої (23–24 травня 2024 р.) та Двадцять третьої (29–30 травня 2025 р.) Міжнародних наукових конференцій / Національний заповідник "Києво-Печерська лавра". Київ, 2025. С. 7–14.

4. Документи засідання Священного Синоду (ПЦУ). 7 листопада 2024 р. URL: https://www.pomisna.info/uk/document-post/dokumenty-za-sidannya-svyashhennogo-synodu-7-lystopada-2024-r

Наталя Онопрієнко

ОПРАВА ПРЕСТОЛУ ЦЕРКВИ РІЗДВА БОГОРОДИЦІ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ МАЙСТРА ГРИГОРІЯ ЧИЖЕВСЬКОГО

Представлено результати дослідження трьох срібних накладних медальйонів від оправи престолу другої половини XVIII ст. із колекції Національного заповідника "Києво-Печерська лавра". На основі архівних джерел і порівняльного аналізу зроблено припущення щодо їхнього походження із церкви Різдва Богородиці на Дальніх печерах та авторства київського золотаря Григорія Чижевського. Представлено нові відомості про оздоблення престолу київського Софійського собору.

Ключові слова: Оправа престолу, Григорій Чижевський, київське золотарство XVIII ст., Києво-Печерська лавра, Софія Київська.

Natalia Onopriienko

Case of the Holy Table of the Church of the Nativity of the Virgin of the Kyiv-Pechersk Lavra by master Hryhoryi Chizhevskyi

The results of a study of three silver medallions from the throne frame of the second half of the 18th century from the collection of the National Preserve "Kyiv-Pechersk Lavra" are presented. Based on archival sources and comparative analysis, it is assumed that they originated from the Church of the Nativity of the Virgin in the Far Caves and were created by the Kyiv goldsmith Hrihoryi Chizhevskyi. New information about the decoration of the Holy table of St. Sophia Cathedral in Kyiv is also presented.

Keywords: case of the Holy Table, Hryhoryi Chizhevskyi, Kyivan goldsmithing in the 18th century, Kyiv-Pechersk Lavra, Saint Sophia Cathedral in Kyiv.

Упродовж XVIII ст. тривало оздоблення та наповнення інтер'єрів лаврських храмів. В останній третині сторіччя діяльний архімандрит Києво-Печерської лаври Зосима (Валкевич) ініціював створення багатьох дорогоцінних творів церковного начиння – як в Успенському соборі, так і церквах Нижньої Лаври [1]. Особливу увагу було приділено прикрашанню престолів, які є сакральними центрами храмів. За зразком головного престолу Успен-

ського собору, оправленого 1755 р. дорогоцінним бароковим окладом [2], престоли печерних храмів також отримали металеве вбрання. Якщо Свята Трапеза головного вівтаря Успенського собору у середині XVIII ст. була суцільно обкладена срібними з позолотою карбованими пластинами, то вже у останній третині століття оздоблення престолів складалося з мідних позолочених дощок з накладними срібними сюжетними медальйонами. Очевидно, вперше у Лаврі такий прийом застосували саме у наземних храмах Ближніх і Дальніх печер, а у XIX ст. оправи подібної конструкції з'явилися на всіх престолах приділів Великої церкви[1].

Згідно із ризничними описами, престол церкви Різдва Богородиці на Дальніх печерах КПЛ кам'яний[2], розміром близько 138×138 см, близько 102 см заввишки було обкладено мідними шліфованими позолоченими у амальгамний спосіб дошками із накладними срібними карбованими оздобами. На верхній, суцільно позолоченій, дошці оправи розміщувалися гравійовані зображення хреста у центрі та чотирьох євангелістів по кутах. У центрі кожної бічної дошки оправи було укріплено срібні карбовані медальйони з сюжетними композиціями в обрамленні ажурного рокайлевого орнаменту: на чільній – Тайна вечеря, південній – Воскресіння, східній – Покладання в домовину, північній – Розп'яття з пристоячими. У верхній частині проходила накладна гірлянда, кути престолу були оформлені як пілястри, оздоблені срібним прорізним декором. На тильному (східному) боці розміщувалися дві овальні таблички з черневим написом про облаштування престолу[3].

---

[1] Слід зазначити, що було розроблено певний шаблон: виготовлялися гладкі дошки основи, які закривали бічні стінки і кришку престолу, поверхню дощок вкривали амальгамною позолотою, окрім ділянок, на які накладалися сюжетні медальйони і декоративні прикраси, кути закривали накладними колонками, варіювалися лише сюжети і орнаментальне оздоблення. Над створенням оправ престолів працювали відомі київські золотарі кінця XVIII – першої половини XIX ст.

[2] Згідно із Метрикою 1887 р.: "В церкви Рождества Пресвятыя Богородицы, престол кирпичный, покрыт деревянною доскою, шириною и длиною 1 арш. 15. верш. вышиною 1 арш. 7 верш. …" [3, 513].

Інформацію про автора оправи престолу містить Атестат, виданий 1785 р. Духовним Собором КПЛ київському міщанину, майстрові срібних справ Григорію Чижевському. Серед робіт, виконаних золотарем для Лаври у 1784-85 рр., зазначено: “Особо жъ

---

[3] Короткий опис престолу церкви Різдва Богородиці наведено у документі 1803 р. [4, арк. 92], більш докладний – у Головному церковному і ризничному описі Дальніх печер 1893 р.: “Олтарь. 1. В немъ престолъ каменный (и по всей вероятности тотъ самый, о которомъ онъ же Кальнофойскій свидетельствуетъ что в его время, т.е. около 1638 годов, былъ здесь цѣлъ простой, сложеный изъ камней на глинѣ престолъ, на которомъ первые пустынножители совершали Литургию. Преданіе хотя и устно, но доселѣ гласитъ, что при постройкѣ сей каменной церкви каменнодѣлатели по невѣденію приступили было къ разрушенію его но чудесно удержаны силою Божіею) обдѣланъ мѣдными позолоченными чрезъ огонь дсками, украшенными чеканной работы на серебряныхъ съ прорѣзью по краямъ местахъ с четырехъ сторонъ слѣдующими изображеніями: 1. Тайной вечери Спасителя съ двѣнадцатью Апостолами, 2. Распятаго Спасителя, 3. Положеніе во гробъ и 4. Воскресенія Христова. Верхняя часть престола украшена серебряною чеканною гирляндою съ гладкимъ поясом, придерживающими винтами верхнюю престольную доску; подъ гирляндою помещенъ для украшенія небольшой овальный поясокъ, а по угламъ престола въ видѣ пилястръ выступы съ прорѣзными серебряными накладками. На верхней дскѣ гравированныя изображенія: по срединѣ, Креста Господня, а по угламъ четырехъ Евангелистовъ. На задней сторонѣ на двухъ дощечкахъ, округленныхъ серебряными вѣнчиками прорѣзной чеканной работы, написано черною краскою: на первой 1785 года Августа 1-го дня престолъ сей сооруженъ въ храмъ сей Рождества Пресвятыя Богородицы изъ мѣдныхъ досокъ съ сутою оныхъ позолотою и серебряными накладными штуками при благополучномъ Государствованіи Ея Императорскаго Величества Екатерины вторыя, при Наслѣдникѣ Ея Благовѣрномъ Государѣ Цесаревичѣ и Великомъ Князѣ Павлѣ Петровичѣ и при супругѣ Его Благовѣрной Государынѣ великой Княгинѣ Маріи Феодоровнѣ, а на второй: и при Благовѣрныхъ Государѣхъ и великихъ князѣхъ: Александрѣ Павловичѣ и Константинѣ Павловичѣ и при Благовѣрныхъ Государыняхъ великихъ Княжнахъ: Александрѣ Павловнѣ и Еленѣ Павловнѣ, по благословенію здѣшнія Лавры Отца Архимандрита Зосимы Валкевича, тщаніемъ сія Пещеры Блюстителя Соборнаго старца Іеромонаха Виталія изъ кошту отъ части доброхотныхъ дателей, а частію отъ казны Лаврской, вѣсу же въ серебряныхъ штукахъ фунтовъ 63 и золотниковъ 10. мѣди пудовъ 9-ть и фунтовъ 20, на позолоту употреблено иностранныхъ червонцевъ 200” [5, арк. 5–8].

на Далнюю пєщєру въ тамошнюю Рождества Пресвятыя цєрковъ новыє сребранїє штучнїє съ позолотою царскіє врата, въ той жє цєрквѣ обдѣлалъ въ кругъ и свєрху святый престолъ мѣдными досками съ сутою оних позолотою и накладными посторонамъ сребраными штуками" [6, арк. 8]. Відомості про творчість золотаря Г. Чижевського, який працював у Києві в останній чверті XVIII ст. – 1809 р., обмежені даними, виявленими Марком Петренком, який, зокрема, зазначав, що майстер виконував найвідповідальніші замовлення Києво-Печерської лаври, але жодну його роботу не виявлено [7, 139, 193]. Не збереглися і дві справи, які були у лаврському архіві, про створення Царських врат і оправи престолу церкви Різдва Богородиці (ЦДІАК України, ф. 128, оп. 1 заг., спр. 648, 655).

На сьогодні вдалося виявити кілька творів Григорія Чижевського способом співставлення архівних даних зі збереженими музейними предметами. Відомо, що унікальні срібні Царські врата з Різдвобогородицької церкви зберігаються у лондонському музеї Вікторії та Альберта у складі колекції Артура і Розалінди Гілбертів (LOAN:GILBERT.97:1, 2-2008) [8]. Дослідником Григорієм Полюшком доведено факт виготовлення майстром 1782 р. золотої митри (із використанням прикрас більш раннього часу) для лаврської ризниці (Скарбниця НМІУ, ДМ-5967) [9]. Встановлено, що срібний позолочений євхаристичний комплект, оздоблений зображеннями у техніці черні (потир КПЛ-М-7104, дискос КПЛ-М-5671, звіздиця КПЛ-М-5529) також виконано Г. Чижевським [1, 76–77]. На всіх зазначених творах немає жодних позначок автора. Але виявлення безсумнівно атрибутованих творів майстра дає можливість залучати їх для порівняльного аналізу і сподіватися на нові знахідки.

У колекції НЗКПЛ зберігаються три крупні срібні медальйони другої половини XVIII ст. із євангельськими сюжетами в обрамленні ажурного рокайлевого декору: накладний медальйон від престолу "Розп'яття з пристоячими", 68×83 см (КПЛ-М-1144), медальйон накладний від престолу "Покладання в труну", 65×87 см (КПЛ-М-1145), медальйон накладний "Воскресіння", 68×87 см (КПЛ-М-1146). Медальйони срібні карбовані овальної форми,

оточені широкою смугою прорізного рослинного орнаменту, що складається з С-подібних завитків, динамічно вигнутого листя аканта, витончених стеблин із квітами і листям та мотивів рокайль. На медальйонах представлено сюжетні композиції, виконані у високому рельєфі на гладкому тлі.

Центральну частину площини медальйона "Розп'яття з пристоячими" (іл. 1) займає хрест з фігурою Христа на ньому, встановлений на хвилястих пагорбах зі спорудами Єрусаліму на задньому плані та скупченнями хмарин на гладкому тлі. На бічних раменах хреста нанесено монограму "ЇΣ ХΣ", на верхньому – укріплено сувій з літерами "І Н Ц І". У підніжжі хреста зображено череп Адама. Обабіч хреста представлені Богородиця з молитовно складеними руками та Іоанн Богослов, який у правій руці, піднесеній до обличчя, тримає хустину. Лики пристоячих звернуто до Христа. Обабіч німбів – гравійовані написи: "М̃Р Θ̃У" та "С̃. Іоань Бгословь" відповідно. Одяг пристоячих декоровано рослинними візерунками, виконаними у неглибокому контррельєфі, вивороти розроблені фактурним карбуванням, що імітує плетену тканину. Промені на німбах та контури рослин на пагорбах – гравійовані.

У центрі композиції "Покладання в труну" (іл. 2) представлено домовину з тілом Христа, встановлену на умовних пагорбах, в оточенні шести постатей, зображених у динамічному русі. На першому плані ліворуч (від глядача) – уклінна фігура жінки зі зчепленими руками, святий в головах труни підтримує Христа за плечі, за труною – постаті жінки у позі моління, Богородиці, яка тримає руку Христа, Іоанна Богослова і святого, який підтримує саван. Перед труною стоїть посудина у формі кубка із кришкою. На гладкому тлі розміщено гравійовані написи: "М̃Р Θ̃У" – обабіч німба Богородиці, "Иоань Богословь" – обабіч німба Іоанна.

У центрі композиції "Воскресіння" (іл. 3) – повнофігурне зображення Воскреслого Христа на хмаринах над труною, ліворуч (від глядача) – фігура янгола, який сидить на каменях та спирається ногою на кришку труни, праворуч – дві невеликі постаті, які стоять на пагорбах та вказують руками на Христа, за ними, із-за каменів, виглядає сонце. Христос одягнутий у далматіку, деко-

Іл. 1. Медальйон накладний. Україна, друга половина XVIII ст. Срібло, карбування, 68× 83 см. КПЛ-М-1144

Іл. 2. Медальйон накладний. Україна, друга половина XVIII ст. Срібло, карбування, гравіювання, 65× 87 см. КПЛ-М-1145

Іл. 3. Медальйон накладний. Україна, друга половина XVIII ст. Срібло, карбування, 68× 87 см. КПЛ-М-1146

Іл. 4. Медальйон накладний. Україна, друга половина XVIII ст. Срібло, карбування. НЗСК, ДМК-19 [20, 180]

ровану дрібним листям і пагонами та оздоблену широкою дорогоцінною каймою, над головою – гладкий німб в оточенні гравійованих променів. Обабіч німба Христа на гладкому тлі розміщено гравійований напис: “ÏΣ ΧΣ”.

Згідно із обліковою документацією, до колекції Заповідника медальйони надійшли 1947 р. з евакуації. Під час надходження у графі “стан збереженості” зафіксовано значні забруднення, подряпини, деформації та невеликі втрати металу по краях. 1978 р. медальйони було реставровано фахівцем Заповідника Іваном Ігуменовим, який усунув зазначені пошкодження і закріпив предмети

на фанерні планшети. У подальшому, у зв'язку із новоутвореннями нерівномірної сульфідної плівки і виявленням осередків продуктів корозії міді на поверхнях предметів, медальйони проходили повторну реставрацію. Комплекс консерваційно-реставраційних заходів, який включав демонтування предметів з планшетів, видалення поверхневих нашарувань, зведення розривів, виправлення деформацій, стабілізацію та консервацію з наступним монтуванням до жорстких основ тонованими латунними кріпленнями, здійснювали художники-реставратори творів з металу тодішнього відділу реставрації, консервації та експертизи рухомих пам'яток НЗКПЛ: 2017 р. – реставратор вищої категорії Анатолій Марченко (КПЛ-М-1144, Р.П.1905), 2021 р. – реставратор І категорії Наталя Онопрієнко (КПЛ-М-1145, 1146, Р.П. 2387).

Під час проведення реставраційних заходів досліджено матеріальну складову предметів. Медальйони виготовлено із суцільних срібних пластин товщиною близько 0,1 см у техніках карбування, гравіювання, просікання, полірування; для розробки поверхні використано кілька фактурних чеканів. Розмітка малюнку нанесена зі звороту канфарником. За результатами дослідження складу металу одного з предметів (КПЛ-М-1145), проведеного у неруйнівний спосіб методом рентгенофлуоресцентного аналізу (РФА), встановлено, що сплав складається зі срібла (86 %), міді (близько 13 %) та мікродомішок заліза, свинцю, золота, цинку[4]. На зворотах медальйонів є облікові позначки, нанесені синіми чорнилами та білою фарбою: 2253, 2252, 2251. На предметі КПЛ-М-1146, окрім номеру, виявлено згасаючий напис, прочитаний як "Днепропетровск".

Вивчення стилістики, особливостей малюнку і технічних прийомів карбування творів дозволило відзначити деякі характерні риси авторської манери майстра. Постаті зображених дещо видовжені, персонажі подані у динамічному русі. Моделювання рельєфу пластичне, об'ємне, особливо ретельно розроблені лики святих, відмічені виразною індивідуальністю. Привертають увагу маленькі кисті рук із витонченими пальцями. Характерним еле-

[4] Дослідження проведено к.х.н. Оленою Андріановою (Бюро науково-технічної експертизи "АРТЛАБ"), 2021 р.

ментом декору на одязі зображених є композиції із дрібних листочків, виконаних фактурними чеканами у контррельєфі, з яких сформовано розетки і гілочки з квітами. Чіткість побудови композицій, характер моделювання зображень, вдале поєднання глянцевих і фактурних поверхонь, а також оригінальні прийоми формування контурів декору з впевненим майстерним карбуванням свідчать про роботу досвідченого майстра і його витончений художній смак. За результатами архівних досліджень та порівняння деталей карбування з фотографіями фрагментів Царських врат з церкви Різдва Богородиці, розміщених на сайті Музею Вікторії та Альберта, було припущено, що автором медальйонів є майстер Григорій Чижевський.

Медальйони є репрезентативними і оригінальними зразками українського золотарства XVIII ст. Вони експонувалися на виставках, композицію "Вознесіння" було опубліковано у фотоальбомі Заповідника з підписом "Медальйон від престолу. Срібло, карбування. Київ, XVIII ст." [10, 33]. Однак авторство і походження предметів залишалися не визначеними.

Певний час вважали, що сюжетні медальйони походять від престолу церкви Воздвиження Хреста на Ближніх печерах[5], але після надходження до колекції мідних основ оздоби престолу (КПЛ-М-11166) [12, 142] з'ясувалося, що контури медальйонів не співпадають з абрисом не вкритих позолотою ділянок на мідних дошках. Належність же медальйонів до оправи одного з престолів Успенського собору або інших лаврських храмів є виключеною, оскільки всі вони, окрім головного престолу, були вкриті металевими шатами вже в XIX ст.

Важливо зазначити, що 1926 р. дошки оправи престолу церкви Різдва Богородиці, як і Царські врата, надійшли до колекції Лавр-

[5] 2012 р. на прохання монастиря "Свято-Успенська Києво-Печерська Лавра" та, відповідно до наказу НЗКПЛ [11, арк. 5, 9], медальйони видавалися до реставраційної майстерні Заповідника, де під наглядом реставраторів фахівцями художньої майстерні "Волинська лампада" було проведено зняття силіконових форм з предметів із метою створення копій у техніці гальванопластики і подальшого їх монтування до збережених основ оправи престолу Хрестовоздвиженської церкви КПЛ, але програму не було завершено.

ського музею. У інвентарну книгу записано за № 7052: “п’ятеро мідних плит – обкладка престолу Церкви Різдва Богородичної на Дальніх печерах…”. Описані верхня дошка, розміром 141,2×140,8 см, з гравійованими зображеннями та чотири бічні позолочені пластини, розмірами кожна близько 94×107,5 см, з накладними срібними медальйонами [13, 328]. Пізніше, наприкінці 1920-х рр., до інвентарної книги ВМГ було внесено записи про дві овальні срібні таблички з написами, виконаними черню, про оздоблення престолу 1785 р. [14, арк.162зв. № 37028, 37029], які зберігаються у колекції Заповідника (КПЛ-М-2710 (1,2) (іл. 5).

Іл. 5. Медальйони срібні від престолу (два). Київ, 1785 р. Срібло, карбування, чернь, 16,5× 13 см (кожний). КПЛ-М-2710/1,2

Напис на табличках проголошує: “АѰПЄ [1785] Года Аvгуста А [1] днѧ. Прєстолъ сєй сооружєнъ въ храмъ сєй Рождєства Прєс̃тыѧ Б(д)цы, изъ мѣдніхъ доссокъ Зъ сутою онихъ позолотою, и сєрєбранными накладными штуками при благополучномъ Государствованїи… по бл̃гословєнїю здѣшныѧ Лаvры. Г. ѺЦа Архімандріта ЗѺСІМЫ ВАЛКЄВИЧА. тщаніємъ жє сєѧ пєщєры Блюститєлѧ Соборнаго старца Ієромонаха Виталиѧ, изъ кошту частїю ѿ доброхотныхъ датєлєй, А частїю изъ казны Лаvрской, вѣсу жъ въ сєрєбранныхъ штукахъ фунтовъ: 63 : и золотниковъ : 10 : мѣди пудовъ : 9 : и фунтовъ : 20 : напозолоту оупотрєблєно иностранныхъ чєрвонцовъ : 200 :”.

На жаль, старі облікові позначки, наявні на зворотах медальйонів, не проливають світло на походження предметів, оскільки не відповідають записам у жодній зі старих інвентарних книг музею.

До першої повоєнної інвентарної книги Заповідника медальйони було записано 1948 р. як такі, що повернуті з евакуації [15, арк. 30зв., №176, 178, 179]. Напис "Днепропетровск", виявлений на звороті одного з медальйонів може свідчити про перебування предметів під час Другої світової війни саме у м. Дніпро [16, 147], звідки було повернуто певну кількість предметів Центрального антирелігійного музею у липні 1946 р. [17, арк. 21, 29зв.–30]. Припускаємо, що номери загального інвентаря 1920-х рр. ("з. ін. 7052") було проставлено на мідних дошках, із яких накладні срібні медальйони із часом були демонтовані і лишилися без маркування.

Втім, результати порівняльного аналізу – співставлення форм декору, моделювання ликів, пластичних рішень, нюансів формування рельєфу, а також стилістики та техніки карбування медальйонів з Царськими вратами із колекції Музею Вікторії та Альберта, створених золотарем Григорієм Чижевським 1784 р., візуальне дослідження яких було здійснено під час робочої поїздки до вказаного музею 2025 р. [18], дозволяють стверджувати, що предмети виконано тим самим майстром, або у його майстерні. Поєднання отриманої атрибуції з архівними джерелами та історією побутування медальйонів у музейний період підтверджує належність медальйонів до престолу церкви Різдва Богородиці на Дальніх печерах КПЛ.

Залишалася невідомою доля четвертого медальйона оздоби престолу із композицією "Тайна вечеря". Нашу увагу привернуло фото медальйона із цим сюжетом в обрамленні прорізного декору, аналогічного накладкам з колекції НЗКПЛ, опубліковане у книзі Є. Кузьміна "Киев, которого не знают" із коментарями укладача, д.і.н., проф. Василя Ульяновського [19, 22], а згодом – у монографії д.і.н. Надії Нікітенко [20, 180]. У підписах до ілюстрацій вказано: "Тайна вечеря. Срібна накладна пластина престолу Софії Київської. Друга половина XVIII ст.". Предмет зберігається у колекції Національного заповідника "Софія Київська" (НЗСК, ДМК-19) (іл. 4).

В обліковій документації музею зазначено, що предмет надійшов до колекції 1939 р. без вказівки на джерело надходження [21, № 2660], попередній запис – у книзі обліку предметів музею УФААМА, розпочатій 1945 р., повідомляє про походження меда-

льйона: “Изображение снято с передней доски главного престола К. Софийского собора” [22, № 3160][6], але ми вважаємо, що це не є його первісним місцем перебування[7]. Враховуючи, що відомості про походження предмета обмежені даними, внесеними до інвентарної книги лише 1945 р., ми звернулися до джерел, які містять описи оправи престолу Софії Київської.

Оправу головного престолу Софійського собору, створену між 1757–1770 рр., було виготовлено з мідних пластин із накладними срібними сюжетними медальйонами та оздобами [23, 462]. Розміри престолу, згідно із архівним описом, становили близько 240×155 см, висота – близько 98 см. Його верхню плиту і бічні сторони вкривали мідні суцільно позолочені “через вогонь” гладкі дошки. На бічних сторонах розміщувалися накладки із карбованими композиціями: на західній стороні “Тайна вечеря”, на східній – “Воскресіння”, південній – “Покладання в труну”, північній – “Розп’яття з пристоячими”. Периметри дощок було обведено срібним накладним бордюром [24, арк. 1]. Принагідно зауважимо, що на інших численних престолах Софійського собору на початку XIX ст. металевих оправ не було [24, арк. 2зв.–5зв.].

Збереглися і візуальні джерела, які дають наочне уявлення про вигляд головного престолу Софійського собору. Серед них – малюнок вівтарної частини собору середини XIX ст. К. П. Мазера [25, 26] та фотознімок центральної апсиди кінця XIX ст., опублікований Олексою Повстенком [26, 97]. Також добре прочитується контур накладки (вже втраченої) на чільному боці престолу на фотографії інтер’єру собору із колекції НЗКПЛ (КПЛ-Ф-4410). Візуальна реконструкція, здійснена способом накладання фотографії медальйона на відповідну ділянку престолу, довела очевидну розбіжність їхніх контурів. Безпосередньо

[6] Висловлюю глибоку вдячність за сприяння у пошуку інформації головному зберігачу фондів НЗСК Купрієць І. Д. та завідувачу сектору обліку науково-фондового відділу НЗСК Опимах О. Г.

[7] Музейникам добре є відомими факти численних переміщень музейних предметів і їх фрагментів між установами у 1920-х – 1930-х рр. А, оскільки Софійський заповідник у 1934–1939 рр. був філією Всеукраїнського музейного городка, то цілком можливо, що до нього передали окремі експонати.

оправу престолу представлено у публікації Євгена Кузьміна 1909 р., де вміщено фотографію південної дошки з накладною композицією "Покладання в труну" [23, 465]. Ще на двох фотографічних знімках початку XX ст. із колекції НЗКПЛ зафіксовано північний та східний боки престолу з композиціями "Розп'яття з пристоячими" (КПЛ-Ф-8728) (іл. 6) та "Воскресіння" (КПЛ-Ф-8720) (іл. 7).

Іл. 6. Оправа головного престолу Софійського собору, північний бік. У центрі – накладний срібний карбований медальйон із зображенням сцени "Розп'яття". Третя чверть XVIII ст. Фотографія. КПЛ-Ф-8728. Публікується вперше

Іл. 7. Фрагмент оправи головного престолу Софійського собору. Накладний срібний карбований медальйон із зображенням сцени "Воскресіння Христове" на східному боці престолу. Третя чверть XVIII ст. Фотографія. КПЛ-Ф-8729. Публікується вперше

Очевидно, що, попри ідентичний набір сюжетів, розміри, композиції і стилістика оформлення головного престолу Софійського собору значно відмінні від медальйонів з престолу лаврської церкви. Натомість, пластина "Тайна вечеря" з колекції НЗСК є подібною до групи вище описаних медальйонів із колекції НЗКПЛ, що дозволяє припускати, що вказаний предмет є медальйоном із чільної дошки престолу лаврської церкви Різдва Богородиці.

Отже, ми вважаємо, що розглянуті чотири накладних медальйони та таблички з написами є елементами оздоблення престолу церкви Різдва Богородиці на Дальніх печерах КПЛ, створеними 1785 р. Їх виконання майстром срібних справ Григорієм Чижевським підтверджується архівними даними та результатами

порівняльного аналізу. Отже так виявлено і атрибутовано ще один датований твір видатного київського золотаря.

Джерела та література

1. Онопрієнко Н. О., Прокоп'юк О. Б., Варивода А. Г. Коштом, "тщанієм" та за благословенням отця архімандрита Зосими (Валкевича): збережені/втрачені вклади. *Церква – наука – суспільство: питання взаємодії. Матеріали Дев'ятнадцятої Міжнародної наукової конференції (26-28 травня 2021 р.)* / НЗКПЛ. Київ, 2021. С. 63–79.

2. Сергий Е. С. Ювелирное изделие киевского мастера М. Юревича из собрания Национального Киево-Печерского историко-культурного заповідника. *Музейні читання. Матеріали наукової конференції "Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки" /* Київ, Музей історичних коштовностей України, 12–14 листопада 2012 р. Київ : 2013. С. 316–326.

3. Батенко Н., Полюшко Г. Метрика для отримання достовірних відомостей про Києво-Печерську лавру 1887 р. *Rocznik Bołchowitinowski= Болховітіновський щорічник 2017/2018.* Poznań ; Kijów, 2019. С. 485–556.

4. КПЛ-А-360. Книга описей предметов церковного обихода из ризницы Крестовоздвиженской церкви и пещерных церквей. 1803 г.

5. ЦДІАК України, ф. 128, оп. 2 заг., спр. 383. Инвентарная опись имущества Дальних пещер. 1893 г.

6. ЦДІАК України, ф. 128, оп. 1 заг., спр. 661.

7. Петренко М. З. Українське золотарство XVI–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1970. 205 с., іл.

8. Gates. URL: https://collections.vam.ac.uk/item/O157670/gates-unknown/

9. Полюшко Г. В. До питання атрибуції золотої митри з колекції Музею історичних коштовностей України. *Музейні читання. Матеріали наукової конференції "Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки".* 11–13 грудня 2006 р. Київ, 2007. С. 168–171.

10. Сокровища Киево-Печерского заповедника : Фотопутеводитель / Сост. Ю. Д. Кибальник и др. Киев : Мистецтво, 1985. 192 с., ил.

11. НЗКПЛ, архів відділу науково-фондової роботи, спр. 495. 108 арк.

12. Онопрієнко Н. До питання творчого доробку київського золотаря XVIII ст. Олексія Іщенка. *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності. Матеріали IX Міжнар. наук.-практ. конф.*, м. Київ, 19–20 вересня 2024 р. Київ, 2024. С. 137–148.

13. КПЛ-А-НДФ-135. Книга загального інвентаря експонатів Всеукраїнського Музейного Городка.

14. КПЛ-А-НДФ-133. Книга загального інвентаря експонатів Всеукраїнського Музейного Городка.

15. НЗКПЛ, відділ науково-фондової роботи, сектор обліку фондової збірки. Інвентарна книга "Метал" Історико-культурного заповідника "Києво-Печерська лавра", 1948 р.

16. Очерки истории Киево-Печерской лавры и Заповедника. Киев : Киево-Печерский гос. ист.-культ. заповедник, 1992. 287 [1] с. : ил.

17. НЗКПЛ, архів відділу науково-фондової роботи, спр. 54. 39 арк.

18. Реліквія з України: делегація Національного заповідника "Києво-Печерська лавра" дослідила Царські врата. URL: https://www.kplavra.kyiv.ua/ua/relic-from-ukraine

19. Кузьмин Е. М. "Киев, которого не знают". Киев : Лыбидь, 2014. 365, [2] с. : ил.

20. Нікітенко Н. М. Бароко Софії Київської. Київ : Либідь, 2015. 271 с. : іл.

21. НЗСК, сектор обліку науково-фондового відділу, інвентарна книга СМАА-1.

22. НЗСК, НАДР-21.

23. Кузьмин Е. О некоторых памятниках южно-русского прикладного искусства. *Старые годы*. 1909. Июль-сентябрь. С. 457–466.

24. Державний архів м. Києва, ф. 3, оп. 2, спр. 5. Опис майна собору 1803 р.

25. Образи Києва середини XIX ст. / К. П. Мазер. Нюстремс, 1999. 63 с.: іл.

26. Повстенко Олекса. Катедра св. Софії у Києві = The Cathedral of St. Sophia in Kiev. Видання Української вільної академії наук у США, 1954. 466 с.

Охріменко Марина

ЕВАКУАЦІЯ МУЗЕЙНИХ ПРЕДМЕТІВ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ: ВИКЛИКИ ТА МОЖЛИВІ ШЛЯХИ ВИРІШЕННЯ

У роботі розглянуто питання збереження національної культурної спадщини України в умовах повномасштабної збройної агресії російської федерації, зокрема евакуація музейних предметів. Описано чинне законодавство, висвітлюються ключові виклики та системні проблеми, з якими стикаються українські музеї та держава загалом у цьому процесі, включаючи потребу в удосконаленні нормативно-правової бази, брак приміщень, фінансові труднощі, потребу в кадрах тощо. Також порушується питання вивезення культурних цінностей за кордон і пропонуються заходи для підвищення ефективності збереження культурних цінностей.

***Ключові слова*:** культурна спадщина, евакуація, музейні предмети, культурні цінності.

Okhrimenko Maryna

Evacuation of museum objects in martial law conditions: challenges and possible solutions

This text addresses the issue of preserving Ukraine's national cultural heritage amidst the full-scale armed aggression of the russian federation, specifically the evacuation of museum objects. It describes current legislation and highlights the key challenges and systemic problems faced by Ukrainian museums and the state as a whole in this process. These include the need for improvement of the regulatory framework, lack of premises, financial difficulties, personnel shortages, and more. The issue of exporting cultural property abroad is also raised, and measures are proposed to enhance the effectiveness of cultural property preservation.

Keywords: cultural heritage, evacuation, museum objects, cultural property.

Забезпечення збереження національної культурної спадщини є одним із пріоритетних завдань держави, особливо в умовах повномасштабної збройної агресії російської федерації. Процес евакуації музейних предметів в Україні регламентований чинним за-

конодавством, що включає Закон України "Про правовий режим воєнного стану" [1], Порядок проведення евакуації, затверджений Постановою Кабінету Міністрів України від 30 жовтня 2013 р. № 841 [2], а також Р мипозпорядження Кабінету Міністрів України від 01 квітня 2022 р. № 265-р "Про затвердження плану дій органів виконавчої влади та органів місцевого самоврядування під час збройної агресії російської федерації проти України" [3] та Наказ МКІП від 11 серпня 2023 р. № 424 "Про внесення змін до Методичних рекомендацій щодо роботи закладів культури на підконтрольній Україні території з урахуванням безпеки відвідувачів" [4]. Ці нормативні акти визначають механізм організованого вивезення матеріальних і культурних цінностей у разі загрози їх пошкодження або знищення, що є критично важливим для збереження унікальних колекцій.

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України (далі – МКСК України) відіграє ключову координаційну роль у цьому процесі, виступаючи відповідальним органом за евакуацію та зберігання цінностей музеїв та заповідників, що перебувають в його управлінні. МКСК України тісно співпрацює з обласними військовими адміністраціями, місцевою владою та працівниками музеїв по всій країні. Зокрема, МКСК України видає накази про евакуацію музейних предметів на основі звернень органів управління музеїв. Для оперативного вирішення питань збереження допускається тимчасова передача музейних предметів іншим музеям в межах України, що регулюється Положенням про Музейний фонд, затвердженим Постановою Кабінету Міністрів України від 20 липня 2000 р. № 1147 [5] та Інструкцією з організації обліку музейних предметів, затвердженою Наказом Міністерства культури України від 21.07.2016 № 580 [6]. Про такі передачі орган управління музею зобов'язаний інформувати МКСК України. На сьогодні евакуація відбувається у взаємодії між музеями, обласними військовими адміністраціями та МКСК України. Уже вдалося евакуювати предмети першої та другої черг з 63 музеїв 12 регіонів [7], що дозволило перемістити їх у безпечні місця. Наразі планується забезпечити евакуацію третьої та четвертої черг музейних предметів.

Евакуація культурних цінностей є конфіденційною інформацією. Це необхідно для захисту цінностей від пошкодження або знищення, а також для безпеки тих, хто їх евакуює. Конфіденційність допомагає уникнути небажаної уваги та ускладнень, які можуть виникнути під час розголошення інформації про евакуацію.

Інструкції із визначення цінності музейних предметів є застарілими, тому їх потрібно переглянути, щоб розробити нові рекомендації, які змінять підхід до визначення черговості евакуації [8]. МКСК України у співпраці з громадськими організаціями працюватиме над удосконаленням нормативної бази щодо забезпечення процесу евакуації музейних колекцій та музейних предметів (музейних зібрань) у разі безпекової загрози. Ця робота відбуватиметься в рамках Стратегії розвитку культури в Україні на період до 2030 року, схваленою Розпорядженням Кабінету Міністрів України від 28 березня 2025 р. № 293-р [9]. Заплановані кроки, спрямовані на реалізацію цієї ініціативи, включено до Операційного плану заходів з реалізації у 2025–2027 роках Стратегії розвитку культури в Україні на період до 2030 року.

Водночас виникає низка інших системних проблем, які потребують невідкладного вирішення на державному рівні. Однією з найгостріших є відсутність достатньої кількості вільних приміщень для зберігання евакуйованих музейних предметів у тилових областях. Ця проблема є критичною для подальшої ефективної евакуації.

Іншою серйозною проблемою є фінансовий вплив на музеї. Евакуація основних експозицій призводить до втрати можливості екскурсійного обслуговування, а розміщення евакуйованих предметів у музеях тилових регіонів може вимагати закриття частини їхніх експозиційних приміщень. Це неминуче призведе до зменшення кількості відвідувачів та, як наслідок, зниження заробітної плати працівників через зміну групи оплати праці закладів відповідно до чинного законодавства.

До того ж наявна гостра потреба у кваліфікованих кадрах, зокрема художниках-реставраторах та наукових співробітниках Національного науково-дослідного реставраційного центру України (ННДРЦУ). Ці спеціалісти відіграють ключову роль у порятунку

та стабілізації пошкоджених музейних предметів, які постраждали від вибухових хвиль, влучань ракет, артилерійських снарядів, пожеж і замокання. Необхідно збільшити штат реставраторів різних спеціальностей, а також увесь допоміжний персонал, що забезпечує безперебійну роботу закладів.

У цьому контексті міжнародний обмін та стажування фахівців у сфері охорони культурної спадщини набувають першочергового значення. Українські реставратори та наукові співробітники, стажуючись у провідних світових музеях і центрах реставрації, зможуть опанувати передові методики консервації та реставрації, зокрема для предметів, пошкоджених внаслідок бойових дій. Програми інтенсивного стажування можуть дозволити швидше підготувати нові кадри або перекваліфікувати вже наявних фахівців. Фахівці зможуть вивчити міжнародний досвід управління культурною спадщиною під час конфліктів, що включає протоколи евакуації, тимчасового зберігання та подальшої стабілізації. Обмін досвідом та найкращими практиками з міжнародними інституціями допоможе зміцнити українські музеї на інституційному рівні, підвищити їхню стійкість та ефективність роботи в умовах кризи та післявоєнної відбудови. Наприклад, нещодавно відбулося стажування у сфері захисту культурної спадщини у Франції. Обмін було зосереджено на різних етапах захисту спадщини у кризових умовах, з особливим акцентом на збройних конфліктах [10].

Важливим аспектом є також забезпечення безпеки евакуйованих колекцій. Відповідно до Постанови Кабінету Міністрів України від 21 листопада 2018 р. № 975 “Про затвердження категорій об’єктів державної форми власності та сфер державного регулювання, які підлягають охороні органами поліції охорони на договірних засадах” [11], музейні заклади, в яких зберігаються музейні предмети державної частини Музейного фонду України, внесені до Державного реєстру національного культурного надбання, підлягають охороні органами поліції охорони на договірних засадах. Проте в умовах воєнного стану заклади культури, що приймають евакуйовані цінності, часто не мають достатнього фінансування для оплати послуг охорони.

Щодо вивезення цінностей за кордон з України під час воєнного стану, то це питання викликає значні дискусії та гострі суперечки в суспільстві. З одного боку, є нагальна потреба врятувати унікальні твори мистецтва, архівні документи та інші цінності від знищення або пошкодження внаслідок бойових дій. З іншого боку, є велика стурбованість щодо потенційних ризиків, пов'язаних із вивезенням цінностей. Є побоювання, що вивезені цінності можуть бути втрачені для України назавжди, якщо не буде чітких механізмів їхнього повернення та гарантій міжнародних партнерів. Також маємо ризики нелегального вивезення, що може призвести до зникнення цінностей на чорному ринку або їх потрапляння до приватних колекцій без належного обліку. Це питання є надзвичайно актуальним зважаючи на те, що Росія вже здійснює масштабне незаконне вивезення українських культурних цінностей з окупованих територій, що є воєнним злочином.

Через зазначені проблеми МКСК України запропонувало Кабінету Міністрів України низку невідкладних заходів. По-перше, обласним адміністраціям із тилових регіонів доручити знайти можливість використання експозиційних площ музеїв для розміщення евакуйованих предметів, розглянути можливість тимчасового закриття доступу для відвідувачів до частини експозиційних залів, спільно з органами місцевого самоврядування опрацювати питання влаштування додаткових спеціально обладнаних фондосховищ із передбаченням фінансування з місцевих бюджетів, а також виділити штатні одиниці для обслуговування цих фондосховищ. По-друге, обласним адміністраціям, наближеним до фронту, необхідно підготувати переліки музейних предметів, що потребують евакуації, та надати їх МКСК. По-третє, Міністерству внутрішніх справ України пропонується забезпечити безкоштовну охорону силами Національної поліції України та Національної гвардії України музеїв, у яких перебувають евакуйовані музейні предмети державної частини Музейного фонду України, за зверненнями голів обласних військових адміністрацій. Реалізація цих пропозицій є критично важливою для забезпечення ефективного захисту та збереження культурної спадщини України в умовах триваючої агресії.

Отже, ефективне збереження культурної спадщини України під час війни потребує системного підходу, який включає не лише реагування на поточні загрози, а й вирішення низки глобальних проблем. Необхідно терміново оновити нормативно-правову базу, забезпечити належне фінансування та кадрове забезпечення, розширити співпрацю з міжнародними партнерами для обміну досвідом та залучення експертів. Лише комплексні та скоординовані дії на всіх рівнях дозволять зберегти унікальні культурні цінності для прийдешніх поколінь.

Джерела та література

1. Про правовий режим воєнного стану: Закон України № 389-VIII- від 12 травня 2015 року. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/389-19#Text

2. Про затвердження Порядку проведення евакуації: Постанова Кабінету Міністрів України № 841 від 30 жовтня 2013 р.. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/841-2013-%D0%BF#Text

3. Про затвердження плану дій органів виконавчої влади та органів місцевого самоврядування під час збройної агресії російської федерації проти України: Розпорядження Кабінету Міністрів України № 265-р. від 01 квітня 2022 р.

4. Про внесення змін до Методичних рекомендацій щодо роботи закладів культури на підконтрольній Україні території з урахуванням безпеки відвідувачів: Наказ МКІП № 424 від 11.08.2023. URL: https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/v0424921-23#Text

5. Про затвердження Положення про Музейний фонд: Постанова Кабінету Міністрів України № 1147 від 20 липня 2000 р. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1147-2000-%D0%BF#Text

6. Про затвердження Інструкції з організації обліку музейних предметів: Наказ Міністерства культури України № 580 від 21.07.2016. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1129-16#Text

7. Евакуйовано цінності ще з 4 музеїв, загалом евакуація відбулася у 63 закладах культури. URL: https://mcsc.gov.ua/news/evakujovano-czinnosti-shhe-z-4-muzeyiv-zagalom-evakuacziya-vidbulasya-u-63-zakladah-kultury/

8. МКСК оновить інструкції для музеїв з визначення цінності музейних предметів. URL: https://mcsc.gov.ua/news/mksk-onovyt-instrukcziyi-dlya-muzeyiv-z-vyznachennya-czinnosti-muzejnyh-predmetiv-galyna-grygorenko/

9. Про схвалення Стратегії розвитку культури в Україні на період до 2030 року та затвердження операційного плану заходів з її реалізації у 2025–2027 роках: Розпорядження Кабінету Міністрів України № 293-р. від 28 березня 2025 р. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/293-2025-%D1%80#Text

10. Стажування у сфері захисту культурної спадщини. URL: https://institutfrancais-ukraine.com/news/protection_du_patrimoine2025

11. Про затвердження категорій об'єктів державної форми власності та сфер державного регулювання, які підлягають охороні органами поліції охорони на договірних засадах: Постанова Кабінету Міністрів України № 975 від 21 листопада 2018 р. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/975-2018-%D0%BF#Text

Jitka Neoralová,
Petra Vávrová,
Dana Novotná,
Simona Neoralová

ARK I – PROJECT FOR RESCUE OF THE WRITTEN CULTURAL HERITAGE OF UKRAINE

Ark I is a unique mobile workplace designed for the protection and rescue of written cultural heritage in crisis situations. The project was created in the National Library of the Czech Republic, as a response to the need for quick and effective assistance in the event of natural disasters, accidents or other extraordinary events that threaten historical documents, books, archives and other valuable documents. The article describes the genesis of the project, its implementation up to the successful handover, and next plans.

Keywords: books, libraries, rescue, conservation, mobile unit.

Їтка Неоралова,
Петра Ваврова,
Дана Новотна,
Сімона Неоралова

Арк I – проєкт із порятунку писемної культурної спадщини України

Ark I – це унікальне мобільне робоче місце, призначене для захисту та рятування письмової культурної спадщини в кризових ситуаціях. Проєкт створено у Національній бібліотеці Чеської Республіки як відповідь на потребу в швидкій та ефективній допомозі у разі стихійних лих, аварій або інших надзвичайних подій, що загрожують історичним документам, книгам, архівам та іншим цінним документам. У статті описано генезу проєкту, його реалізацію аж до успішного передання та подальші плани.

Ключові слова: книги, бібліотеки, порятунок, збереження, мобільна одиниця.

Introduction

Cultural heritage is key to preserving national identity and is therefore being deliberately destroyed. The number of intentionally damaged cultural monuments, historical collections, and cultural institutions is

increasing every day. This is not only the destruction of the cultural heritage of the Ukrainian nation, but also the destruction of an integral part of the history of our civilization in general. The physical document is still at risk of destruction or natural decay. The preservation of a document is its digitization and permanent preservation of text information, at least in digital form. However, it is always necessary to prepare, clean or repair a document for digitization. That is why Ark I (fig. 1) was created first. There books and documents will be treated, their physical condition stabilized and they will be better prepared for digitization, which will be carried out in the mobile unit Ark II.

Fig. 1. Ark I in the National Library of the Czech Republic – Central depository in Prague Hostivař. (Archiv NL CR)

Development of Ark I

Completed project Ark I was initiated by the Ministry of Culture of the Czech Republic and implemented by the National Library of the Czech Republic with the support of the International Council of Museums. Funding was provided by private donors from a number of Czech companies such as the Karel Komárek family foundation, the MND and Libor Winkler and his friends. The container was converted for the purpose of the conservation workplace by The Military Technical Institute.

The idea of creating a mobile workplace has been developing for many years, as the timeline in the picture suggests. Since the signing

of the contract in May 2024, designs were immediately created and within less than 7 months the workplace was built and fully equipped. A memorandum of cooperation was signed in October. Finally, the container was completed in december 2024 and transported to Ukraine in January 2025.

Technical parameters

The container (fig. 2) when is closed measures 6 meters in length, is almost 2.5 meters wide and more than 2.5 meters high. With complete accessories and materials for repairing books and documents, it weighs 7.5 tons. For work in difficult climatic conditions, the interior is equipped with an insulating layer for thermal comfort during work. The container is heated by underfloor heating and fresh air is supplied

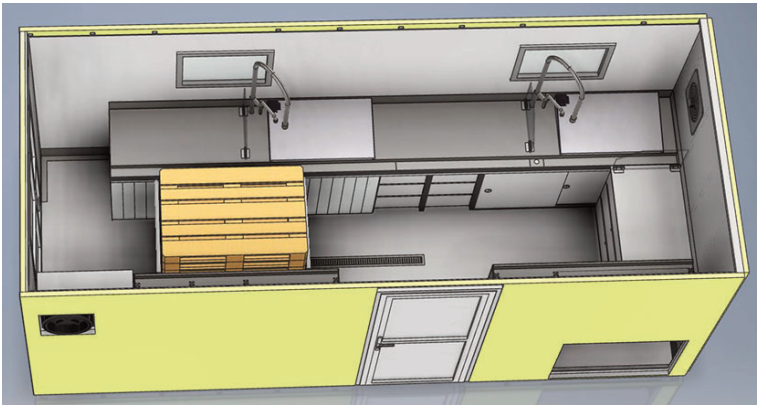


Fig. 2. The interior (Archiv NL CR)

by fans. A maximum of five workers can work in the container at one time. Other groups of workers can work in tents that are part of the mobile workplace. In the event of a power outage, work can continue thanks to a diesel generator.On the outer casing there is a box for connection container to the 400 V house distribution system. The box also has sockets for connecting devices in the tents. In case of a power outage, there is a 6 kW diesel generator. It will keep the lights, heating and smaller appliances running. The container must be grounded and the grounding screw is right here in box. There is also a water connection box on the outer shell of the container. There are sockets at

the connections if the hoses need to be heated and the water should not freeze. Inside the workplace there is a pump for draining waste water and a water heater for the tap [1, 2].

Book treatment equipment

In the container interior is the large rinsing table designed for cleaning documents from mud with water or documents can also be cleaned mechanically with vacuum cleaners and erasers. There is a table for photodocumentation, above the table is lighting for photography. Unit also includes an A3 flat scanner and a handheld scanner. In the picture on right side are tables for measuring the pH of paper, working with a microscope and packing books for storage. In the front there is a fume hood for working with chemicals and a vacuum sealer for drying. Small equipment, cleaning and repair tools, protective equipment and cleaning supplies are stored under the tables. Some of the equipment is stored in cage carts, which are placed in the aisle between the tables during transportation [3, 4]. The activities that can be performed in a container are illustrated here (fig. 3).

Trainings for Ukrainian librarians

Ukrainian librarians participated in several online training sessions held in summer 2024 for more than 200 participants and also physically participated in training in Kyiv after the workstation arrived. We have created many video tutorials on conservation techniques and working with devices. Workers tried out the procedures directly with the mobile workplace equipment. The training in Kyiv was attended by about 15 participants from different regions of Ukraine. The training presented basic procedures with devices, including installation and preparation of materials. The participants also tried working directly in a mobile container. I appreciate their participation in this project and their efforts to protect the written culture heritage of Ukraine all the more. Even in difficult situations in their region, librarians are willing to learn completely new and unknown skills in order to treat books professionally and maintain their good physical condition. In May 2025, another online training for librarians on selected conservation interventions took place, and internships in Czech institutions for workers from Ukraine was prepared.

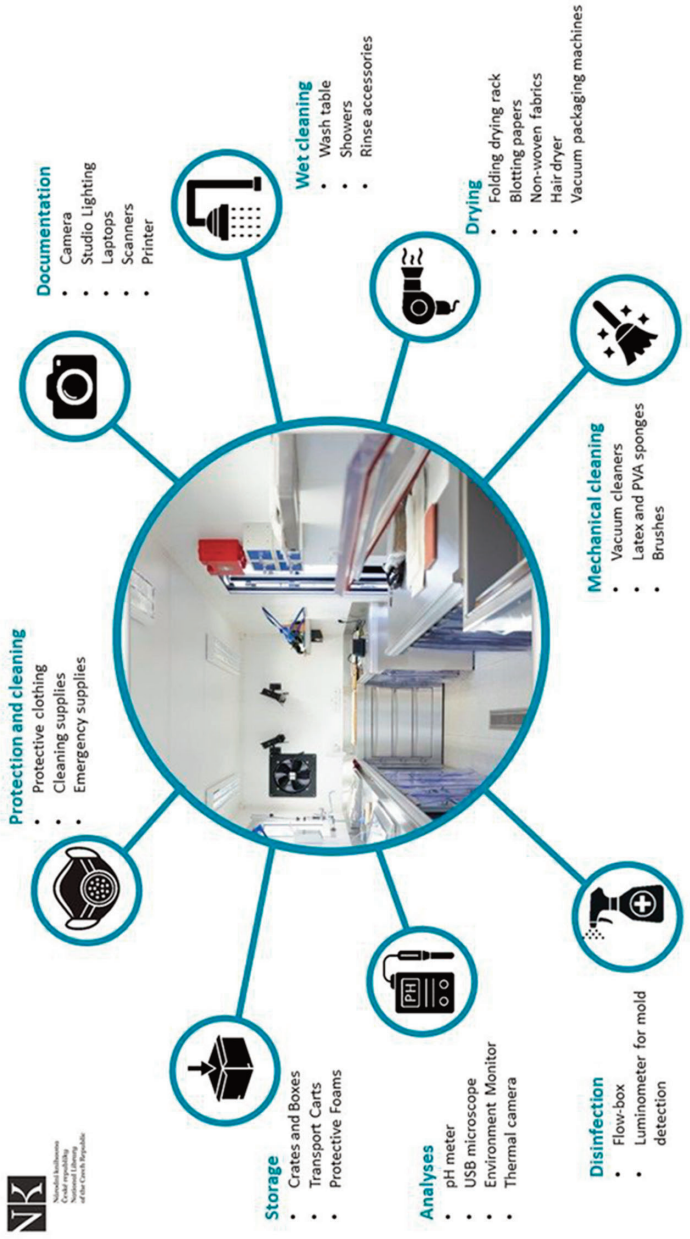


Fig. 3 Activities in Ark I

Project presentation

The ceremonial delivery of the container took place on the premises of the National Library of the Czech Republic in Prague Hostivař in the presence of donors and representatives of the Ministry of Culture of the Czech Republic and the Czech Committee of ICOM. The workplace was put into operation and subsequently prepared for transport to Ukraine. The ceremony of handover the mobile workstation in 27th January 2025 at the Jaroslav Mudry National Library in Kyiv was attended by the library management and a representative of the Ministry of Culture of Ukraine (fig. 4). Representatives of the Czech Embassy, the Czech Committee of ICOM and the National Library of the Czech Republic were present on behalf of the Czech Republic. The Minister of Culture Martin Baxa and the coordinator of the Cultural support to Ukraine project Ondřej Chrást also participated in the event online. Top state officials are also interested in the Ark I project. Czech President Petr Pavel visited the site in Kiev in March, and Ukraine's First Lady Olena Zelenska was introduced to the project during a visit to Prague in May 2025.

Fig. 4. The ceremony of handover in Kyiv. Author Jan Hromádko

Other planned mobile workplaces

The National Museum in Prague is now building another mobile workstation for the digitization of 3D historical collection items Ark III. Ark III for digitization of smaller artefacts found in endangered

museums and galleries in compact mobile that can be quickly deployed. Ark III will consist of a car with a built-in robotic 3D scanner. The interior will also include a data processing workstation, employee facilities, and data storage.

Funds are still being raised for the construction of Ark II, the mobile scanning workstation for creating digital copies from original printed copies of monographs or periodicals. At this workstation, it will be possible to register endangered documents and perform their basic cleaning and inspection before scanning. After scanning, basic post-processing of the created images will be performed and the resulting data will be saved to a local data storage, from where it will be transferred for storage on the cloud.

Dedication

This article was created with the institutional support of The National library of the Czech Republic for the long-term conceptual development of a research organisation provided by the Ministry of Culture of the Czech Republic.

Sources and literature

1. Henderson Corrine. A New Kind of Salvage: The Emergency Container of Cologne. Online. *Journal of Paper Conservation*. 23(1), 2022. S. 22–33. URL: https://doi.org/10.1080/18680860.2021.2011535

2. Mcllwaine John. Ifla disaster preparedness and planning a brief manual. Online. Paris: International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA) Core Activity on Preservation and Conservation (PAC), 2006. URL: https://repository.ifla.org/handle/123456789/1315

3. Durovič Michal a kol. Závěrečná zpráva grantového úkolu: Ochrana archivních materiálů před živelními pohromami v síti archivů České republiky. Online. Praha: Státní ústřední archiv v Praze, 2004. URL: https://www.nacr.cz/wp-content/uploads/2019/06/zivelnipohromy_opt1.pdf

4. Kovářová Martina. Průzkum a zhodnocení metod ošetření zmrazených sbírkových fondů po povodních v roce 2002. Online. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2007. URL:https://is.muni.cz/th/ed3yu/

Дар'я Панова

РОЛЬ ЛЛЯНОГО ВОЛОКНА І МЕТОДІВ ЙОГО УКЛАДАННЯ У КЛЕЙОВИЙ ШОВ ПІД ЧАС РЕСТАВРАЦІЙНОЇ СКЛЕЙКИ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА НА ДЕРЕВ'ЯНІЙ ОСНОВІ

У роботі розглянуто інноваційний в'юрковий метод укладання лляних волокон просочених тваринним клеєм, у клейовий шов під час склеювання фрагментів іконного щита, переваги методу та його вплив на якість склейки.

Ключові слова: реставрація, склеювання, в'юрковий, клейовий шов, метод, льон, лляні волокна.

Daria Panova

The role of flax fiber and methods of its placement in the adhesive seam during the restorational gluing of works of art on a wooden base

This work deals with the innovative *twisting* method of laying flax fibers impregnated with animal glue in the adhesive seam when gluing fragments of an icon shield, the advantages of the method and its impact on the quality of the gluing.

Keywords: restoration, gluing, vyurkov, adhesive seam, method, flax, flax fibers.

У реставрації творів мистецтва на дерев'яній основі, зокрема ікон, однією із найважливіших операцій є склеювання фрагментів цієї основи. Якість клейового шва є дуже важливим складником у контексті подальшого збереження твору. Неякісний клейовий шов є схильним до розтріскування, випадіння часток, що може спричинити у подальшому значну деформацію усіх шарів твору.

Ґрунтовий та фарбовий шари ікони набагато швидше руйнуються тоді, коли немає належної міцної фіксації фрагментів щита основи. Відкриті, без захисного покриття ділянки ґрунтового шару більш схильні до пересихання, механічних пошкоджень, впливу температури та вологи у повітрі. На жаль, цьому часто не приділяють належної уваги. Все це вказує на те, що якісна міцна склейка відіграє істотну роль у процесі відновлення старовинних ікон.

Під час проведення реставраційних заходів щодо склеювання дерев'яної основи деяких старовинних ікон, було знайдено сліди попередніх реставраційних склейок. Нами підмічено, що клейові шви, зазвичай, складаються із лляних волокон, просочених тваринним клеєм. Цю методику склейки перевірено часом, і вона є достатньо надійною. Адже лляне волокно є дуже міцним та не схильним до гниття та руйнації реставраційним матеріалом, а тваринний клей є достатньо міцним і хімічно нейтральним для багатьох видів деревини. Можна вважати, що обидва матеріали є надійними та перевіреними часом.

Проте, виходячи із порівняльних спостережень і висновків, що ґрунтуються на практичних результатах промислового виробництва фанерних виробів і відштовхуючись від базових принципів теорії опору матеріалів, можна припустити, що технічні характеристики клейового шва у дерев'яних виробах залежать від багатьох факторів, окрім матеріалів.

В'юрковий спосіб плетіння лляної (і не лише) нитки застосовується на виробництвах для отримання сировини з об'ємною фактурою (в'язання), який також, як виявилося, добре підходить для заповнення клейового шва.

Хоча ця техніка не є інноваційною, а запозиченою в іншій галузі (у виробництві тканин), інновація однак є у застосуванні перевіреної промисловим способом технології в реставрації. Саме цей метод використовувався під час реставрації ікони "Марія здобула благодать у Бога" із колекції Сумського обласного художнього музею імені Никанора Онадського, яку у контексті захисту магістерської дипломної роботи виконувала авторка статі. Волокна льону, що скручено спіралеподібно, використовувалися як наповнення для клейового шва. Це впливає на якість склеювання; скручені волокна додали шву міцності та підсилили опір деформації дощок [1, 151–152]. Дуже схожий метод спіралеподібного скручування (в'юрковий) використовують у текстильному виробництві під час прядіння, коли нитки виготовляють способом скручування окремих волокон. Це робить нитку більш-менш міцною, але об'ємнішою та із характерною для в'юркового способу прядіння спіралеподібною структурою.

У світовій практиці текстильної промисловості помічено незрівнянні природні властивості льону. Лляне волокно іноді називають “золотом” текстилю тому, що воно відповідає багатьом вимогам до матеріалу. Льон стійкий до стирання, міцний, гігроскопічний, стійкий до температурних коливань, світлостійкий, що робить його достатньо якісним матеріалом для реставрації.

Тут не беремо до уваги склад клею, бо, зазвичай, під час реставрації музейних творів краще віддавати перевагу такому клейовому шву, якому властива зворотність.

Одним із основних ризиків для твору є природна деформація склеєних фрагментів іконного щита та хаотичний розподіл різноспрямованих епюр напружень, що може призвести до передчасного руйнування клейового шва. Завданням реставратора є запобігти цьому і зробити клейовий шов максимально стабільним та стійким до природної деформації фрагментів щита протягом тривалого часу. У цьому питанні допоможе вибір лляних волокон як наповнювача та пластифікатора для клейового шва (іл. 1, 2).

Протягом усієї історії образотворчого мистецтва льон найчастіше слугував основою полотен, багато з яких достатньо добре збереглися до нашого часу. Цей фактор доводить надійність льону і як реставраційного матеріалу. Зрозуміло, що закладання у клейовий шов лляних волокон у процесі склеювання розподіляє хаотичні напруги більш рівномірно, що мінімізує ризик розтріскування. Однак просте укладання волокон призводить до нерівномірної компенсації епюр напруження у випадковому порядку.

Іл. 1. Скручене лляне волокно у роботі з іконою “Марія здобула благодать у Бога”. Художник-реставратор Панова Д.

Розумним рішенням стане спіралеподібний (в’юрковий) метод укладання волокон. Спіралепо-

Іл. 2. Скручене лляне волокно, закладене у клейовий шов у роботі з іконою "Марія здобула благодать у Бога". Художник-реставратор Панова Д.

дібне укладання волокон всередині клейового шва побудовано на аналогічному методі "укріплення поверхонь" фламандської школи, а також на теорії т.зв. "золотого перетину". Про це згадували Франческо Веччеліо, Тінторетто та Бордоне. Під час дослідження полотен картин того періоду вони встановили, що тканину було вироблено із прядив'яних кручених ниток, які розташовувалися не лише у поперечному напрямку, а й у діагональному [2, 240]. Склеювання у такий спосіб створює в клейовому шві максимально рівномірний структурований розподіл векторів напружень, що сприяє підвищенню опірності клейового шва деформації у всіх трьох координатах.

Важливо зазначити те, що під час роботи з іконою "Марія здобула благодать у Бога" було розроблено та застосовано метод укладання компенсувально-армуючих матеріалів поверх клейового шва після склеювання дощок основи ікони. Тут було використано волосінь як армуючий матеріал. За складом це не вибілені лляні волокна. Під час закладання у клейовий шов авторка статті просочувала їх тваринним клеєм та для більшої пружності скручувала спіраллю.

У такий спосіб клейовий шов залишиться після висихання достатньо пружним та еластичним, що зробить його більш стійким до подальшої природньої деформації дощок основи. Було відмічено, що за сучасних методів реставрації, у цьому випадку – під час склеювання фрагментів основи ікони, лляні волокна було використано як ущільнювач і армуючий матеріал поверх основного клейового шва. Таке розташування волокон сприяло пружності та мінімізувало крихкість з'єднання.

У подальшому, коли льон використовувався як армуючий матеріал під час закриття тріщин, ниткам з волокон надавалася спіралеподібна форма за допомогою скручування декількох волокон.

Склеювання у такий спосіб надасть зовнішньому клейовому шву більшу пластичність, зменшить крихкість, тим самим створюючи можливість у майбутньому, під час механічних мікродеформацій оригінальних дощок основи не піддавати їх розтріскуванню та деформації, а компенсувати осередки напруги, зберігаючи водночас міцність з'єднання завдяки максимальній кількості точок з'єднання у спіралі нитки за рівномірно розподіленого навантаження. У результаті, деформація та пошкодження оригінального фарбового шару та левкасу буде зменшено разом із зменшенням кількості повторних склеювань під час розсихання внутрішнього клейового шва.

Висновки.

Скручування спіраллю лляних волокон дає більшу пружність і міцність клейовому шву, що компенсуватиме і згладжуватиме осередки напруги під час подальшого скручування дощок основи, деформуючись у потрібних місцях. Це уможливить тоді, коли руйнується внутрішній клейовий шов, зберегти цілісність ікони і зменшити кількість подальших реставраційних склеювань дощок основи. Цей інноваційний метод більш ймовірно захистить клейовий шов від деформації [1].

Джерела та література

1. Панова Д. Е. Ікона Божої Матері "Марія здобула благодать у Бога" з Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького: технологія, іконографія, реставрація: дипл. робота на здобуття осв. рівня магістр: 023 (образотворч. мист., декор.мист., реставрація). Харків : ХДАДМ, 2024. 152 с.

2. Киплик Д. И. Техника живописи. Москва : Сварог, 2002.

Ксенія Попова,
Наталія Антоненкова

РЕСТАВРАЦІЙНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ЖИВОПИСНОЇ КОМПОЗИЦІЇ “БАНДУРИСТ” ІЗ МЕТОДИЧНОГО ФОНДУ ХДАДМ: СТАН ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА КОНСЕРВАЦІЙНІ ЗАХОДИ

У межах проєкту “ДеАрхівація” досліджено живописну композицію “Бандурист” із методичного фонду Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Визначено техніко-технологічні характеристики твору, виявлено характерні пошкодження, пов’язані з порушеннями умов зберігання та попередніми реставраційними втручаннями. Оцінено загальний стан збереження об’єкта як незадовільний. Розроблено комплекс реставраційних заходів, спрямованих на стабілізацію, консервацію та збереження авторської цілісності твору.

Ключові слова: ХДАДМ, дослідження, живопис, консервація, реставрація.

Kseniia Popova,
Nataliia Antonenkova

Restoration study of the “Banduryst” painting from the Kharkiv State Academy of Design and Arts’ methodology collection. The condition assessment and conservation measures

The “Banduryst” painting from the methodological collection of Kharkiv State Academy of Design and Arts (KSADA) was studied as part of the “De-Archivation” project. The technical and technological characteristics of the artwork were identified, along with damage caused by improper storage conditions and previous restoration interventions. The overall condition of the object was assessed as unsatisfactory. A set of conservation and restoration measures was developed, aimed at stabilizing, preserving, and maintaining the author’s original intent.

***Keywords*:** KSADA, research, painting, conservation, restoration.

У межах реалізації проєкту “ДеАрхівація. Живопис з методичного фонду ХДАДМ” на кафедру реставрації та експертизи творів мистецтва надійшов живописний твір із фонду Харківської державної академії дизайну і мистецтв – двофігурна композиція

“Бандурист”. Цей твір став одним із перших об’єктів, переданих до фахового реставраційного опрацювання з метою збереження, вивчення та повернення до активного науково-педагогічного обігу. Методичний фонд ХДАДМ, сформований упродовж багатьох десятиліть, містить понад тисячу робіт студентів та викладачів Академії, що охоплюють різноманітні жанри академічного живопису – від оголеної натури й портрету до театрально-сценічних композицій, натюрмортів та архітектурного пейзажу.

Твір являє собою станковий олійний живопис, що виконано на лляному полотні середньої зернистості, що розтягнуто на глухий підрамок. Назва твору – “Бандурист”, автор невідомий, час створення – 1970-ті рр.

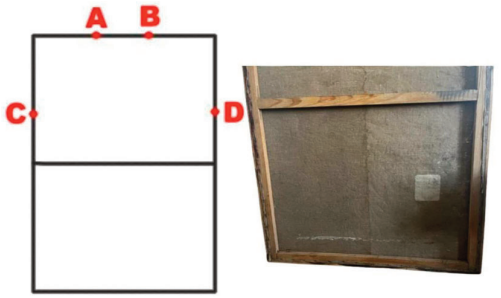
Розмір полотна на підрамку – 90,5×138,5 см. Тильна сторона полотна природно потемніла від часу та численних пилових забруднень. Наявні точкові ділянки, де просочився авторський ґрунт. Є помітною прямокутна пляма розмірів приблизно 43×131 см (іл. 1), що умовно ділить полотно навпіл. Ймовірна причина її виникнення – надмірна волога. Унизу розташована лінійна горизонтальна пляма мінерального походження приблизно 53 см завдовжки. У правому нижньому куті спостерігається світліша квадратна ділянка 9,5×10,7 см – слід від наліпки. У лівому верхньому куті є напис крейдою “730” завдовжки 18 см і заввишки 8 см. Так само є напис у правому верхньому куті, зроблений чорною фарбою – “№ 509” 14×4 см (іл. 2). По периметру сформованих крайок зафіксовано наявність металевих скоб, що частково

Іл. 1. “Бандурист”. Загальний вигляд твору (лицевий та тильний боки)

Іл. 2. Фрагменти тильного боку твору "Бандурист" із написами

або повністю вкриті корозійними утвореннями внаслідок тривалого впливу факторів зовнішнього середовища. Відстань між скобами становить приблизно від 4,5 см до 6 см.

Підрамок, на який розтягнуто полотно, – глухий, виготовлений із хвойної породи деревини з помітним хвилястим малюнком волокон із смолистими плямами. Ширина горизонтальних планок – 3,5 см, а вертикальних – 4 см. На поперечній планці наявний поволочний слід від рідини, що спрямовано донизу. Ширина плями становить приблизно 14 см. У підрамок забито 4 цвяхи: A і B – на верхній горизонтальній планці; D – на лівій вертикальній планці; C – на правій вертикальній планці. Цвях "C" на правій планці розташовано на висоті 103,3 см, на лівій "D" – 104 см. Відстань від початку планки підрамку до цвяха "A" – 21,5 см; від "A" до "B"– 40 см; від "B" до кінця планки – 29,3 см (іл. 3).



Іл. 3. Схема автентичного підрамника та фрагмент тильного боку твору "Бандурист" разом із підрамникомти тильного боку твору "Бандурист" із написами

Твір зображує дві фігури: чоловічу і жіночу. Одяг на обох постатях інтерпретовано як український за характерними етнокультурними ознаками, що представлені на зображенні крізь призму сприйняття тодішньої радянської дійсності. Це загалом можна охарактеризувати як один із проя-

вів “шароварщини”. Формат композиції вписано у вертикаль полотна. На передньому плані зображено жінку, що спирається на стіл. За нею розташовано сидячу фігуру чоловіка, який грає на традиційному українському струнному інструменті – бандурі. Загальну кольорову палітру характеризує принцип контрасту червоних і зелених відтінків: червоно-коричнева підлога теплого відтінку; яскраво-червоний фартух, що слугує кольоровим камертоном; коричнево-червона спідниця є продовженням колориту підлоги; штани шароварного типу мають холодний насичений відтінок червоного. Всі ці елементи, як на завершення, постають на контрасті із зелено-жовтим, блідуватим відтінком стіни за двома фігурами. Стилістика написання картини є характерною для харківської школи академічного живопису. Роботу виконано на високу художньому рівні, на що вказує: детальній тональний розбір; дотримання повітряно-лінійної перспективи; розуміння анатомічної пластики тіла людини; виважена гра теплих і холодних відтінків, що кольорово збагачують і не руйнують загальне сприйняття твору. Живопис пастозний із характерною і чіткою фактурою мазку пензля. Фактура мазків – вибіркова і виконує роль акцентів на важливих для композиції об’єктах: вінок і вишиті візерунки на сорочці у жіночої фігури; на руці бандуриста, що розміщена ближче до глядача. Але пастозність зникає до низу зображення, де найменша концентрація сюжетної інформації.

Під час розгляду твору за допомогою неруйнівного методу дослідження – огляду під ультрафіолетовим світлом [1] виявлено численні поновлення: на обличчі жінки розмірами 4,5×9 см; повністю записаний рукав на сорочці жінки; ліворуч від голови жіночої постаті; вибіркові дописи на бандурі, що вписуються в прямокутник 20×13 см; ділянка фону біля подолу спідниці (іл. 4).

Іл. 4. UV-дослідження твору “Бандурист” (фрагмент)

Іл. 5. Відшарування фарби разом із ґрунтом від основи. Мікроскопічне дослідження

На жаль, через порушення технології виконання живопису (старі реставраційні втручання та неправильне зберігання творів на полотні) пам'ятка має незадовільний стан, що потребує термінової стабілізації та подальшої консервації. Кракелюр розповсюдився усією поверхнею фарбового шару крупною сіткою дахоподібних відлущень фарби (іл. 5). Особливо є помітними підняття фарби на пастозних ділянках живопису. Пляма, що наявна на тильній стороні полотна має своє продовження на живописі і має вигляд білого нальоту мінерального походження, що так само ділить зображення навпіл. Також спостерігаються дрібні осипи фарбового шару: на подолі спідниці; на фартуху.

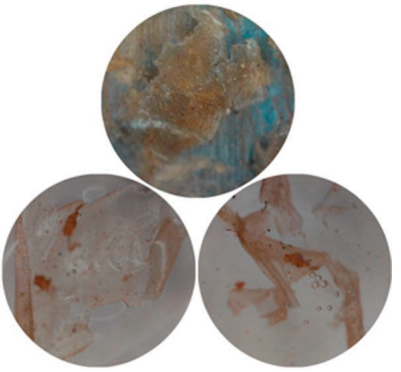
У верхньому лівому куті була розміщена паперова наліпка з написом "712" розміром 4×4,2 см; аналогічно, у лівому нижньому куті була наліпка із написом "Бандурист", "рест. Попова, рук. Краснова Т. Н." розміром 12×1 см (іл. 6). Усі зазначені етикетки було приклеєно за допомогою силікатного клею, застосування якого є вкрай шкідливим для живописних творів. Через свою високу гігроскопічність і хімічну активність він просякнув усі шари живописної структури, спричиняючи їх поступову деградацію, втрату адгезії, лужну корозію та незворотні пошкодження як живопису, так і основи.

Іл. 6. Паперові наклейки з маркуванням

Лакової плівки немає, проте на поверхні живопису наявне фрагментарне покриття фарби захисним шаром, який почав лу-

щитися, набув тьмяного та жовтуватого кольору, що спотворило загальний вигляд пам’ятки.

Мікроскопічне вивчання поверхні досліджуваного твору так само зафіксувало значну кількість дрібних відшарувань, що мали вигляд лузгоподібних фрагментів, візуально схожих на помутніле лакове покриття. Проте подальший мікрохімічний аналіз установив, що ці утворення не є залишками старого лаку, а являють собою висохлі нашарування колагенового походження (іл. 7). Отримані результати дозволяють припустити, що йдеться про залишки тваринного клею, ймовірно, нанесеного під час попереднього реставраційного втручання для тимчасової фіксації фарбового шару. Неповне видалення цього матеріалу після завершення робіт спричинило його подальше помутніння, утворення поверхневих дефектів та зміни у візуальному сприйнятті живопису [2].



Іл. 7. Залишки тваринного клею. Мікрохімічне дослідження

Лицевий, тильний боки та крайки твору зазнали значного вторинного забруднення, що мало вигляд щільного шару пилу та слідів мікробіологічного ураження, зокрема, мікроскопічними пліснявими грибами різних видів (іл. 8).

Наявність пилових відкладень сприяло накопиченню вологи та створило сприятливе середовище для росту мікроорганізмів. Пліснява проникла в структуру органічних шарів (ґрунту, фарбового шару, клеїв), продукуючи ферменти та кислоти, залишаючи плями різних кольорів. Сукупна

Іл. 8. Мікробіологічне ураження полотна

дія цих факторів значно прискорила фізико-хімічне руйнування твору, що негативно позначилося на стані збереження картини.

Для забезпечення збереження та подальшої експозиційної придатності твору було розроблено комплексний план реставраційних заходів, який охоплював основні етапи консерваційно-реставраційних заходів відповідно до характеру пошкоджень і технологічної специфіки об'єкта. На першому етапі здійснено дезінфекцію живописного шару та основи з метою усунення біологічного ураження [3]. Подальші роботи передбачають укріплення деструктурованих ділянок фарбового шару та ґрунту із використанням сумісних за хімічною природою матеріалів [4].

Зважаючи на виявлену деформацію основи, у межах запланованих реставраційних заходів передбачено проведення робіт із вирівнювання полотна, після чого твір належить перенести на реставраційний розсувний підрамок, що забезпечить оптимальний натяг і стабілізацію основи. У подальшому планується здійснити видалення сторонніх нашарувань і пізніших поновлень, які спотворюють авторське зображення. Завершальним етапом реставрації стане локальне відновлення втрат ґрунтового та живописного шарів із подальшим нанесенням захисного лакового покриття, що виконуватиме функції фінішної консервації та оптичної стабілізації поверхні твору.

Отже, можна зробити висновок, що твір "Бандурист" є прикладом академічного живопису харківської школи 1970-х рр. і має значну художню цінність. У результаті дослідження виявлено комплекс пошкоджень, пов'язаних із впливом вологи, біологічним ураженням, використанням неякісних реставраційних матеріалів і недотриманням умов зберігання. Розроблені заходи реставрації передбачають як фізико-хімічну стабілізацію твору, так і збереження його автентичного вигляду. Після їх упровадження композицію можна буде повернути до науково-педагогічного обігу та подальшого експонування.

Джерела та література

1. Тимченко Т. Р. Експертиза творів образотворчого мистецтва: живопис (історія та методологія): навч. посіб. Київ : НАКККіМ, 2017. 120 с.

2. Скляр С. В. Розчищення станкового живопису від поверхневих забруднень: проблеми вибору детергентів. *Наукова реставрація. Історія, сучасність, шляхи модернізації: наук. доп. XI Міжнар. наук.-практ. конф.*, м. Київ, 11–14 вересня 2018 р. Київ, 2018. Ч. 2. С. 148–152.

3. Коваль Е. З., Митківська Т. І. Мікологічне обстеження музейних пам’яток / ННДРЦУ. Київ, 2014. 240 с.

4. Консервація і реставрація об’єктів культурної спадщини: метод. посібник за ред. І. Прокопенка. Київ : Саміт-книга, 2022. 434 с.

Ольга Ржова

ГРЕЦЬКІ/АФОНСЬКІ ТРАДИЦІЇ В ІКОНАХ З ІКОНОСТАСА ПЕЧЕРНОЇ ЦЕРКВИ ПРЕПОДОБНОГО ФЕОДОСІЯ У ДАЛЬНІХ ПЕЧЕРАХ СВЯТО-УСПЕНСЬКОЇ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ

У статті визначено особливості іконографії образів місцевого ряду "Христос Вседержитель" та "Богородиця з Немовлям" з іконостаса печерної церкви Преподобного Феодосія у Дальніх печерах Свято-Успенської Києво-Печерської Лаври. Розгляд характерних рис ікон, а саме композиції, стилю і іконографії, дає підстави стверджувати, що такі деталі зображень, як текст Євангелія від Матфія (11:28) на розвороті книги та зображення квітки в руках Богоматері і Немовляти Христа відповідає грецькій/афонській образотворчій традиції.

***Ключові слова**:* церква Преподобного Феодосія у Дальніх печерах, Свято-Успенська Києво-Печерська Лавра, ікони, іконографія.

Olha Ryzhova

Greek/Athonite traditions in icons from the iconostasis of the Saint Theodosius cave church in the Far Caves of the Holy Dormition Kyiv-Pechersk Lavra

The article focuses on identification of the features of the iconography of the icons "Christ the Almighty" and "Theotokos with the Child" from the iconostasis of the cave church of St. Theodosius in the Far Caves of the Holy Dormition Kyiv-Pechersk Lavra. An examination of the characteristic features of the icons, namely composition, style, and iconography, gives grounds to assert that such details of the images as the text of the Gospel of Matthew (11:28) on the book's cover and the image of a flower in the hands of the Mother of God and Infant Christ correspond to the Greek/Athonite artistic tradition.

Keywords: Church of the Venerable Theodosius in the Far Caves, Holy Dormition Kyiv-Pechersk Lavra, icons, iconography.

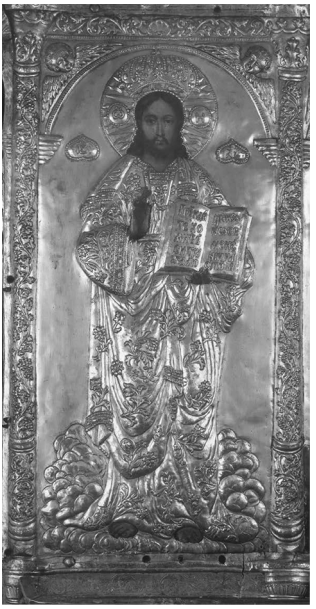
Церква Прп. Феодосія Печерського у Дальніх печерах Свято-Успенської Києво-Печерської Лаври належить до типу печерних храмів. Її іконостас є найраннішим із мідних карбованих печерних іконостасів Лаври, що збереглися дотепер у своїй незмінності: зі старого іконостаса 1691 р. церкви Прп. Варлаама Печерського

дійшло лише чотири ікони; іконостас церкви Різдва Христового датують 1802–1803 рр.; іконостас церкви Благовіщення Пресв. Богородиці 1808 р. не зберігся; іконостаси церков у Ближніх печерах – Введення Пресв. Богородиці у храм, Прп. Антонія Печерського, Прп. Варлаама Печерського виготовлено у 1814–1819 рр.

Порівняння сучасного вигляду іконостаса з описом у тексті "Головного церковного і ризничного опису Дальніх печер Києво-Печерської лаври, що складено у 1893 р.", (далі – "Опис … 1893 р.") [2, 11] дозволяє стверджувати, що пам'ятка збереглася до наших днів майже в незмінному вигляді, без суттєвих втрат і спотворень, що засвідчує про її автентичність та становить особливу цінність для дослідників.

Старий опис іконостаса починається з позначення матеріалу і технології його виготовлення: "Іконостас мідний визолочений через вогонь …"; надалі подано стислий опис зображень і місця їхнього розташування: "Намісні ікони: 1. Спасителя благословляючого // зі словами в лівій руці з Євангелія від Матвія, зач. 43, карбованої роботи із зображенням живописом лику, рук і перстів ніжних. 2. Божої Матері з предвічним Немовлям, карбованої роботи, з зображенням живописом ликів, рук і ніг. 3. Храмова (ікона – *О. Р.*) Преподобного Феодосія, писана в зріст із сувоєм в руці і словами на ньому: «Господи в ім'я Пресвятої Матері твоєї возгражден бисть дім цей». 4. За нею преподобного Ігнатія Печерського в зріст. 5. На північних дверях архістратига Михаїла з мечем і щитом, короною на голові // і буквами на короні І.С.Х.С. Внизу під цим образом зображений уражений диявол. 8. За північними дверима [образ] преподобного Антонія Печерського із сувоєм в руці і словами на ньому: «Господи, нехай буде благословення на цьому місці святої Афонської гори»" [2, 12].

У шести іконах намісного ряду – "Христос Вседержитель", "Богородиця з Немовлям", "Прп. Антоній Печерський", "Прп. Феодосій Печерський", "Архістратиг Михаїл", "Прп. Ігнатій Печерський" художник застосував традиційну та просту композиційну схему: коли фігури представлено у повний зріст, фронтально, на гладкому золотому фоні.



Іл. 1. Ікона "Христос Вседержитель" із іконостаса дальньопечерної церкви Прп. Феодосія Печерського

На іконі "Христос Вседержитель" (іл. 1) зображено Спасителя, Який стоїть на хмарах. Одяг, книга та фон зроблені в техніці карбування; лик і руки – в техніці олійного живопису. Христос одягнений в хітон і гіматій, рясно оздоблені квітами, на Його главі вінець; правою рукою Ісус благословляє, у лівій – тримає розкрите Євангеліє. На розвороті Євангелія – напис: "Пріиди́те ко мнѣ́ вси́ тружда́ющіися и обремене́нніи, и а́зъ упоко́ю вы́..." (Мф. 11:28).

Розміщення цього тексту на іконі з іконостаса, що є в печерах, де трудилися та упокоєні прпп. Отці Печерські, свідчить про те, що цей Євангельський фрагмент обрано відповідно до грецької (афонської) іконописної традиції (див.: "Ерминия, или Наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом") [3].

Іл. 2. Ікона "Богородиця з Немовлям" із іконостаса дальньопечерної церкви Прп. Феодосія Печерського

Ікона "Богоматір з Немовлям" (іл. 2) представляє Богородицю на повний зріст, на хмарах, в оточенні херувимів. Її одяг – хітон, туніка, мафорій, одяг Немовляти – хітон і гіматій, а також тло ікони виконані у техніці карбування; лики, руки та стопи ніг – у техніці олійного живопису. Формально зображення на іконі належить до типу Оди-

гітрії. Постать Богоматері зображена фронтально, але Її голова злегка нахилена до Дитяти; Немовля сидить на Її лівій руці, ніби пеститься до Матері, притискається до Її плеча і, трохи відкинувши голову, наче намагається торкнутися щоки Матері, Яка вказує на Дитя рухом правиці, у якій тримає квітку. Немовля Христос благословляє правицею, а у лівій руці також має квітку. Ніжки Немовляти схрещені так, що права ніжка заходить за ліву, витягнуту вперед, і стопу правої вивернуто п'яточкою назовні. І Богородиця, і Немовля короновані; їхні погляди спрямовано прямо перед собою, поза простір ікони.

Особливе положення Немовляти, Яке ніби пеститься до Матері, та Його правої ніжки з виставленої підошвою стопи – мотиви, композиційно близькі зображенню на іконах Елеуса [4, 146, 150–163] і Тихвінської Божої Матері; цей аспект пояснюється знов-таки орієнтацією монастирських іконописців на найдавніші шановані константинопольські зразки; виконання яких Бенчев І. відводить грецьким, можливо, кіпрським іконописцям, кінця XII – початку XIII ст. [1]. Ще одна іконографічна особливість зближує образ із феодосіївського іконостаса з грецькою (афонською) традицією: квіти в руках у Богоматері і Немовляти. Традиційно образ Богородиці, Яка тримає в руках квітку, гілку з квітами або розквітлий жезл, тлумачать як "Богоматір Нев'янучий Цвіт" [5, 72], де зазвичай квітку має лише Богоматір. На сьогодні невідомі ікони з київських іконостасів кінця XVII–XVIII ст. із зображенням Богородиці з квіткою в руці; можна лише припустити, що в іконі 1719–1729 рр. з невідомого іконостаса Успенського собору (нині – Свято-Троїцький Іонинський монастир, Київ), Богоматір тримає розквітлий жезл, бо в Її руці, якою Вона вказує на Немовля, проглядається невеликий фрагмент ратища. Збереглися архівні світлини ікон 1777 р. з іконостаса Кирилівської церкви та оклад 1760-х рр. (КПЛ-М-1155) від ікони 1719–1729 рр. зі Стефанівського приділа Успенської церкви, що засвідчують наявність цієї іконографії у київському золотарстві того часу.

Квітка в руках Немовляти – деталь, що досі зафіксовано лише у двох образах – іконі з іконостаса 1719–1729 рр. невідомого приділа Успенського собору Києво-Печерської лаври (Свято-Троїць-

кий Іонинський монастир, Київ) та аналізованої ікони з Феодосіївського іконостаса 1760 р. Семантика цього нюансу спонукає звернутися до літературного першоджерела – Книги пророка Ісаї, де в поетичній формі передано прообрази і Христа, і Богоматері: “И изы́детъ же́злъ изъ ко́рене Иессе́ова, и цвѣ́тъ от ко́рене его́ взы́детъ и почі́етъ на не́мъ Ду́хъ Бо́жій…” (Іс. 11:1-2). Згідно із тлумаченням Священного Писання свт. Амвросія Медіоланського (340–397) [6] на Іс. 11:1, “Корінь патріарха Єссея – іудейський народ, гілка – Марія, квітка Марії – Христос...”.

Тобто лаврський іконописець, доповнивши іконографію, гранично повно відобразив літературне першоджерело і зробив іконографічну формулу зображення більш ємкою.

Розгляд характерних рис ікон, а саме композиції, стилю і іконографії, дає підстави стверджувати, що “консервативна” традиція з орієнтацією на грецькі/афонські зразки зберігалася переважно в композиції, іконографії, техніці живопису ікон місцевого ряду, особливо в образах Спасителя та Богородиці.

Джерела та література

1. Бенчев Иван. К иконологии и иконографии иконы Тихвинской Богоматери. URL: https://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=ru&book_id=31

2. Главная церковная и ризничная опись Дальних пещер Киево-Печерской Лавры, составленная в 1893 г. *ЛА*. Київ, 2012. Вип. 27. Спецвип. 10. С. 8–16.

3. Ерминия, или Наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом. 1701–1733 год. URL: https://izograf.com.ua/erminia1.html

4. Кондаков Н. П. Иконография Богоматери: связи греческой и русской иконописи с итальянскою живописью раннего Возрождения. Санкт-Петербург : Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1910.

5. “Пречистому образу Твоему поклоняемся ...”: Образ Богоматери в произведениях из собрания Русского музея : кат. выст. Санкт-Петербург : Palace Edition, 1995. 350 с. : ил.

6. Арістова А. В. Амвросій Медіоланський. *Велика українська енциклопедія.* URL: https://vue.gov.ua/

Наталія Сенченко

ЗБЕРЕЖЕННЯ ЦИФРОВОЇ СПАДЩИНИ В УМОВАХ СУЧАСНИХ ВИКЛИКІВ

У статті досліджено сучасні підходи до збереження цифрової документальної спадщини методом оцифрування та створення електронних бібліотек, архівів і музеїв. Проаналізовано основні загрози довготривалому збереженню цифрових об'єктів, зокрема ризики втрати даних через технічні збої, застарілі формати, природні катастрофи та інші деструктивні чинники. Окреслено стратегії, спрямовані на забезпечення доступності, автентичності та цілісності цифрових ресурсів у тривалій перспективі.

Ключові слова: цифрова спадщина, оцифрування, електронні бібліотеки, довготривале збереження, автентичність, резервне копіювання.

Natalia Senchenko

Preservation of Digital Heritage in the context of contemporary challenges

The article explores current approaches to preserving digital documentary heritage through digitization and the creation of electronic libraries, archives, and museums. It analyzes major threats to long-term preservation, including data loss due to technical failures, obsolete formats, natural disasters, and other destabilizing factors. The paper outlines strategies aimed at ensuring the long-term accessibility, authenticity, and integrity of digital resources.

Keywords: digital heritage, digitization, electronic libraries, long-term preservation, authenticity, backup.

Сучасні інформаційні технології та інноваційні підходи відкривають нові можливості для створення електронних бібліотек, архівів, віртуальних музеїв і інтерактивних платформ, що не лише сприяють збереженню цифрової спадщини, а й забезпечують її доступність для широкого кола користувачів. Завдяки оперативному доступу до ресурсів цифрові колекції стають дедалі популярнішими серед музеїв, архівів, наукових установ і закладів освіти [1]. Оцифрування документальної спадщини дозволяє зберегти унікальні рукописи, стародруки та інші пам'ятки, зробивши їх доступними через електронні репозитарії. Однак водночас постає проблема довготривалого збереження таких ресурсів, адже

вони є вразливими до техногенних і природних загроз, військових дій та технологічної застарілості.

У 2003 р. ЮНЕСКО ухвалила Хартію про збереження цифрової спадщини, офіційно визнавши необхідність захисту цифрових артефактів від втрати та гарантування їх доступності [2]. Попри наявність міжнародних рекомендацій і стратегічних документів, в українському суспільстві рівень усвідомлення загроз, пов'язаних із втратою цифрових ресурсів, залишається недостатнім. Цифрова спадщина є не лише частиною культурного надбання, а й важливим джерелом знань, що формує історичну пам'ять, сприяє самоідентифікації й відіграє важливу роль у розвитку національної свідомості. Її втрата може мати непоправні наслідки для науки, культури й освітнього середовища.

Метою наукової розвідки є аналіз сучасних інформаційних технологій та інноваційних підходів до збереження цифрової документальної спадщини, а також виявлення ключових викликів і формування стратегій забезпечення її довготривалої доступності, автентичності й цілісності.

Для збереження та ефективного використання цифрової документальної спадщини необхідно розв'язати широкий комплекс завдань, що охоплюють правові, технологічні, соціальні й фінансові аспекти. Особливу увагу слід приділяти впровадженню ініціатив, спрямованих на довготривале збереження цифрових колекцій, забезпечення відкритого доступу до документальної спадщини шляхом її оцифрування та створення надійних цифрових репозиторіїв. Водночас важливим є вдосконалення нормативно-правового регулювання процесів цифрового архівування, збереження та обміну інформацією.

Ключовим завданням є дотримання положень Закону України "Про електронні документи та електронний документообіг" [3], який визначає засади створення, обігу та збереження електронних документів, а також орієнтація на міжнародні стандарти, зокрема ISO 14721 (OAIS), що встановлює вимоги до організації архівів з довготривалим зберіганням цифрової інформації. Ці нормативні акти формують правову основу для створення надійної інфраструктури цифрового архівування.

Оцифрування є основним інструментом збереження документальної спадщини, зокрема тієї, що перебуває під загрозою знищення або фізичної втрати із різних причин [4, 148–151]. Водночас процес цифрового збереження супроводжується низкою викликів: необхідністю систематичного резервного копіювання цифрових колекцій, впровадженням надійних технологій захисту даних, а також підвищенням обізнаності громадськості щодо значення цифрової спадщини як ресурсу національної пам'яті.

Тривале збереження цифрових об'єктів є можливим лише за умови комплексного підходу, що враховує усі потенційні ризики й заходи щодо їхнього попередження або мінімізації. Еволюція цифрового середовища зумовлює потребу в постійному вдосконаленні підходів до збереження інформації. Нові технології, програмне забезпечення та апаратні засоби швидко застарівають, і вже через кілька років певні цифрові матеріали можуть стати недоступними через втрату сумісності з актуальними форматами чи платформами. Тому ще на етапі створення цифрових ресурсів необхідно передбачати механізми їх тривалого збереження.

Оцифровані документи повинні залишатися доступними впродовж тривалого часу, що потребує періодичної міграції з застарілих носіїв на нові, актуальні платформи. Цей процес може супроводжуватись ризиками, такими як часткова втрата інформації, зміна візуального оформлення або функціональних властивостей документа. Для друкованої та рукописної спадщини традиційними засобами довготривалого збереження є паперові копії, мікрофільми або мікрофіші. У випадках, коли оригіналів немає, необхідно чітко ідентифікувати характеристики, що забезпечують автентичність документа, аби зберегти їх у процесі цифрової консервації.

У цифрову епоху збереження документальної інформації здійснюється способом фіксації даних на електронних носіях. Проте цей спосіб не дозволяє зберегти всі матеріальні характеристики оригіналу, притаманні традиційному паперовому носію. Якщо немає фізичного оригіналу, то доцільним є збереження т.зв. "цифрового оригіналу" в автентичному форматі. Хоча це не є обов'яз-

ковою вимогою, така практика надає можливість інтерпретації цифрових матеріалів у майбутньому та забезпечує їхню тривалу культурну й наукову цінність.

Завдання електронних бібліотек полягає не лише у збереженні документальної спадщини, але й у забезпеченні постійного та безперервного доступу до оцифрованих матеріалів. Для реалізації цієї мети необхідно постійно підтримувати актуальність інформаційних систем шляхом переходу на нові технологічні платформи, своєчасної конвертації файлів у сучасні формати, сумісні з актуальним програмним забезпеченням. Це вимагає регулярного оновлення інфраструктури, що є запорукою збереження доступності й автентичності цифрових колекцій у довготривалій перспективі.

Відсутність належних технічних і організаційних заходів щодо цифрового збереження може призвести до порушення цілісності матеріалів у процесі їх перенесення між різними носіями або системами зберігання. Подібне порушення може бути зумовлене помилками у розшифруванні або некоректним відтворенням інформації, що унеможливлює збереження достовірності цифрової документальної спадщини.

Основною метою електронних бібліотек є не лише надання зручного доступу до цифрових ресурсів, а й постійна модернізація інформаційних систем. У разі відсутності таких оновлень є ризик втрати доступу до репозитаріїв через несумісність із новими технологіями та знецінення функціональних можливостей [5].

До того ж у разі втрати цифрових документів постає потреба у відтворенні автентичних матеріалів, що підкреслює важливість збереження оригіналів на фізичних носіях або створення їхніх майстер-копій. Ефективність діяльності електронних бібліотек значною мірою залежить від своєчасного технічного оновлення на всіх етапах їх функціонування.

Якісне відтворення цифрових матеріалів залежить від низки критичних чинників, зокрема від правильного ідентифікаційного процесу для визначення змісту та формату файлів, а також наявності відповідного програмного забезпечення, яке дозволяє отримати доступ до репозитаріїв. Ефективне документування всіх

етапів створення та оброблення цифрових об'єктів є передумовою для впровадження стратегій довготривалого збереження, які здатні забезпечити автентичність матеріалів на всіх етапах їх життєвого циклу.

Процес збереження цифрових об'єктів починається з найнижчого технічного рівня, де фіксуються характеристики потоку бітів, а також ідентифікуються програмні й апаратні засоби, необхідні для правильного відтворення об'єкта в його первинній формі. Коректне інтерпретування цифрового вмісту неможливе без відповідної документації, яка пояснює контекст створення, структуру та технічні параметри матеріалу. За відсутності такої інформації цифровий ресурс втрачає зв'язок із референтними даними, що унеможливлює його наукове або культурне використання в майбутньому. Отже, системне документування забезпечує точне й надійне відтворення цифрових об'єктів, що є критично важливим для їх довготривалого збереження та доступу.

Документування цифрових матеріалів є визначальним чинником для забезпечення їх належного збереження й осмислення. Це завдання набуває особливого значення для установ, які спеціалізуються на оцифруванні та охороні документальної спадщини, адже від його якісного виконання залежить не лише доступність, але й цілісність матеріалів у довготривалій перспективі. Досягнення цієї мети потребує зосередження зусиль на розробленні стандартів документування для різних типів цифрових об'єктів, а також на впровадженні методів автоматизації відповідних процесів, що дозволить суттєво підвищити ефективність і масштабованість цифрових програм.

Важливою складовою частиною процесу збереження цифрових колекцій є забезпечення автентичності матеріалів, що передбачає не лише збереження змістової частини документа, а й підтримку його функціональних характеристик. Збереження цифрових ресурсів є складним і ресурсомістким технологічним процесом, який охоплює низку ключових аспектів, серед яких пріоритетним є забезпечення цілісності даних. Одним із ефективних технологічних рішень для забезпечення автентичності цифрових матеріалів є застосування методів перевірки цілісності, зокрема контрольних

сум, електронних підписів або хеш-функцій. Ці інструменти дають змогу підтвердити, що цифровий об'єкт не зазнав змін або пошкоджень, а також засвідчити його оригінальність і відповідність первісному стану.

Сукупність зазначених факторів формує високий рівень відповідальності щодо організації та підтримки систем довготривалого збереження цифрових колекцій. Сам процес потребує системного підходу, постійного моніторингу стану матеріалів і забезпечення їх відповідності оригінальним джерелам.

Під час оновлення технічного чи програмного забезпечення електронної бібліотеки необхідно передбачати заходи з безперервного забезпечення доступу до цифрових колекцій. Такий доступ має бути мобільним і адаптованим до різних платформ, що вимагає створення гнучких архітектурних рішень і відповідного програмного забезпечення, яке підтримує сумісність із наявними системами та сервісами. Перехід до нових технологічних платформ має супроводжуватися ретельним тестуванням на збереження функціональності цифрових об'єктів та їх повної доступності.

Водночас критично важливим залишається захист цифрових матеріалів від несанкціонованого доступу. Це передбачає впровадження багаторівневих систем автентифікації та авторизації користувачів, контроль доступу до даних на основі ролей, а також моніторинг дій користувачів у системі. Застосування таких механізмів гарантує, що доступ до конфіденційних або обмежених матеріалів мають лише уповноважені особи, що відповідає як вимогам інформаційної безпеки, так і принципам цифрової етики.

Дослідники виділяють три основні чинники, що спричиняють втрату доступу до цифрових об'єктів. По-перше, це фізичне пошкодження або деградація носіїв інформації, що може призвести до часткової або повної втрати даних. По-друге, технологічне застарівання програмного забезпечення, внаслідок якого відкриття файлів стає неможливим через несумісність із сучасними системами. І по-третє, впровадження нових апаратних рішень і периферійних пристроїв, які не підтримують роботу з застарілими форматами або інтерфейсами. Для запобігання цим ризикам необхідно розробляти та впроваджувати стратегії оновлення, як то

регулярне резервне копіювання, використання відкритих стандартів і технологій із довготривалим терміном підтримки.

Слід також зважати на фізичні характеристики цифрових носіїв, таких як магнітні стрічки, оптичні диски, твердотільні накопичувачі тощо. Жоден з них не має гарантійного терміну експлуатації, співмірного із терміном зберігання традиційних архівних носіїв, зокрема мікрофільмів або архівного паперу. У зв'язку з цим цифрові матеріали повинні зберігатися в умовах, що відповідають визначеним стандартам контролю температури, вологості, електромагнітного фону та механічного впливу. Проте навіть за дотримання таких умов носії підлягають фізичному зносу, що обумовлює необхідність їх регулярної заміни та перенесення даних на нові платформи.

Цей процес, відомий як міграція або ротація носіїв, є критично важливим для запобігання втраті даних через моральне або фізичне старіння обладнання. У контексті стратегії довготривалого зберігання рекомендується використовувати носії з максимально довгим життєвим циклом, а також системи перевірки цілісності, які автоматично виявляють пошкодження даних. Водночас важливо впроваджувати процедури періодичного тестування доступності, що дозволяє оперативно виявляти й усувати проблеми сумісності та цілісності цифрових об'єктів.

Серйозною проблемою у сфері збереження цифрової документальної спадщини є старіння програмного та апаратного забезпечення, яке із плином часу унеможливлює доступ до інформації та призводить до зниження функціональності файлів у їх первісному форматі. Незважаючи на те, що нові версії програмного забезпечення можуть частково підтримувати попередні формати, зворотна сумісність зазвичай не є тривалим стратегічним пріоритетом для розробників. Виробники припиняють підтримку програм на нових платформах або зовсім знімають продукт з ринку, що робить його недоступним для подальшого використання. Проблема набуває особливої гостроти, коли користувачі залишаються залежними від функціональності старих версій програм, що працюють виключно на застарілому програмному чи апаратному середовищі. Унаслідок такої технологічної залежності виникає

ризик повної втрати доступу до цифрових ресурсів, оскільки їх оброблення та відтворення стають неможливими без оригінального середовища виконання.

Для мінімізації цих ризиків необхідно забезпечити зберігання цифрових матеріалів у форматах, що мають тривалий життєвий цикл, або використовувати технології, які допускають адаптацію до майбутніх платформ. Одним із поширених підходів до подолання застарівання є конвертація файлів до форматів, сумісних із сучасними або стандартизованими інформаційними системами. Така міграція може бути ефективною, особливо у випадках використання відкритих або підтримуваних промисловістю форматів (наприклад, PDF/A, XML, TIFF), які відповідають міжнародним стандартам. Проте цей підхід пов'язаний із ризиками втрати функціональних або семантичних характеристик документа, особливо якщо йдеться про динамічні чи інтерактивні цифрові об'єкти. До того ж послідовні цикли конвертацій можуть накопичувати помилки або призводити до поступового спотворення первісного вмісту.

Альтернативною стратегією є емуляція – збереження оригінального середовища виконання способом відтворення старих версій операційних систем, програмного забезпечення та апаратних платформ у сучасному середовищі. Такий підхід дозволяє зберегти цифрові об'єкти у їх автентичній формі разом із функціональністю, специфічною для часу їх створення. Проте із розвитком нових поколінь обчислювальної техніки підтримка емуляційного середовища ускладнюється, а збереження сумісності між платформами вимагає значних технічних і людських ресурсів. До того ж емуляція не завжди здатна задовольнити потреби майбутніх користувачів, які очікують розширеного функціоналу, високої інтероперабельності та інтеграції з іншими цифровими системами.

Збереження цифрової спадщини потребує довгострокових інвестицій у наукові дослідження та прикладні розробки, спрямовані на пошук стабільних технологічних рішень. Проєктування надійної інфраструктури для підтримки розподіленої системи електронних бібліотек тісно пов'язане з можливістю забезпечення довготривалого збереження та відтворення цифрових колекцій.

Для ефективного функціонування таких інфраструктур необхідно не лише технічне переоснащення, а й стабільне фінансування, кваліфіковані кадри, впровадження результатів наукових досліджень і постійне технологічне оновлення. Усі ці елементи є критично важливими для забезпечення сталого доступу до цифрових ресурсів документальної спадщини у довгостроковій перспективі.

Джерела та література

1. Онищенко О. Цифровізація – стратегічний шлях розвитку бібліотечної сфери. *Бібліотечний вісник.* 2021. № 4. С. 3–9.

2. UNESCO Charter on the Preservation of the Digital Heritage. URL: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000229034

3. Про електронні документи та електронний документообіг: Закон України (2003). URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/851-15.

4. Шевченко М. О. Оцифровування фондів бібліотек України: дис. … доктор філос. Київ, 2022. 267 с.

5. Трохименко О. Цифрові технології в бібліотечній справі: німецький досвід. *Наукові праці Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського*. Київ, 2019. Вип. 55. С. 248–260. DOI: https://doi.org/10.15407/np.55.248.

Тетяна Тимченко,
Олена Андріанова,
Світлана Біскулова,
Максим Сагайдак

ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ ІКОНИ БОГОРОДИЦІ “ДОСТОЙНО Є” XIX ст. ІЗ ПРИВАТНОГО ЗІБРАННЯ

У статті викладено результати комплексного дослідження та реставрації ікони Богородиці з немовлям “Достойно є” з приватного зібрання. Технологічне дослідження за сукупністю даних дає підстави датувати ікону серединою XIX ст. Реставрація базувалась на принципі мінімального втручання. Іконографія ікони походить від давнього прототипу, який є спільним для ікон “Достойно є” (Axion Estin) та Кіккотісси, які відомі з XII–XIII ст. Пам’ятка є цікавим прикладом професійної ікони, створеної за зразком, близьким до літографії І. Коломбо (Венеція, 1820).

Ключові слова: ікона, Богоматір з Немовлям “Достойно є”, Axion Estin, Кіккотісса, технологічне дослідження, реставрація, іконографія.

Tetiana Tymchenko,
Olena Andrianova,
Svitlana Biskulova,
Maksym Sahaidak

Study and restoration of the “It is Truly Meet” icon from a private collection

The article focuses on the results of a comprehensive study and restoration of the “It is Truly Meet” icon from a private collection. Technological research based on the totality of data gives grounds to date the icon to the mid-19th century. The restoration was based on the principle of minimal intervention. The iconography of the icon comes from an ancient prototype, which is common to the “It is Truly Meet” (Axion Estin) and Kikkotissa icons known from the 12th and 13th centuries. The monument is an interesting example of a professional icon created according to a model close to the lithography of I. Colombo (Venice, 1820).

Keywords: icon, “It is Truly Meet”, Virgin and Child, Axion Estin, Kikkotissa, technological research, restoration, iconography.

Ікона “Богородиця з Немовлям” (іл. 1) походить із приватного зібрання і є сімейною реліквією; її придбав предок нинішнього власника у Києво-Печерській лаврі.

Іл. 1. Ікона Богородиці “Достойно є”. Д., о., 46× 34,5× 2,7 см. Приватна збірка

Дослідження. Ікона надійшла до Бюро науково-технологічної експертизи (БНТЕ) “АРТ-ЛАБ” у 2024 р. Комплексна експертиза (О. Андріанова, С. Біскулова) дозволила з’ясувати стан її збереженості, особливості матеріалів та застосованих технологій створення й авторської техніки. Під час дослідження були використані такі методи, як оптична мікроскопія, огляд в ультрафіолетовому (УФ) та інфрачервоному (ІЧ) діапазонах, рентгенофлуоресцентний аналіз та ІЧ спектроскопія з Фур’є-перетворенням.

Ікону написано на дерев’яній основі прямокутної форми, що складається із двох склеєних по стику дощок радіального (ліва) та тангенціального (права) розпилу, виготовлених з деревини вільхи. На тильному боці є сліди оброблення пилкою та рубанком, по периметру проходить фаска. Елементи кріплення: зустрічні врізні наскрізні трапецієподібні шпуги, злегка клиноподібні, з фасками на кінцях; над верхньою шпугою по стику дощок є додатковий елемент кріплення – “метелик”. На тильному боці та частково торцях ікони є чорно-коричневе покриття, нанесене на левкас, що запобігло значному жолобленню основи, проте навіть “метелик” не дозволив уникнути розходження (до 0,1 см) дощок по стику над шпугою. Основа мала сліди життєдіяльності жуків-ксилофагів, однак це істотно не вплинуло на її структурну міцність. У кіоті ікони збереглися лише обрамлення та дверцята, задню стінку було втрачено.

Левкас – крейдяно-клейовий, має відшарування та втрати. У видимих променях та ІЧ-діапазоні виявлено детальний підготов-

Іл. 2. Ікона Богородиці "Достойно є" (деталь) в ІЧ-променях

чий рисунок та масштабну сітку (іл. 2), нанесені графітним олівцем зі значним вмістом каоліну [1].

Живопис переважно тонкий, досить складний за структурою, багатошаровий, подекуди із використанням лесувальних фарб. Колірна гама різноманітна, збагачена складними відтінками фіолетового, холодного рожевого та вишневого. Наявні потертості живописного шару та численний кракелюр (ґрунтового походження, деформаційний та викликаний деструкцією в'язива).

Фарби фабричного помелу, олійні (порівняльний ступінь старіння олії [2] відповідає середині XIX ст.). У фарбових шарах ідентифіковані свинцеве білило, вохра, кіновар, органічний червоний барвник кармінового ряду, умбра, берлінська лазур та ультрамарин синій, у зелених фарбах – суміш берлінської лазурі та вохри. Наповнювачі фарб – гіпс, крейда з домішкою гіпсу та баритове білило [3]. Частину елементів зображення виконано у техніці сухозлітного золочення, рослинні елементи декору оранжевої хустини нанесено по темній підкладці чиненим металічним пігментом на основі латуні.

Сукупність отриманих під час проведення експертизи даних свідчить про те, що ікона створена у середині XIX ст.

Живопис неодноразово вкривали захисними покриттями, причому більш ранній шар, у якому виявлений віск, нанесений безпосередньо у кіотній рамі, поверх нього – ущільнене забруднення, і вище – пентафталевий лак з нерівномірними затіканнями (в УФ-випромінюванні у потовщеннях мав молочно-білу флуоресценцію (іл. 3)).

Реставрацію виконано викладачем кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА М. Сагайдаком. Бажання власника обмежитись мінімальним втручанням визначили підхід до

виконання етапів консервації та реставрації. Після відновлення зв’язку на ділянках відшарувань левкасу від основи зведено дошки у місці їх розходження – їх було стягнуто й зафіксовано, далі скріплено дерев’яним тиблем через торцеву частину; льотні отвори заповнено шпаклівкою для дерева і тоновано. У кіоті відновлено задню стінку. Ґрунт у втрати авторського левкасу підводився вибірково, дрібні втрати не доповнювалися. Видалено лише верхній пізній нерівномірний лак: на невеличку ділянку наносився диметилформамід, який розм’якшував верхній шар лаку й швидко знімався разом із ним з поверхні живопису, не зачіпаючи при цьому нижні шари покриття. У нижньому шарі лаку лише потоншено окремі темні згустки. Забруднення, на прохання власника, не прибрано повністю: на поверхні залишено тонкий шар, що не приховує колористичні якості ікони.

Іл. 3. Ікона Богородиці “Достойно є” в УФ-променях

Ікону вкрито дамарним лаком, виконано тонування методом пуантелі аквареллю та фарбами на смоляному в’язиві Maimeri Restauro по реставраційному ґрунту й потертостях, місцями використана бітумна патина Maimeri. Поверхню вкрито захисним шаром дамарного лаку.

Іконографічне дослідження проведено доцентом кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА Т. Тимченко. Ікона належить до іконографічного типу Елеуси (грец. *Милуюча*) у варіанті “Достойно є”, церковнослав. “Достóйно єсть”, грец. Ἄξιον Εστίν). Цей варіант іконографії пов’язано із селищем Каріес (Karyés) на Афоні. Архангел Гавриїл під виглядом ченця залишив послушнику, який перебував суботнім вечором 11 червня 982 р. у келії Успіння Пресвятої Богородиці монастиря Пантократор (який ще називають Протатон), новий гімн для уславлення Богородиці, записавши його на кам’яній плиті. З того часу перед піснеспівом VIII ст. Косьми Маюмського “*Чеснішу за Херувимів*

(...)" завжди співають Архангельську пісню "*Достóйно є́, я́ко воі́стинну блажи́ти Тебе́, Богоро́дицю, Присноблаже́нну і Пренепоро́чну, і Ма́тір Бо́га на́шого*". Ікона, перед якою молився архангел Гавриїл із послушником було згодом перенесено до церкви монастиря Протатон. Келія та ікона отримали назву "Аксіон Естін" ("Достойно є") [4].

На досліджуваній іконі Богородицю зображено стоячи, на нейтральному умбристому тлі; Її постать, що злегка розвернуто вліво, обрізано нижнім краєм ікони вище колін; голова, нахилена ліворуч, притуляється до скроні Сина. Лики обох повернуто у три чверті вліво, туди ж спрямовано погляди. Христос сидить на лівій руці Богородиці; Його правиця простягнута донизу вліво й тримає розгорнутий вверх сувій, ліва простягнута рука ховається під хустиною Матері. Богородиця правою рукою тримає Сина за праве передпліччя, зігнутою у лікті лівою рукою підтримує Його праву ногу; між вказівним та середніми Її пальцями пропущений край білої короткої туніки Христа (підперезаної фіолетовим поясом), що лишає оголеними ноги – до колін і руки – до середини плечей.

Поверх рожево-червоного мафорію Богородиці, який огортає голову, плечі та завершується внизу округлим вигином, частково закриваючи туніку (глибокого синього тону з золотаво-жовтими поручами та горловиною), Її голову, ліве плече та частково груди вкриває оранжево-червона хустина з квітчастими візерунками. На голові Богородиці – зубчаста корона, оздоблена зеленим та червоним камінням й перлами. У Христа корона із синім верхом та золотими зубцями, які завершуються хрестами. Ідею прославлення Богородиці як Цариці Небесної Св. Трійцею та силами небесними передано через образ Бога Отця по центру верхнього краю ікони, Який дивиться на Богородицю і Немовля, та Святого Духа (нижче Саваофа), який має вигляд білого голуба з простертими крильми; праворуч й ліворуч першої та третьої осіб Св. Трійці розташовані по три серафими (дитячі голівки з білими крильми); до корони Богородиці простягнули руки симетрично розташовані коліноуклінні ангели, вбрані у хітони й туніки.

Написи: на тлі поруч з ликом Богородиці ліворуч *ІС ХС*, праворуч *Милующая*; над головою Саваофа *Бгъ Оцъ*; над головами

ангелів ліворуч *М* (*Михаїл*), праворуч *Г.* (*Гавриїл*); на сувої, який тримає Христос: *Духь Господень / на мнѣ Его же ра/ди помаза мѧ. Благовѣстит(и) нищым посла мѧ.* – початок тексту з Книги пророка Ісаї (61:1, 2), який, за Лукою (4:18–20), Ісус прочитав у синагозі, прийшовши з пустелі до Назарету і заявивши про свою місію, згідно із якою Він має звільнити людей з духовного полону.

Ряд рис іконографії “Достойно є” вказують на зв’язок з іконами Богоматері Кіккської, що з’являються у візантійському іконописі у XI–XII ст. Зображення Кіккотисси, аналізовані у статті Л. Хадерманн-Мізгіч [5], мають постійні ознаки: пози і жести Христа і Богородиці; накинута на Її голову поверх мафорію хустина (найчастіше квітчаста), що символізує “покров земної плоті”, у яку одягнувся Христос Немовля, набувши людське тіло через свою Матір; біла коротка туніка зі складчастим поясом, зав’язаним вузлом, та сувій, який Він тримає у правій руці, з текстом Євангелія від Луки (4:18–20).

Припускають, що творці обох типів ікон надихалися одним протографом з Константинополя, і ці спільні риси трапляються у зображеннях стінописів, станкових ікон та ілюмінованих рукописів у X–XIV ст. [5]. Однак під час порівняння списків обох типів впадає у вічі відмінність: у Кіккотисси хустина лежить на голові асиметрично навскіс, у ікони “Достойно є” вона, хоч і спадає лише на ліве плече Богородиці, але голову вкриває повністю.

Ікону храму Протатон (іл. 4) вважають оригіналом, перед яким молився архангел Гавриїл, і шанують як символ православ’я і усього Афону; вона має напис “Каріотисса” (“з Каріесу”): за згадкою в агіографічних джерелах, існування ікони Панагії Каріотисси відмічено раніше початку XIII ст. [6, 19–20]. У XVIII ст. за іконою закріпився епітет “Елеуса”; у XIX ст. трапляється

Іл. 4. Ікона “Каріотисса” “Axion Estin” (Протатон, Афон) [4]

Іл. 5. Ікона "Каріотисса" "Axion Estin" у шаті 1836 р. (Протатон, Афон) [4]

епітет "Протаїтисса" (що вказує на зв'язок із монастирем Протатон) [5].

Зазначимо, що на іконі з Протатону хустину позначено лише каймою з камінням та перлами, і вона має той самий темно-синій колір та срібний асист, як і мафорій. Але срібна золочена шата (іл. 5), виготовлена 1836 р. сріблярем Іоаннісом зі Східної Фракії під керівництвом архімандрита Діонісіоса Ватопедського, відрізняється від зображення на самій іконі в деталях: це квітчаста хустина; корони; розгорнутий вверх сувій; колінноуклінні ангели, що коронують Богородицю; на верхньому полі – Новозавітна Трійця, на бічних полях – поясні зображення пророків та царів юдейських у медальйонах, що поєднують теми "Корінь Єссея" та "Пророки згори". Вважають, що ці зміни сталися під впливом афонських гравюр, які з'явилися в той час: "Іконографічна композиція шати художньо зображує Втілення Слова через Богородицю, підкреслюючи згоду між Старим і Новим Заповітами", як пишуть автори сайта "Св. келія Axion Estin" [5].

Важливу інформацію представники Афону подають, посилаючись на книгу Д. Папастрату 1986 р. "Паперові ікони, православні релігійні гравюри 1665–1899": гравюри із зображенням ікони відомі ще з XVIII ст., причому друкували їх не лише на Афоні, але й у Венеції, Болгарії та ін. місцях [7]. У списках XIX ст. нерідко зникає квітчастий декор хустини, яка наближається за кольором та текстурою до мафорію, а подекуди взагалі її не зображено, як, приміром, в українських списках XIX ст. [8].

Найбільш близькою до досліджуваної ікони є літографія, виконана у Венеції 1820 р. Ігнатусом Коломбо на замовлення афонських ієромонахів Стефаноса та Неофітоса [9]. Це припущення не протирічить даним технологічних досліджень та ступеню старіння матеріалів. Отже, ікону Богородиці Елеуси "Достойно є"

було створено професійним іконописцем у середині XIX ст. (імовірно, у Києво-Печерській лаврі), найімовірніше, за літографією Ігнатуса Коломбо (виданою у Венеції 1820 р.).

Джерела та література

1. Mugo, David G., Muthwii, S. and Maina Gakuru, P. Tracing writing technologies trough time: A historical reflection of writing systems, writing surfaces and writing implements. *Journal of Educational Research and Reviews*. 2014. Vol. 2, № 6. P. 83–88.

2. Біскулова С. О., Андріанова О. Б. Дослідження ступеня старіння в’язива в олійному живописі та ПВА темпері методом інфрачервоної спектроскопії (ATR-FTIR). *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності* : матеріали IV наук.-практ. конф. (Київ, 06–07 червня 2019 р.). Київ : Код, 2019. С. 39–46.

3. Wachowiak M., Trykowski G., Żmuda-Trzebiatowska I. White, yellow and green pigments on Polish artists’ palettes in the period 1838–1938. *Lasers in the Conservation of Artworks XI: proceedings of LACONA XI /* eds. P. Targowski et al. Toruń : NCU Press, 2017. P. 293–306.

4. The Icon “Axion Estin”: Artistic Style. In: Iero Kelli “Axion Estin”, Lakkos “Adein” – Kapsala. Pantokratoros Monastery, Mt. Athos. URL: https://www.keliaxionestin.com/en/the-icon-axion-estin-artistic-style/.

5. Hadermann-Misguich, L. La Vierge Kykkotissa et l’eventuelle origine latine de son voile. *ΑΝΑΤΥΠΟ. Euphrosynon: aphieroma ston Manole Chatzedake* / publ. Kypraiu, Euangelia. Athen (1991–1992). P. 197–204. URL: https://dipot.ulb.ac.be/dspace/bitstream/2013/235009/4/c9bb1d4e-376a-455e-8969-5d2e322a0744.txt.

6. Τό Κελλί τῆς Παναγίας τό “ἐν τῷ Ἄδειν” Χίλια καί πλέον χρόνια Ἱστορίας στό Ἅγιον Ὄρος / Συγγραφή: Συνοδεία Ἱεροῦ Κελλίου “Ἄξιον Ἐστίν”. Ἔκδοση: Ἱερό Κελλί “Ἄξιον Ἐστίν”, Ἱερά Μονή Παντοκράτορος – Ἅγιον Ὄρος. ΙΕΡΟ ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡΙΝΟ ΚΕΛΛΙ “ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙΝ”. Α΄ ΕΚΔΟΣΗ: Ἰανουάριος 2024. 85 p.

7. Copies of the Icon and the Copper Engravings. Pantokratoros Monastery, Mt. Athos. URL: https://www.keliaxionestin.com/en/blog/copies-and-copper-engravings/

8. Icons – Перша онлайн-галерея українського сакрального мистецтва XI–XXI ст. URL: https:// www.icon.org.ua/gallerys/our-lady-axion-estin/

9. Gallery. Copper Engravings & Other Iconographies. Pantokratoros Monastery, Mt. Athos. URL: https://www.keliaxionestin.com/en/the-icon/#icon-gallery

Олена Титова

ПЕВНІ МІРКУВАННЯ СТОСОВНО МУЗЕЮ АРХЕОЛОГІЇ У ПІДВАЛАХ ЦЕРКВИ БОГОРОДИЦІ ПИРОГОЩОЇ НА КИЇВСЬКОМУ ПОДОЛІ

У статті розглянуто деякі сучасні тенденції розвитку музеїв. Приділено увагу музеєфікації досліджених пам'яток археології в урбаністичному середовищі. Надано коротку характеристику історії церкви Успіння Богородиці Пирогощої на київському Подолі. Наведено міркування з приводу можливості створення музею історії та археології цього храму.

Ключові слова: музей, музеєфікація, пам'ятка археології, церква Богородиці Пирогощої, Київський Поділ, урбаністичне середовище.

Olena Tytova

Some ideas on the Museum of archaeology in the basements of the Church of the Virgin "Pyrohoshcha" in Kyivan Podil

The article examines some current trends in museum development. It focuses on the studied archaeological monuments in the urban environment. A brief description of the history of the Church of the Dormition of the Virgin "Pirohoshcha" in Kyivan Podil is provided. Some thoughts regarding the possibility to establish a museum of the history and archaeology of this church Considerations are presented.

Keywords: museum, museumification, archaeological monument, Church of the Virgin "*Pyrohoshcha*", Kyivan Podil, urban environment.

Сучасні світові суспільно-економічні реалії, зокрема значний вплив ринкових стосунків зумовлюють необхідність певного перегляду усталених традицій, логіки існування і розвитку навіть таких доволі консервативних інституцій як музеї. Ці осередки культури виконують важливі суспільні функції збереження вічних ідеалів і, водночас, беруть участь у формуванні нових систем цінностей. Тому одним із головних викликів для музею сьогодні є переосмислення трьох його основних функцій: збереження, вивчення, актуалізації культурної спадщини заради пристосування до запитів сучасного суспільства.

Музеям належить особливе місце в цілісній системі культурного життя будь-якого міста і, особливо, мегаполіса. Вони стали невід'ємною частиною урбаністичної культури. Отже, новим трендом у розвитку історичного населеного місця можна вважати формування музейно-археологічних комплексів, які стають частиною його громадського простору, задіяного у соціально-культурній активності містян. Нині в світі актуалізується включення нерухомих об'єктів археологічної спадщини до простору життєдіяльності сучасного суспільства.

Однак такі пам'ятки є одними з найскладніших для експонування та презентації широкому загалу. Їх необхідно не тільки виявити, фахово дослідити, ретельно законсервувати, провести, за потребою, реставрацію (тобто зберегти розкопані рештки), але і ввести у сучасне життя способом використання та пристосування до нинішніх суспільних потреб. Для актуалізації археологічної спадщини необхідно визначити її роль у структурі громадських центрів населеного місця. Важливим є активне задіяння нерухомих об'єктів археологічної спадщини у туристичній мережі на загальнодержавному та регіональному рівнях, посилення їх освітньої ролі. Не можна забувати водночас про врахування запитів представників різних вікових, професійних груп населення та розвиток додаткових розважальних функцій музейних закладів. Різні форми експонування археологічної спадщини значною мірою визначаються специфікою самої пам'ятки. Нерухомі об'єкти існують у певному історичному середовищі. Артефакти демонструють у спеціальних музейних приміщеннях. Доречно, за можливості, поєднувати експонування нерухомих пам'яток археологічної спадщини та рухомих археологічних артефактів, що здебільшого і відбувається в музейно-археологічних комплексах світу. Це посилює роль музейно-культурного кластера у міському середовищі.

Проблеми актуалізації решток нерухомих пам'яток археології через їх музеєфікацію та задіяння у сучасному урбаністичному середовищі є у колі інтересів закордонних і вітчизняних музеєзнавців та пам'яткознавців. Їх висвітленню присвячено публікації монографічного та науково-публіцистичного характеру (для Києва, зокрема, згадаємо цікаві дослідження архітектора А. Мі-

лецького, археолога П. Толочка, музеолога Д. Кепіна, археолога, пам'яткознавця М. Левади). Певні міркування щодо найбільш привабливих для музейного використання нерухомих археологічних решток Києва оприлюднено у деяких публікаціях авторки.

Безперечно, одним із найпривабливіших у сенсі створення музейно-культурного кластера у міському середовищі є Києво-Поділ, який становить ядро Державного історико-архітектурного заповідника "Стародавній Київ", який створено 1987 р. У його складі є приблизно 400 об'єктів культурної спадщини [1, 2].

Водночас історичним, адміністративним, економічним, торгівельним, культурним центром Подолу, починаючи з Києворуської доби до сьогодення, була і залишається Контрактова площа. Тут містилося "Торговище" – торгова і вічова площа, відбувалися зібрання містян – ремісників, купців, пізніше українських козаків, студеїв Київського колегіуму, Києво-Могилянської академії, стояла ратуша – центр міського самоврядування за Магдебурзьким правом, навколо мешкали війти та інші почесні і заможні городяни. Недаремно саме на цій площі, в її південно-західній частині, у підніжжя Замкової гори (нині – на розі вулиць Покровської, Костянтинівської та Притисько-Микільської) у 1131(2)–1135(6) рр. було змуровано церкву Успіння Богородиці Пирогощої.

Отже, коротко зупинимося на історії функціонування, руйнації, відбудови та значення в громадському і культурному житті Києва вказаної церкви і перспективах використання її підвалів, пояснюючи доречність створення тут музейно-археологічного закладу як частини громадсько-культурного простору в урбаністичному середовищі.

Закладено церкву Богородиці Пирогощої було за сина Володимира Мономаха Мстислава. Завершено будівництво за його брата Ярополка. За літописними даними, її побудовано коштом торгового люду [2]. Так вона і залишалася протягом своєї майже 800-літньої історії центром не тільки релігійного, а й громадського життя мешканців Подолу. Сюди, повертаючись із половецького полону, завітав герой "Слова о полку Ігоревім" князь Ігор Святославович. Нею опікувався магістрат. У храмі і на навколишньому цвинтарі ховали війтів та інших представників верхівки. Старостою церкви був

батько відомого архітектора Івана Григоровича-Барського. У 1613–1633 рр. тут була кафедра Київських православних митрополитів. Тут діяли школа, сирітський притулок, лікарня для незаможних, міський архів, відбувалися збори містян [3, 138]. У 1934 р. відновлено кафедру митрополита УАПЦ Івана Павловського.

Церкву неодноразово руйнували і відбудовували: 1240 р. її зруйновано військом хана Батия; 1474 р. – освячено після відбудови; 1482 р. – знову зруйновано кримськими татарами на чолі з Менглі-Гераєм; 1613 р. – реконструйовано у ренесансних формах італійським архітектором Себастіяно Брачі; у 1770-х рр. вона набула форм українського бароко із будівництвом п'ятиярусної дзвіниці (арх. І. Григорович-Барський); на початку XIX ст. вона отримала елементи класицизму завдяки першому міському архітектору Андрію Меленському. 1935 р. церкву було розібрано. Тобто навіть історія перебудов і добудов цієї церкви являє собою певний зріз історії архітектури Києва. Достатньо згадати про те, що храм на початку XII ст. було побудовано під впливом романського стилю, він був першим у місті, спорудженим цілком із цегли без використання каменю. Мав вигляд базиліки з трьома навами і трьома апсидами. Прикрашений фресками, мав підлогу, викладену мозаїчними плитами. 1778 р. у церкві з'явився десятиметровий іконостас у сталі рококо, який вважався одним із найкращих у Східній Європі. 1784 р. запорожець Василь Білик пожертвував церкві срібні Царські врата. Усе це надавало храму особливої краси і урочистості [4].

Перші спроби реконструкції давньоруської церкви стало можливим зробити за результатами археологічних досліджень другої половини 1970-х рр. і, особливо, 1997–1998 рр. (К. Гупало, М. Сагайдак, Г. Івакін). Археологами було відкрито добре збережені рештки фундаментів (понад 4 м закладки), стін (до 2 м заввишки), багато цікавих конструктивних елементів [5]. Відкриті руїни законсервували, їм надано статус пам'ятки історії місцевого значення.

Враховуючи значущість церкви Богородиці Пирогощої для історії та культури Києва, ще з 1972 р. почали обговорювати можливість її відбудови, зокрема у межах проєкту створення заповідника "Стародавній Київ" (А. Мілецький, П. Толочко) [6], в 1976 р. – у концепції реконструкції Червоної (нині – Контрактової) площі (В. Шев-

ченко, Ю. Лосицький) [7]. На початку 1990-х рр. було розгорнуто жваву дискусію серед фахівців і громадськості (особливо активні дебати відбувалися між доктором мистецтвознавства Н. Логвіним та доктором архітектури Ю. Асєєвим) щодо вигляду відбудованого храму (за міжнародними правилами, на момент руйнації, чи у стилі українського бароко). У результаті, церкву було відтворено у 1997–1998 рр. у формах давньоруської архітектури із використанням відповідних матеріалів та будівельних прийомів (концепція Ю. Асєєва, архітектори В. Шевченко, М. Жариков, В. Отченашко, Р. Кухаренко). 2012 р. її розписи освячено патріархом Філаретом. Нині у храмі служить духовенство Православної церкви України. На його території у 1998 р. перепоховано останки знайдених під час розкопок людей і встановлено меморіальну дошку.

У нижньому ярусі церкви було законсервовано та музеєфіковано рештки фундаменту і стін давньої споруди. До утвореного так підвального приміщення площею близько 400 м^2 влаштовано окремий вхід. Музейники та пам'яткознавці ще під час реконструкції церкви Богородиці Пирогощої розпочали дискусію щодо використання цього приміщення. Виходячи із світового та вітчизняного досвіду, було музеєфіковано відкриті руїни (на жаль, зараз вони потребують термінового втручання реставраторів). Було організовано виставкову експозицію "Пирогоща – крізь віки" ("Історія церкви Богородиці Пирогощої"). Проте тепер приміщення використовують для господарчих потреб священники ПЦУ.

Свого часу у Державному історико-архітектурному заповіднику "Стародавній Київ" обговорювали концепцію створення археологічної експозиції (Музею археології Подолу) у підвалах церкви Пирогощої. Вона повинна була містити не тільки надзвичайно цікаві артефакти із розкопок храму (свічники з фігурними ручками у вигляді голівок різних тварин, деталі бронзового хоросу, архітектурні деталі, хрестики-тільники із численних поховань, різноманітні прикраси, фрагменти кераміки, інших побутових речей), а й з археологічних досліджень на Поштовій та Контрактовій площах.

Вважаємо, що історія церкви Богородиці Пирогощої, її значення у культурі міста, значущість виявлених під час її розкопок артефактів дозволяють піднімати питання про створення саме

музею Пирогощої та організацію на його основі культурно-музейного центру як осередку сучасного урбаністичного простору [8, 130–160]. Церква Богородиці Пирогощої є одним із перших відтворених у Києві у роки Незалежності об'єктів – "макетів у повному обсязі" зруйнованого храму, який відіграв важливу роль в історії та культурі як давнього Подолу, так і Києва в цілому. Тобто сама споруда є символом ідеї як про вічність духовного в культурі, так і про тендітність матеріального у культурній спадщині. Особливо цінними є автентичні рештки давнього фундаменту, які є матеріальним свідченням про минулу значущість як цього храму, так й історії Києво-Подолу, міста Київ в економічному та культурному просторі пізньосередньовічної Європи.

Джерела та література

1. Архітектурна спадщина Державного історико-архітектурного заповідника "Стародавній Київ". Київ, 2021. 15 с.

2. Малышевский И. И. О церкви и иконе св. Богородицы под названием "Пирогощи", упоминаемых в летописях и в слове о Полку Игореве. *Чтения в историческом обществе Нестора Летописца.* Кн. 8. Отд. 2. Киев, 1891. С. 113–133.

3. Петров Н. И. Киев, его святыни и памятники. Санкт-Петербург, 1896.

4. Вортман Д. Я., Івакін Г. Ю. Пирогоща. *Енциклопедія історії України : у 10 т.* : редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін.; Інститут історії України НАН України. Київ : Наукова думка, 2011. Т. 8: ПА – Прик. С. 211.

5. Бітковський В. О. Пам'ятки археології заповідника "Стародавній Київ" (сучасний стан). *Праці Центру пам'яткознавства* / редкол.: О. М. Титова (голова) та ін.; Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПіК. Київ, 2010. Вип. 18. С. 143–156.

6. Милецкий А., Толочко П. Парк-музей "Древний Киев": историко-археологический и архитектурный комплекс. Київ : Наукова думка. 1989. 150 с., ил.

7. Шевченко В. Регенерація Контрактової площі на Подолі у Києві. *З історії української реставрації* / за ред. В. Тимофієнка, упоряд. В. Отченашко, А. Антонюк. Київ : Українознавство, 1996. С. 35–40.

8. Гріффен Л., Титова О. Основи пам'яткознавства. LAMBERT Academic Publishing, 2017. 635 с.

Уляна Трач

КОЛЕКЦІЯ КРУГЛОЇ САКРАЛЬНОЇ СКУЛЬПТУРИ У ФОНДАХ МУЗЕЮ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ І ПОБУТУ У ЛЬВОВІ ім. КЛИМЕНТІЯ ШЕПТИЦЬКОГО

У статті досліджено сакральну скульптуру з фондів Львівського музею просто неба. Звертається увага на тематичні групи скульптури, час виконання та місця походження різьблених фігур. Досліджувану скульптуру можна поділити за рівнем виконання на професійну та народну, окремі зразки якої викликають особливе зацікавлення.

***Ключові слова**:* сакральна скульптура, тематична група, колекція.

Uliana Trach

Collection of round sacred sculpture in the funds of the Museum of Folk Architecture and Rural Life in Lviv named after Klymentii Sheptyckii

The article focuses on the sacred sculptures from the collections of the Lviv Open-Air Museum. The attention is drawn to thematic groups of sculpture, time and places of origin of carved figures. The collection presents samples of professional and folk sculpture.

Keywords: sacred sculpture, thematic group, fund collection.

Скульптура є невід'ємною складовою частиною українського сакрального мистецтва, яке впродовж століть було свідченням християнської духовності українського народу. Пам'ятки фігуративної скульптури є тісно пов'язаними з храмобудуванням, бо значною мірою створювалися для оздоби церков, – як інтер'єрів, так і екстер'єрів. Традиція прикрашати сакральний простір церкви скульптурою прийшла до України з Заходу. Наприкінці XVI ст. з Нідерландів та понімечених Гданська і Вроцлава до Львова прибули митці і, заклавши тут скульптурні майстерні, своїми мистецькими роботами почали прикрашати храми, вівтарі та монументальні надгробки [1, 8]. Скульптори цих майстерень у своїх роботах відображали провідні стилі тогочасного західного мистецтва, таких як ренесанс з його гуманістичними ідеями, а згодом бароко з усією його напруженістю і патетичністю. Проте харак-

терною рисою творчості цих митців було вміння пристосуватися до місцевої традиції. Відтак відбувся складний процес формування мистецького стилю, який став основою зародження української монументальної скульптури [1, 8; 2, 8].

Скульптура, проникаючи в українські церкви, переходила від професійних митців до рук ремісників та народних майстрів-самоуків, які, наслідуючи професійні зразки, вносили у них своє світосприйняття і свої естетичні смаки. Відомий дослідник української давнини Іларіон Свєнціцький писав так: "Захід дав Галичині у часі пізнього ренесансу, а ще більше у добу пізнього бароко велику кількість зразків повнофігурної різьби. Народний митець пішов залюбки за всіма тими зразками, але з так сміливою деформацією фігур через упрощення мистецьких завдань, що глядач стає знов перед оформленням недоступного таємного світу творчої уяви народного митця, як виразником способу думання первісної людини" [3, 26]. Переосмислюючи пануючі стилі, народні майстри надають своїм пластичним творам певний національний характер, їхні фігури стають більш стриманими, без надмірної експресії і театральності поз.

Сакральна фігуративна скульптура набула великої популярності та значного поширення по всій території України. Про це свідчать збережені пам'ятки у церквах або в музейних збірках. Проте, порівняно зі збереженими пам'ятками українського іконопису чи стародруками, скульптури залишилось до нашого часу значно менше. На це вплинула войовнича політика комуністичної влади, яка нищила всі прояви національності, в тому числі й пам'ятки сакральної скульптури. Також заборона церковної ієрархії на оздобу внутрішнього простору церков скульптурами, які не були притаманними візантійській традиції, та погодні умови, які із часом нищили дерев'яні скульптури, що часто стояли під відкритим небом [3, 30–31; 4, 133].

Така ситуація створювала потребу у порятунку пам'яток скульптури, зокрема, музеями як хранителями національної культури. Першими, хто ще у 20-х – 30-х рр. XX ст. звернув увагу на збереження скульптури були працівники Національного музею у Львові, зокрема І. Свєнціцький [3, 30]. Вже від 1960-х рр. почали

формуватися такі збірки у інших музеях України, мистецькі пам'ятки до яких часто надходили зі складів, що містили майно закритих церков [2, 27]. Твори сакральної пластики відтоді увійшли в поле зацікавлення дослідників [1; 5], які зосередилися на вивченні самих пам'яток, майстрів скульпторів та стилів, у яких вони працювали, а окрему групу становили скульптури, різьблені народними майстрами [6], імена яких залишились невідомими. Дослідження сакральної скульптури залишається актуальним й надалі, оскільки ще багато пам'яток є збереженими, але не дослідженими. Саме така ситуація склалася зі збіркою сакральної скульптури у фондах Музею народної архітектури і побуту у Львові ім. Кл. Шептицького, яка до цього часу не була дослідженою і популяризованою. Цим опрацюванням намагаємося зробити перший крок у вивченні фондової групи скульптури, зосередившись на тематичних групах круглої сакральної скульптури, місцях походження пам'яток і часу їх постання.

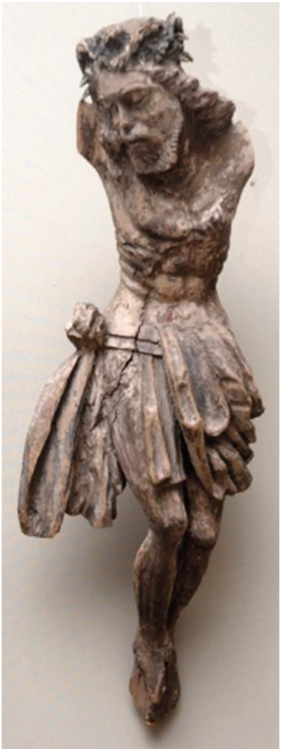
Колекція сакральної скульптури Музею народної архітектури і побуту у Львові бере свій початок від кінця 60-х рр. ХХ ст., коли у 1968 р. для неї було передано п'ять скульптур зі збірки Львівського музею етнографії та художніх промислів. Основна частина пам'яток скульптури надійшла до музею у 1970-х –1980-х рр. із церков Західної України. Ще пару предметів фігуративної сакральної пластики було передано музею у 2000-х рр. [7].

Загалом колекція круглої сакральної скульптури в Музеї народної архітектури і побуту у Львові ім. Кл. Шептицького нараховує 70 одиниць збереження. Усі пам'ятки походять із теренів Західної України. Найбільша кількість сакральної скульптури у збірці музею є з етнографічного регіону Бойківщина – 32 од., трохи менше з теренів Львівщини – 28 од., лише 5 од. походять із Покуття, 1 од. – із Поділля і 4 од. – невідомого місця походження.

Усі, крім двох, пам'ятки круглої сакральної скульптури у музейній колекції виконано з дерева у техніці різьблення. Лише скульптуру Матері Божої, що передано до музею 1981 р. Стафанюк Д. з тернопільського с. Устя, та фрагмент сцени "Оплакування" – голову Ісуса виконано з гіпсу.

Пам'ятки дерев'яної скульптури зі збірки музею виявляють рівень професійної майстерності їхніх авторів. Серед них були як професійні митці, які працювали у стилі бароко, так і ремісники чи народні майстри. Деякі зразки народної скульптури, такі як "Розп'яття" з с. Дністрик Старосамбірського р-ну, фігурка-підсвічник із с. Біличі було виконано в дуже архаїчній формі.

Колекцію сакральної скульптури МНАП ім. Кл. Шептицького становлять пам'ятки різних тематичних груп, серед яких виділяються христологічні, маріологічні, агіографічні, ангелологічні та культові фігури-підсвічники. Однією з найбільших тематичних груп у збірці музею є христологічна, яка містить пластичні зображення Спасителя, проте іконографія скульптур Христа є достатньо обмеженою. Це – Розп'яття, Христос Дитя на руках у своєї Матері, а також Христос Знедолений і голова Христа зі сцени Оплакування.



Іл. 1. Розп'яття (с. Вовче Турківського р-ну Львівської обл.)

Найбагатше колекція скульптури у Львівському музеї просто неба є представленою фігурами Розп'яття. Тема Розп'яття є провідною у християнстві, відповідно і скульптур хресної жертви Христа було створено найбільше. Розп'яття увінчували іконостаси, висіли на стіні бабинця, ставилися на жертовниках і тетраподах, а також масово встановлювалися як придорожні хрести-фігури [8, XXII]. До збірки нашого музею належать 4 розп'яття з с. Вовче Турківського р-ну, які виконані у досить схожій манері (іл. 1). Це самі дерев'яні фігури без хрестів розп'ятого Ісуса Христа зі схиленою головою у терновому вінку, а стопи ніг накладено одна на одну за принципом католицької іконографії. Всіх ці фігури не мають рук, які мали б бути розпростер-

тими по обидва боки. Їх характеризує старанна різьба майстрів, які моделюють обличчя, м'язи тіла, ребра і складки стегнової пов'язки, підперезаної шнурком. На скульптурах "Розп'яття" де-не-де залишилися сліди фарби – білої, коричневої і синьої. Червоною фарбою було намальовано каплі крові. Ці чотири Розп'яття мають великі втрати і сильно знищені, але, попри це, притягують погляд своєю виразною різьбою. Подібною до них є скульптура Розп'ятого Ісуса без збереженого хреста з с. Семаківці Коломийського р-ну Івано-Франківської обл. Фігуру оголеного Христа у стегновій пов'язці вирізано з одного шматка дерева. Обличчя продовгувате, шляхетне, волосся довге, голову схилено на правий бік. У цієї фігури також втрачено руки, а стопи ніг із частиною гомілок відламано. Скульптура датується другою половиною XIX ст. Ще дві фігури Розп'ятого Спасителя без хрестів надійшли до музею зі Звенигорода. Стилістика різьблення відрізняється від попередніх Розп'ять. Ці фігури виконано у стилі західноєвропейської церковної скульптури XIX ст. Фігури покрито левкасом і олійними фарбами, на одній з них – позолочена стегнова пов'язка. Розп'яття зі Звенигорода вирізняються правильною анатомією тіл, професійною різьбою. Можна припустити, що їх різьбили майстри з львівського середовища професійних скульпторів.

Іл. 2. Розп'яття (с. Дністрик Старосамбірського р-ну Львівської обл.)

Контрастною до вищеописаних фігур є скульптура "Розп'яття" з с. Дністрик Старосамбірського р-ну (іл. 2). Її вирізьбив народний майстер у примітивному стилі, без збережених пропорцій і об'ємів тіла, проте з щирою безпосередністю і вірою. Скульптуру "Розп'яття" із с. Біличі також виконано народним майстром. Фігурку розп'ятого Христа старанно вирізьблено в наївному народному стилі. На голові – терновий вінок, пов'язка довга, пофарбована блакитнувато-сивою та темно-червоною фарбами. Тіло пофарбоване білою

олійною фарбою. Стопи ніг непропорційно великі і накладені одна на одну. Час виконання – вірогідно, XVIII ст. До Розп'ять, що виконано у народному стилі також слід віднести пластичне зображення Христа із с. Галівка Старосамбірського р-ну. Майстер різьбить тіло Христа фронтально, із вкороченими пропорціями, голова не має нахилу. Поліхромія скульптури майже на усій поверхні змита дощами. Фігурку вирізьблено в наївно-народному стилі, вірогідно, на початку XIX ст.

Серед скульптур Розп'ять окремо належить виділити процесійні хрести з фігуративною круглою різьбою Ісуса Христа. Два процесійні хрести, що походять з Бойківщини – с. Скелівка і с. Воля Старосамбірського р-ну, є унікальними, бо поєднують у собі живопис і скульптуру. Трираменні хрести повністю покрито поліхромією. Спереду прикріплено різьблені у народному стилі фігурки Ісуса Христа, а з тильної сторони живописне зображення сцени "Богоявлення".

Христологічну групу скульптури доповнюють також фігури "Христос Знедолений" із с. Пацьковичі (XVIII ст.), голова Ісуса зі сцени "Оплакування Христа" (с. Скварява Золочівський р-н) та алегорична фігура Агнця, який сидить на книжці (с. Стоянів).

Тематична група маріологічних скульптур у музейній колекції становить лише п'ять одиниць. Серед них виділяється скульптура "Богородиця Непорочне Зачаття" з с. Детичі Старосамбірського р-ну (іл. 3). Її різьблено професійним майстром у стилі бароко, тому час виконання належить до кінця XVIII ст. Первісно фігура Богородиці була покрита левкасом і позолочена, але станом на зараз левкас із позолотою відлущився аж до основи дерева. Три інші фігури Богородиці вико-

Іл. 3. Богородиця "Непорочне Зачаття" (с. Детичі Старосамбірського р-ну Львівської обл.)

Іл. 4. Богородиця з Дитям (Львівська обл.)

нано у народному стилі і відповідають різним іконографічним сюжетам. Дерев'яна скульптура Матері Божої з малим Ісусом на руках (іл. 4), відповідає іконографічному типу "Одигітрія", але з певними відмінностями, згідно із баченням народного майстра. Це – зразок дуже гарного народного примітиву різьблення по дереву XVIII ст. Походить із теренів Львівської обл. Фігура Богородиці з покутського с. Голосків належала до композиції придорожнього хреста XIX ст., які широко були розповсюджені у Карпатському регіоні. До цієї композиції належать також фігури Ісуса Христа та апостола Івана. Кожну з фігур вирізано з суцільного куска деревини, плавними лініями наведено форми, покриті поліхромією. Фігурка Богородиці з с. Завадки Сколівського р-ну, що стояла в капличці, вирізняється схематичною різьбою, проте з чітко вирізьбленим лицем. На голові має корону. Ще одна фігура з колекції музею, що вилита з гіпсу, представляє Богородицю з Люрду, культ якої поширився після об'явлення Матері Божої у 1858 р. Богородицю представлено у білій суконці і блакитному мафорії, на руці Вона тримає срібну вервицю [2, 21].

Група агіографічних скульптур є кількісно невеликою і представляє фігури святих, різьблені переважно ремісниками і народними майстрами. Частина цих скульптур надійшла до музею з експедиції 1977 р. з сіл Старосамбірського р-ну. До них належить фігура Марії Магдалини, що виконано у XVIII ст. у стилі бароко. Одяг на фігурі святої, представленої у старшому віці, заламується багатьма глибокими складками і покритий золотом. Близькими до стилю бароко є пара скульптур святих Йоакима і Анни (іл. 5). Вони вирізняються тонкими продовгуватими обличчями, майстерно проробленими складками одягу. У скульптурах святого по-

дружжя рух передано досить стримано, без надмірної експресії, що було характерно для різьблення ремісників, які намагалися творити в пануючому тогочасному стилі [2, 26]. Фігури Йоакима і Анни датуються кінцем XVIII – початком XIX ст.. До цього ж часу відносять чотири фігурки дияконів, що походять із с. Тур'є Старосамбірського р-ну. Ці скульптури йдуть попарно, відрізняючись трохи в манері виконання та кольоровій гамі. Вони представляють юнаків з миловидним обличчям, в обрядовому одязі і молитовно складеними руками. Інші скульптури святих у збірці музею походять із сіл Пустомитівського і Мостиського р-нів поблизу Львова. Пару скульптур апостолів Петра і Павла датують кінцем XVII–XVIII ст. Виконані у повний ріст фігури близькі до стилю бароко, але без надмірної динаміки. Їх розфарбовано олійними фарбами, хоч є сліди темпери, яка первісно покривала ці скульптури. Такі попарні скульптури могли стояти у бічних вівтарях, поширених у католицьких і греко-католицьких церквах. Дуже цікавою, виконаною у народному стилі є фігурка "Священник", яка представляє римо-католицького священника в головному уборі. Пропорції обличчя дещо порушено, борода є клиноподібною. Непропорційно велику долоню правої руки притулено до грудей, а ліву опущену. Фігурку пофарбовано чорною та блакитною олійними фарбами. Час виконання – XVIII ст. Можна припустити, що це – Ян Непомук, фігури якого часто ставили у капличках на роздоріжжі, бо його вважали запорукою щасливого повернення додому подорожуючих; він також має владу над водою і оберігає мости і броди [2, 23].

Іл. 5. Св. Йоаким (с. Грабівниця Старосамбірського р-ну Львівської обл.)

Іл. 6. Ангел (с. Крукеничі Мостиського р-ну Львівської обл.)

Кількісно найбільшою тематичною групою скульптури в колекції МНАП ім. Кл. Шептицького є ангелологічна. Тут представлені як повнофігурні скульптури ангелів, так і маленькі путті або херувими. Частину з них різьблено професійними майстрами, решту, навпаки – народними, з їхньою характерною схематичною манерою різьби або грубуватим наслідуванням анатомічних форм. Із с. Грабівниця Старосамбірського р-ну походить пара повнофігурних ангелів, форми яких вказують, що вони мали розміщуватися симетрично на іконостасі церкви [2, 24–25; 4, 139]. Їх зображено у напівлежачому вигляді, складки одягу огортають тіло, голови піднято вгору, вони ніби дивляться на когось. Залишилися сліди позолоти. Час виконання – XVIII ст. Ще одна пара повнофігурних ангелів походить із с. Крукеничі Мостиського р-ну (іл. 6). Вони, як і попередні ангели, могли бути декорацією іконостаса, ймовірніше, – бічного вівтаря, на що вказують пальмові гілки у їхніх руках, які є символом мучеництва. Тому вони могли прикрашати бічний вівтар когось з мучеників. Із цього ж с. Крукеничі походять дві фігурки ангелів, яких зображено як малих хлопчиків, які стоять на квадратних підставках. У них відламано руки, лише в одного збережено ліву руку, що піднято немов у жесті благословення. Час виконання цих скульптур – XVIII ст. Дуже цікавими, майстерно різьбленими, є ангели, які мають вигляд маленьких дітей. Вони походять із с. Залужжя Яворівського р-ну, датовані XVIII ст., із с. Верхнє Тур'є Турківського р-ну та с. Підгайчики Золочівського р-ну. Тематичну групу ангелів доповнюють скульптури путті – голівки маленьких дітей з крильцями. Варто виділи мистецьки різьблену пару путті із с. Підгайчики, один з яких має значні втрати обличчя. Також ангел путті без зазначеного місця походження, з ви-

разними рисами бароко та херувим зі схрещеними над головою крилами, розфарбований олійними фарбами. Є у цій групі й ангели, різьблені народними майстрами, серед яких: ангел для декору вівтаря без вказаного місця походження, ангел із с. Грабівниця Старосамбірського р-ну, датований XIX ст., ангел з Надвірнянського р-ну та пара ангелів із с. Велика Волосянка, що вирізняються схематичністю форм народних скульптур. Більшість з цих скульптур ангелів прикрашали вівтарі або іконостаси церков, що стало поширеним не лише для греко-католицьких храмів від XVIII ст., а й для православних [4, 138–139].

На завершення розглянемо дуже оригінальні культові свічники, які стояли у церквах вірогідніше на бічних вівтарях або й при іконостасах. Переважно їх збережено попарно, і вони представляють фігурки юнаків, у долоні простягнутої руки яких кріпилася свічка. Дві пари таких свічників походять із церкви с. Головецько на Самбірщині і датуються XVIII і XIX ст. (іл. 7), ще одна пара із с. Побужани на Львівщині виконана у стилі бароко.

Іл. 7. Фігурка-свічник (с. Головецьке)

Як засвідчує вищеописаний матеріал, колекція круглої сакральної скульптури у Музеї народної архітектури і побуту у Львові ім. Кл. Шептицького хоч є не надто великою, але багатогранною за своєю тематикою. У ній міститься скульптура кінця XVII–XIX ст., яка прикрашала церкви і каплиці переважно з теренів Львівщини і Самбірщини. Створені професійними і народними майстрами, пам'ятки скульптури розкривають тогочасні тенденції в мистецтві і щиру духовність людей, для котрих вони служили у сакральному просторі церкви.

Джерела та література

1. Любченко В. Львівська скульптура XVI–XVIII століть. Київ, 1981. 214 с.

2. Юркевич Ю. Дерев'яна скульптура Галичини XVII–XIX ст. *Дерев'яна скульптура Галичини XVII–XIX ст. Альбом /* упорядник Юркевич Ю. Львів, 2010. С. 7–29.

3. Посадська Д. Народна дерев'яна скульптура в колекції Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. *Там само.* С. 30–39.

4. Оляніна С. Кругла скульптура в контексті організації пластичного образу іконостаса доби бароко (друга половина XVII–XVIII ст.). *Культурологічна думка. Збірник наукових праць.* 2011. № 3. С. 132–149.

5. Моздир М. Українська народна дерев'яна скульптура. Київ, 1981. 196 с.

6. Дерев'яна скульптура Галичини XVII–XIX ст. Альбом / упорядник Юркевич Ю. Львів, 2010. 375 с.

7. Фонди МНАП ім. Кл. Шептицького, Книга вступу, група "Скульптура".

8. Щербаківський Д. Українське мистецтво. Ч. 2. Буковинські і Галицькі деревляні церкви, надгробні і придорожні хрести, фігури і каплиці. Прага, 1926. 102 с.

Олена Черняхівська

ЗГАДКА XV ст. ПРО УСПЕНСЬКИЙ СОБОР НА ЙОГО ДЗВІНИЦІ XVIII ст. ПИТАННЯ ВИЯВЛЕННЯ ТА МУЗЕЄФІКАЦІЇ

Публікацію присвячено побутуванню барельєфа XV ст. "Богородиця Оранта з пристоячими прпп. Антонієм і Феодосієм Печерськими" у Нацзаповіднику "Києво-Печерська лавра" та питанням його подальшої музеєфікації.

Ключові слова: Велика лаврська дзвіниця, Успенський собор, триптих, князь Київський Симеон Олелькович, XV ст., реставрація, музеєфікація.

Olena Chernyakhivska

The 15th-century mention of the Lavra's Dormition Cathedral on its 18th-century bell tower. Issues of detection and museumification

The publication deals with the 15th-century bas-relief "The Virgin Oranta with Saints Antony and Theodosius of Pechersk" in the National Preserve "Kyiv-Pechersk Lavra", and considers the issue of its further museumification.

Keywords: Great Lavra Bell Tower, Dormition Cathedral, triptych, Duke Simeon Olelkovych of Kyiv, 15th century, restoration, museumification.

Під час відвідування Національного заповідника "Києво-Печерська лавра", а саме території Верхньої лаври і уважного огляду зблизька її архітектурних пам'яток, на допитливих та уважних гостей чатують своєрідні сюрпризи-відкриття. Так, якщо обійти зовні по колу чотириярусну, понад 96-метрову заввишки дзвіницю Успенського собору (збудовану упродовж 1731–1744 рр.) (іл. 1) і подивитися вгору, то можна побачити, як із трьох сторін її першого ярусу – північної, західної і південної, – під арковими склепіннями ніш, за ліхтарями, містяться три окремі кам'яні рельєфи із зображеннями святих і вибитими написами. Достатньо освічена людина може одразу зауважити як давність цих образів, так і їх стилістичну схожість.

І вона не помилиться у своїх умовиводах, – ба більше, з інформаційної таблиці, встановленої біля дзвіниці дізнається, що ці рельєфи первісно становили композицію єдиного трифігурного барельєфа "Богородиця Оранта із пристоячими прпп. Антонієм і

Іл. 1. Дзвінниця Успенського собору Києво-Печерської лаври. Фото кінця XIX ст. із колекції НЗКПЛ

Феодосієм Печерськими", виготовленого 1470 р. із пісковику (іл. 2). Уздовж нижньої частини цільної композиції розміщувався дворядковий різьблений донаторський підпис, який церковнослав'янською мовою сповіщав: "Засно- вана була церква Пресвята Печерська на старій основі за великого короля Казиміра благовірним Симеоном Олександровичем, отчичом (спадковим господарем – О. Ч.) київським, за архімандрита Іоанна" [1, 685–687]. А зараз його, як і імена святих, можна бачити лише частинами відповідно під трьома розділеними образами.

Дивно, проте у літописних джерелах і середньовічній бібліографії не знайдено жодних свідчень про побутування цього унікального

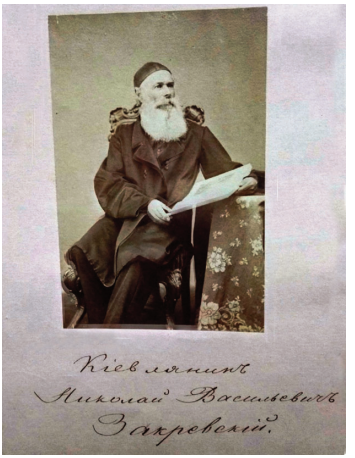
Іл. 2. Три складові частини барельєфа-триптиха 1470 р. "Оранта із пристоячими прпп. Антонієм і Феодосієм Печерськими" внаслідок їх віртуального суміщення. Прп. Феодосій – ліворуч, прп. Антоній – праворуч Оранти. Дизайн О. Сенченко

триптиха. Навіть лаврський ієромонах Афанасій Кальнофойський, який у своїй "Тератургимі" (1635) ретельно згадав почесних ктиторів і покровителів Лаври та доволі детально навів тексти епітафій з їх надгробків у Успенському соборі, серед них і правителів литовсько-польської доби, як от київського князя Симеона Олельковича [16, 303], не повідомив про цей триптих.

Ми є прибічниками версії, опублікованої вперше Миколою Закревським у виданні "Описание Киева" [1, 685–687] (іл. 3), де йдеться про те, що десь із 1470 р. згаданий ще цільний барельєф містився на західному фасаді, над головним входом відбудованого після ординських руйнувань Успенського собору коштом Симеона Олельковича, одного з представників литовсько-польської правлячої династії Гедиміновичів, останнього київського князя. Він помер незабаром після відновлення собору, і його тіло було поховано у інтер'єрі останнього, навіть початок епітафії на його знищеному під час Великої лаврської пожежі 1718 р. надгробку перегукувався із наведеним вище підписом, викарбуваним на барельєфі. Цю первісну локацію цільного триптиха підтвердили післявоєнні розкопки експедиції Держбуду УРСР за участі Інституту археології АН УРСР та АА УРСР за наукового керівництва М. В. Холостенка під час розбирання руїн Успенського собору і, зокрема, під час дослідження західного фасаду зруйнованого вибухом 3 листопада 1941 р. храму [17, 156–158]. Цікаво, що у М. Закревського датою віднайдення триптиха зазначено 1866 р. Натомість із листа протоієрея Петра Гавриловича Лебединцева (1820–1896) (іл. 4) до колишнього першого ректора Київського університету Св. Володимира професора Михайла Олександровича Максимовича (1804–1873) (який тоді вже у відставці невідлучно жив з дружиною на хуторі Михайлова

Іл. 3. Протоієрей Петро Лебединцев. З відкритих джерел

Іл. 4. Михайло Максимович. З відкритих джерел



Іл. 5. Микола Закревський. Фото, вклеєне і підписане автором у сигнальний примірник "Описания Киева". З колекції П. Потоцького. Збірка НМІУ

Гора, перебуваючи у доволі скрутному матеріальному та фізичному станах) (іл. 5), датованого 11 жовтня 1865 р., нам вдалося дізнатися про випадково побачений протоієреєм зовні на Великій лаврській дзвіниці давній образ прп. Антонія Печерського [дет. див.: 18, 97–98] (на північному фасаді першого ярусу – О. Ч.). Вірогідно, саме ця знахідка стала відправною точкою для ініціювання Петром Лебединцевим проведення досліджень інших фасадів дзвіниці, і незабаром на південній і західній стінах того самого першого ярусу було віднайдено дві інші складові частини середньовічного триптиха – відповідно образи прп. Феодосія Печерського та Богородиці Оранти. Їх було дійсно складно знайти та побачити, адже рельєфи тоді покривали декілька шарів тиньку, а написи замазано вапном. Було знято всі нашарування і зроблено замальовки всіх частин, які відіслали історику, киянину за народженням Миколі Васильовичу Закревському (1805–1871) (іл. 5) у Московське Археологічне Товариство. Із ним Петро Лебединцев особисто познайомився і спілкувався у 1864 р., коли той приїхав у Київ для пошуку ілюстративного матеріалу для свого "Описания Киева" і можливого працевлаштування. Вважаємо, що М. Закревський у

1868 р. вперше оприлюднив цю інформацію про триптих [1] у згаданому московському виданні звісно, за "благословенням" Лебединцева через украй несприятливі політичні обставини в тогочасній Україні, де правлячі намісники імперської влади робили все можливе і неможливе, аби запобігти згадкам про литовсько-руссько-польські періоди історії регіону через постійну небезпеку т.зв. "польських" повстань з гаслом "за нашу і вашу свободу", зверненим до всіх народів, які проживали на теренах колишньої Речі Посполитої. У М. Закревського вперше було наведено візуальну реконструкцію цільної пам'ятки, завдяки об'єднанню частин якої вдалося з'єднати і прочитати вибитий на пісковику дворядковий загальний підпис, про який йшлося вище.

В умовах функціонування Заповідника рельєфи досі не ідентифіковано як самостійну пам'ятку, розділену волею долі на три вертикальні частини. Вони сприймаються лише як елементи декору фасадів першого ярусу Дзвіниці Успенського собору і є складниками пам'ятки архітектури та містобудування національного значення (охоронний № 260088/2), за Генеральним планом – корпус № 81. Дзвіницю було побудовано поряд із вже відновленим після згаданої пожежі Успенським собором.

Наявна документація свідчить, що вперше питання про подальшу долю пам'ятки, спрямоване на її зберігання, було поставлено під час ремонтно-реставраційних заходів на Великій лаврській дзвіниці (1996–1999), що здійснював Інститут "УкрНДІпроектреставрація" разом із відновленням Успенського собору, зруйнованого вибухом 3 листопада 1941 р. Зокрема, до комплексів належало фарбування фасадів дзвіниці зовні. Фактуру фарби було наближено до вапна. Хоча роботи велися зверху донизу, на фасадах першого ярусу було здійснено пробне фарбування [3, 35–39]. Нам відомо, що під час робіт художник-реставратор Аркадій Марампольський помітив пігменти фарб на рельєфі Богородиці [2], як він засвідчив у аудіоспогадах, що зберігаються у домашньому архіві родини Марампольських. Те, що образи святих первісно було виконано у поліхромії, згодом було підтверджено результатами хімічних досліджень [12]. Отже, під час проведення робіт, 29 липня 1997 р. директор лаврського Центру

реставрації та експертизи (предтечі відділу наукової реставрації, консервації та експертизи Національного заповідника "Києво-Печерська лавра") Юрій Вакуленко листовно звернувся до керівництва Заповідника: "Вважаю доцільним демонтувати триптих з кладки дзвіниці, провести роботи з його консервації та реставрації й експонувати далі на виставці, присвяченій історії Успенського собору" через те, що розміщення триптиху зовні на дзвіниці, під впливом погодних умов "приведе до його неминучого руйнування" [4]. 9 жовтня 1998 р. було складено Акт про науково-дослідні роботи на триптиху зав. відділу охорони пам'яток заповідника В. Троцаком, зав. сектору відділу архітектури заповідника С. Балакіним, співробітниками Центру реставрації та експертизи заповідника О. Загребельним та І. Різником та співробітниками Державного науково-технологічного центру консервації та реставрації (ДНТЦ "Конрест") Н. Шевченком та О. Білецькою [6]. Акт супроводжувався висновками "Конреста", що базувалися на результатах мікроскопічних розвідок, мікрохімічних та мікробіологічних аналізів. Зазначено матеріал, на якому вирізьблено барельєф – пісковик, "поверхню якого деструктуровано, засилікатизовано завглибшки до 2 мм та вкрито кіптявою. У заглибленнях накопичено біологічні організми. Аналіз біообростань довів, що камінь пошкоджено лишайниками та мікроскопічними грибами роду Mucor – типовими для пористих поверхонь, не захищених від прямого впливу атмосферних факторів. В процесі життєдіяльності нижчі рослини виділяють кислоти та інші хімічно агресивні речовини, які спричиняють руйнацію каменю. Процес біокорозії починається з поверхні, поступово проникаючи в більш глибокі шари субстрату. На поверхні каменю виявлено залишки фарбового шару (дуже зруйнованого та забрудненого, що значно утруднює його ідентифікацію". Вірогідно, що кіптяву на барельєфах могла спричинити Велика лаврська пожежа у квітні 1718 р., через яку сильно постраждав і Успенський собор, де рельєфи тоді містилися, який відбудували у середині XVIII ст. Зазначено, що вплив атмосферних факторів спричинив руйнування поверхні пісковику. Рекомендувалося терміново очистити камінь від забруднень, укріпити його деструктовану поверхню та продезинфіку-

вати. Після реставрації, зважаючи на велику історичну цінність, рельєфи радили експонувати у музеї, а на фасадах розмістити їх копії [7].

5 серпня 1998 р. на підставі рішення Реставраційної ради заповідника співробітники Центру реставрації та експертизи виконали заходи щодо дослідження стану рельєфів з метою розроблення методики їх демонтажу для проведення реставрації методом закладення зондів по їх кутах на глибину від 10 до 20 см з докладною фото і відеофіксацією. Було виміряно розміри частин триптиха – "Антоній і Феодосій" 71×42 см, "Богородиця" 74×42 см, товщина кожного блоку 18 см. Констатовано, що "Монтаж фрагментів на фасадах дзвініці проводили після її спорудження способом вирублення ніш, розміри яких на 1–4 см перевищують розміри фрагментів, у товщі кладки. Простір між площинами фрагментів заповнено неоднорідним вапняно-піщовим розчином. Фрагменти розкріплювалися на шматки цегли та шиферу" [5]. На підставі здійснених досліджень у Центрі було запропоновано методику демонтажу ручним способом спеціально виготовленим інструментом, поверхня якого унеможливила б пошкодження пам'ятки [9].

Управління охорони та реставрації пам'яток містобудування і архітектури Держбуду України у жовтні 1998 р. погодило демонтування рельєфів за умови їх реставрації і передання до основного фонду заповідника для обов'язкового експонування. Нагадаємо, що в той самий час, згідно із Указом Президента України від 9 листопада 1995 р., тривали активні роботи з відтворення Успенського собору, зруйнованого вибухом у 1941 р., тому Управління вказало на необхідність виготовити і розмістити копії з тих рельєфів в інтер'єрі відтвореного Успенського собору [8]. Проте до демонтування рельєфів справа тоді не дійшла.

Із 2010 по 2014 рр. відбувалися чергові ремонтно-реставраційні роботи на фасадах дзвініці, зокрема їх двошарове пофарбування – починаючи з четвертого до першого ярусів. Ці роботи вели доволі інтенсивно, поступово знімаючи риштування зверху вниз, що було обумовлено підготовкою до проведення в Україні фінальної частини футбольного чемпіонату Євро–2012. Цікаво за-

значити, що у науково-проєктній документації щодо реставрації, доопрацьованій Інститутом "УкрНДІпроєктреставрація" у 2010 р. було передбачено демонтаж триптиха. 02.11.2010 р. фахівці заповідника склали Акт обстеження триптиха, де пропонувалося його переміщення (способом демонтажу) та виготовлення копій для встановлення на місця демонтованих елементів. Питання розглядалося на спільному засіданні Вченої та Науково-реставраційної рад заповідника 26 травня 2011 р. Було зазначено погіршення стану триптиха. Більшістю голосів ухвалили підтримати пропозицію його демонтажу та звернутися до Міністерства культури України. Було доручено відповідним службам заповідника розробити науково-проєктну документацію та методику комплексних реставраційно-консерваційних заходів із залученням провідних вітчизняних та закордонних експертів та фахівців [10]. Для захисту його складових частин під час проведення ремонтно-реставраційних робіт на першому ярусі дзвіниці 28 березня 2012 р. співробітниками реставраційних структур заповідника було складено "Акт про натурне візуальне обстеження" з рекомендаціями генеральному підряднику (ТОВ "СТС-Генпідряд") видалити щільний шар тиньку навколо кожного рельєфу на відстані 40–50 см вручну, без використання механічних приладів, а також Реставраційній майстерні творів мистецтва Заповідника виготовити та встановити захисні щити на кожній рельєф, а після проведення робіт демонтувати цей захист. В Акті також зазначили необхідність демонтажу частин пам'ятки, консервацію в умовах майстерні та передання на зберігання у фонди заповідника [11]. Так, під час пофарбування фасадів першого поверху рельєфи таки було закрито, проте інші зазначені роботи не провели через те, що на них не було передбачено фінансування, та й часу бракувало, адже вже 24 травня 2012 р. у присутності представників вищого керівництва держави і церкви відбулися урочистості з приводу закінчення реставраційних робіт на фасадах дзвіниці [15, арк. 19–20].

На підставі вже згаданого рішення спільного засідання Вченої та Науково-реставраційної рад заповідника 2011 р. щодо залучення іноземних фахівців щодо вивчення умов збереження триптиха і надання рекомендацій, Міністерство культури України у

2014 р. спрямувало запит до Міністерства культури та національної спадщини Республіки Польща, яке делегувало до Києва дипломованого консерватора-реставратора мистецького відділу за спеціальністю "консервація скульптур", магістра Люцину Омєчинську. У жовтні 2014 р. вона оглянула триптих, ознайомилася з наявною у заповіднику документацією, зокрема наданою Олександром Загребельним, та відібрала зразки, які було передано докторці Марії Рогож для проведення мікрохімічних досліджень (Краків, листопад 2014 р.). Останньою було проаналізовано пігменти і в'язива, вторинні будівельні розчини і висоли на зразках. Вона у висновку вказала, що на підставі хімічних та мікроскопічних спостереження зібраних пігментів, можна сказати, що не можна однозначно датувати найдавніший шар фарби розглянутих рельєфів, оскільки виявлені пігменти дозволяють широко тлумачити час його створення. Проте виявлення орпименту (аурипігменту – золотого пігменту) та малахіту – мінеральних пігментів дещо звужує цей діапазон і не суперечить передбачуваному походженням кам'яного триптиху з XV ст. [12, арк. 29–30].

У висновках Люцини Омєчинської [13] було зазначено, що, незважаючи на різницю у висоті барельєфів – бокових і центрального, нижня частина композиції з дворядковим написом старослов'янською мовою про фундацію собору, розташована на одному рівні. Вказано випадкове розташування дошок із зображенням святих на фасадах дзвіниці після пожежі 1718 р., але, ймовірніше, то була свідома дія, оскільки вона ускладнювала коректне читання тексту напису. Невідомо, коли барельєфи було там вмуровано, але згодом їх покрили фасадною штукатуркою (а напис – вапном – *О. Ч.*). Рельєфи містяться на трьох прямокутних блоках світло-сірого дрібнозернистого пісковику в нішах на західному, південному та північному фасадах на висоті 3,5 м над рівнем тротуару. Краї кожного блоку частково заглиблені під поверхню тиньку, що вкриває фасад, і у відкритій частині поточнено розміри рельєфів: 64,5×40,5 см (св. Феодосій Печерський), 73,2×43,5 см (Богоматір у позі Оранти), 68×41,2 см (прп. Антоній Печерський). Фігура Діви Марії становить 53,5 см заввишки, тоді як святих – 45,5 см заввишки кожна.

Таке розташування у нішах та високо над поверхнею землі забезпечило досить стабільні умови зберігання цінних предметів. Вони були захищені від прямих шкідливих впливів атмосферних опадів, вітрів, що викликають корозію матеріалів, і частково від сонячного світла, що викликає значні коливання температури в добових циклах. Хімічний аналіз солоності на зразку виявив вміст солі приблизно 2,1 %, що не становить серйозної загрози для його збереженості. Камінь піддавався поверхневій корозії та вивітрюванню. Композицію було виконана у техніці темперної поліхромії, від якої збереглося 20 %, переважно у заглибленнях. Поліхромний шар зазнав значних пошкоджень і відшарувань. На його поверхні спостерігався монохромний зелений шар, склад якого було встановлено завдяки фізико-хімічним дослідженням. Це були олійні темпера або фарби. Вони не давали волозі мігрувати, що спричинило перезволоження матеріалу.

Фахівчиня надала такі рекомендації з консервації та збереження триптиха:

1. Підготовка фотодокументації стану збереження об'єктів до початку консерваційних робіт.

2. Мистецтвознавче дослідження об'єкта на основі архівних досліджень, джерельної літератури та формально-стилістичного аналізу триптиха.

3. Фізико-хімічні дослідження об'єкта.

4. Мікологічне дослідження відкладень у поєднанні з рекомендацією заходів та способів дезінфекції триптиха.

5. Петрографічне дослідження каменя.

6. Консерваційні дослідження для уточнення технологічної структури об'єкта та вибору засобів і методів очищення поверхні каменя та вторинної поліхромії

7. Після призначення комісії з консервації ухвалити остаточне рішення про демонтаж триптиха з фасаду Великої дзвіниці та вибір місця для його реекспозиції в інтер'єрі (рекомендовано!) Успенського собору або в музеї.

8. Видалення триптиха зі стіни фасаду дзвіниці. Цю операцію необхідно виконувати акуратно, щоб не пошкодити різьблення по каменю і стіни.

9. Очищення поверхні каменю від шкідливих шарів патини, плям і перефарбовування технікою олійної темпери або олії (III хронологічний шар), а також бруду від фасадних штукатурок. Будь-які шпаклівки на основі гіпсу також слід обов'язково видалити. Методи та заходи будуть обрані на основі консерваційних випробувань залежно від характеру забруднення. Припускаємо використання механічних методів і за необхідності також хімічних засобів для видалення шкідливих утворень і вилучення їх із кам'яної структури.

10. Захист вторинної поліхромної поверхні та, можливо відновлення оригінальних шарів за допомогою приблизно 2 % розчину ксилолу Paraloid B-72.

11. Дезінфекція обраним засобом на основі мікологічних тестів зібраних штамів грибів. Проводити цю процедуру слід згідно із рекомендаціями, через строго певні проміжки часу.

12. Знесолення каменю зі зворотного боку та в місцях видалення доповнень скульптурної форми гіпсом методом вільної міграції солей у протяжне середовище. Поверхню каменю рекомендується покрити кількома шарами компресів, просочених лігніном демінералізованої води, і після повного висихання їх треба видаляти разом з вилученими солями.

13. Можливе проведення зміцнюючої просочувальної обробки ослабленого пісковику методом насичення препаратом на основі ефірів кремнієвої кислоти, напр. KSE 300 фірми Remmers.

14. Можливе заповнення великих видимих дефектів скульптурної форми (де втрачено фрагменти написів та на образі св. Антонія) мінеральною масою зі штучного каменю (наприклад, Restauriermórtel фірми Remmers), забарвленою в масі природними земляними пігментами. Слід звернути увагу на те, щоб різницю між реконструйованою частиною і оригіналом було видно.

15. Створення конструкції для експонування об'єктів. Рекомендується зробити розпірну раму, яка забезпечує вільну циркуляцію повітря та відсікає будь-яке можливе джерело вологи та засолення. Виготовити її з неіржавіючого металу, який нейтрально впливає на пісковик, і є відносно непомітним або замаскованим, щоб не порушувати естетичність предмета.

16. Підготовка описової та фотодокументації, що ілюструє стан об'єкта до, під час та після консервації.

17. Виготовлення інформаційного щита, що коротко висвітлює історичні дані та хід консерваційних робіт на кам'яному триптиху, та розміщення його біля місця експонування пам'ятки. Інформацію роздрукувати на ПВХ основі [13, арк. 17–18].

Зараз у НЗКПЛ повернулися до питання подальшого зберігання триптиха. Про це свідчить внесення виконання відповідних робіт у План його роботи на 2025 р. У цьому контексті відбулося обговорення проблеми на спільному засіданні Вченої, Науково-методичної та Науково-реставраційної рад НЗКПЛ від 20.02.2025 р. У підсумку переважною більшістю голосів визнали "за необхідне демонтаж та проведення невідкладних реставраційних робіт для збереження рельєфа-триптиха, що становить культурну цінність". Доручили відповідним структурам заповідника замовлення та погодження виготовлення науково-проєктної документації з демонтажу трьох його складників з фасадів дзвіниці, після цього звернутися до Міністерства культури та стратегічних комунікацій України щодо надання дозволу на виконання робіт, розробити методику з консервації триптиха і забезпечити відділ наукової реставрації, консервації та експертизи рухомих пам'яток Заповідника необхідним приміщенням, обладнанням та провідними вітчизняними фахівцями-реставраторами для виконання цієї роботи [14].

Джерела та література

1. Закревский Н. Описание Киева: вновь организованное и значительно умноженное изд. с прил. рис. и чертежей. Т. 2. Москва : Тип. В. Грачева и комп., 1868.

2. Бартош А. Лаврская Оранта. *Антиквар*. № 88. 2015. Январь-февраль. URL: https://antikvar.ua/lavrskaya-oranta/

3. Овчар А. В., Золотопера Н. Д., Данільонок І. М. Актуальність науково-технічого обстеження та основні етапи проведення науково-реставраційних і консерваційних робіт на дзвіниці Успенського собору. *Досвід реставрації пам'яток Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. Зб. наук. пр*. 1. Київ : Фенікс. С. 22–47.

4. НЗКПЛ, архів відділу наукової реставрації, консервації та експертизи рухомих пам'яток. Службова записка директора Центру реставрації

та експертизи Юрія Вакуленка щодо необхідності демонтажу триптиха з дзвіниці. 29.07.1997 р. Копія.

5. Там само. Звіт про проведення науково-дослідних робіт на фрагментах триптиха, що знаходиться на фасадах Великої лаврської дзвіниці, виконаних на честь відновлення у 1470 р. церкви Успіння Пресвятої Богородиці Київським князем Симеоном Олельковичем / Різник І. А., Загребельний О. М., Варваров А. В. [1998 р., вересень]. Копія

6. Там само. Акт про науково-дослідні роботи на пам'ятнику XV ст. "Триптих Св. Антоній, Св. Феодосій, Богоматір "Оранта" з фасадів Великої лаврської дзвіниці" / В. Троцак та ін. [1998 р., жовтень]. Копія

7. Там само. Висновки за результатами хіміко-технологічного дослідження барельєфів XV ст. з фасадів Великої Лаврської дзвіниці / О. П. Білецька. [1998 р.]. Копія.

8. Там само. Лист № 6-18/262 від 14.10.1998 р. Державного комітету будівництва, архітектури та житлової політики України на лист № 315 від 07.10.1998 р. Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. Копія.

9. Там само. Методика демонтажа фрагментів триптиха, що знаходяться на фасадах Великої Лаврської дзвіниці, виконаного на честь відновлення у 1470 р. церкви Успіння Пресвятої Богородиці Київським князем Сімеоном Олельковичем / Ю. Вакуленко, О. Загребельний, І. Різник. [1998 р., жовтень]. Копія.

10. Там само. Витяг з Протоколу № 2 Спільного засідання Вченої та Науково-реставраційної рад Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. 26 травня 2011 р. Копія.

11. Там само. Акт від 28 березня 2012 р. / О. Рижова, С. Шелапов, В. Ралемський, М. Грига, О. Костянтинова. Копія.

12. Там само. Dr M. Rogoż. Badanie pigmentów i spoiw oraz analiza zapraw wtórnych i zasolenia kamienia próbek pobranych z kamiennego tryptyku z 1470 roku z soboru Uspienskiego (obecnie wmurowany w Dzwonnicę) Ławry Peczerskiej w Kijowie, Ukraina. Kraków, 03.11. 2014 r. Арк. 21–30. Копія.

13. Там само. Omieczyńska Lucyna. Kamienny tryptyk z 1470 r. pierwotnie wmurowany w ścianę Katedry Zaśnięcia Bogurodzicy – soboru Uspienskiego (obecnie w Wielką Dzwonnicę) Lawry Pieczerskiej w Kijowie, Ukraina. Program prac konserwatorskich. Warszawa, 2014, арк. 1–18. Копія.

14. Там само. Витяг з протоколу № 2 спільного засідання Вченої, Науково-методичної та Науково-реставраційної рад Національного заповідника "Києво-Печерська лавра" від 20 лютого 2025 р. Київ. Копія.

15. Національний заповідник “Києво-Печерська лавра”, архів відділу науково-реставраційних та відновлювальних робіт. Звіт відділу науково-реставраційних та відновлювальних робіт за 2012 рік. Київ, 2012. 57 арк. Копія.

16. Кальнофойский Афанасий. Тератургима : трактат / пер. с пол. Ольга Бигун. Київ, 2013. 368 с.

17. Холостенко М. В. Успенський собор Печерського монастиря. *Стародавній Київ.* Київ : Наукова думка. 1975. С. 107–170.

18. Черняхівська О. М. Лаврська знахідка – барельєф “Оранта з пристоячими прпп. Антонієм і Феодосієм Печерськими” та політична (не)доцільність. *Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури*. Т. 8. 2025. С. 92–103. DOI: 10.18523/2617-8907.2025.8.92-103. URL: http://nrpcult.ukma.edu.ua/issue/view/19511/12701

Sopio Tsertsvadze

PRESERVATION AND RESTORATION OF MANUSCRIPT COVERS: AN INTEGRATION OF SCIENTIFIC AND ARTISTIC APPROACHES

A cover of a manuscript is an essential heritage component, combining functional, structural, and artistic values. Its conservation and restoration involve not only mechanical or chemical repair of damage but also require a comprehensive analytical approach that encompasses both material science and art historical perspectives. Contemporary conservation integrates science, technology, and art, allowing for the preservation of both the authenticity and aesthetic identity of the object. In this context, the restorer becomes a multidisciplinary figure – a researcher, artisan, and artist. This article explores the theoretical and methodological aspects of manuscript cover restoration, offering a contribution to the evolving standards of cultural heritage preservation.

Keywords: manuscript cover, conservation, restoration, material science, authenticity, visual integration.

Сопіо Церцвадзе

Зберігання та реставрація обкладинок рукописів: інтеграція наукових та художніх підходів

Обкладинка рукопису є важливою складовою культурної спадщини, що поєднує в собі функціональні, структурні та художні цінності. Її збереження та реставрація передбачають не лише механічне або хімічне усунення пошкоджень, а й комплексний аналітичний підхід, що охоплює як матеріалознавство, так і мистецтвознавство. Сучасна консервація поєднує науку, технологію та мистецтво, що дозволяє зберегти як автентичність, так і естетичну ідентичність об'єкта. У цьому контексті реставратор стає багатопрофільною фігурою – дослідником, майстром та художником. У цій роботі досліджуються теоретичні та методологічні аспекти реставрації обкладинок рукописів, що є внеском у розвиток стандартів збереження культурної спадщини.

Ключові слова: обкладинка рукопису, консервація, реставрація, матеріалознавство, автентичність, візуальна інтеграція.

Written heritage represents one of the most significant monuments reflecting the cultural, religious, and intellectual development of hu-

manity. Manuscript books serve as the carriers of this heritage, possessing unique value both in terms of their content and their materiality. The construction of manuscripts, the selection of materials, and the technologies applied in their processing depend not only on the technical capabilities of the respective era but also on the artistic and aesthetic traditions established within a specific spatial-temporal context. Within this complex structure, particular attention is paid to the bookbinding that is an element, which simultaneously fulfills protective, functional, and artistic roles.

The manuscript cover is not merely a practical component; it constitutes a bearer of information that provides insights into the techniques of book production, the materials used, prevailing traditions, and sometimes even the social status of the owner. Through the cover, it is often possible to identify stylistic features of a given epoch, aspects of material science, and the local school of bookmaking. Accordingly, preserving the authenticity and structure of the cover represents one of the most important and simultaneously challenging tasks within the field of manuscript conservation and restoration.

Contemporary conservation and restoration practices are grounded not only in traditional methods but also in integrative approaches combining science, technology, and art. Multidisciplinary research, including microscopic, chemical, and structural analyses, art-historical evaluation, and historical reconstruction, creates a comprehensive foundation for decision-making [1]. The complexity of the issue increases especially when the restoration of a damaged cover requires materials and techniques that closely approximate the original, or when lost elements must be recreated using new materials – a process demanding both high technical skill and stylistic sensitivity. This study aims to analyze the theoretical and practical aspects of manuscript cover conservation and restoration, demonstrating how this discipline represents an intersection of science and art.

The conservation and restoration of manuscript covers are guided by the international principles of cultural heritage protection, developed progressively since the mid-20th century by professional circles

associated with UNESCO[1] and ICOMOS[2]. These principles include minimal intervention, authenticity preservation, thorough documentation, and material reversibility. Conservation, as a practice, aims to maintain the current condition of the manuscript to prevent further deterioration, whereas restoration involves the repair of damaged structures and the improvement of visual integrity and functionality. This distinction delineates the two processes; however, in practice, these boundaries often blur, and interventions tend to take on a hybrid character.

In theory, every decision made by a conservator must be grounded in a threefold framework: **Historical-contextual analysis** – research that yields information about the time of the cover's production, prevailing traditions, craftsmanship, and materials used; **Material investigation** – the identification and analysis of the physical and chemical properties of materials, which is essential for predicting their behavior under various influences; and **Ethical framework**, which requires a clear boundary to ensure that restoration does not become a form of reinterpretation or "belated creativity". These theoretical tenets are extensively discussed in the Venice Charter[3].

An equally significant principle is preservation over restoration, which has gained increasing relevance in contemporary practice. This approach advocates for the retention of original materials rather than their perfect replacement, in order to safeguard historical evidence and

[1] UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization) is a specialized agency of the United Nations aimed at promoting international collaboration in education, science, culture, and communication, with a particular focus on protecting cultural heritage and fostering peace through knowledge sharing.

[2] ICOM (International Council of Museums) is a non-profit international organization dedicated to supporting museums and museum professionals worldwide, promoting the preservation of cultural heritage and fostering collaboration in education and research.

[3] The Venice Charter (1964) is an international charter establishing principles and guidelines for the conservation and restoration of monuments and sites. It is considered a foundational document in cultural heritage preservation, emphasizing respect for historical authenticity and integrity.

the stratigraphy of materials. Within this framework, a conservator has no right to "enhance" or "rejuvenate" the object. On the contrary, their task is to ensure that the reader, researcher, and viewer encounter exactly what history has preserved – without added interpretation or concealment.

Another fundamental component is the obligation to document – also referred to as passportization. This involves a comprehensive textual, photographic, and video-based record of the entire conservation-restoration process. Documentation ensures transparency and provides future generations with the ability to understand each intervention, evaluate the rationale behind it, and, if necessary, reconsider or revise the approach [2]. As such, the theoretical framework of conservation and restoration constitutes a multilayered system that integrates science, history, aesthetics, and professional ethics. Full comprehension and activation of this framework is crucial not only for the technical success of the intervention but also for the broader cultural objective of heritage preservation.

In the conservation-restoration of manuscript covers, scientific and technological approaches play a decisive role in both diagnostic and interventive phases. Modern practice relies on interdisciplinary collaboration involving conservators, codicologists, chemists, microbiologists, radiologists, and historians. Scientific analysis provides a solid foundation for decision-making: it determines the most suitable materials, evaluates the extent and causes of deterioration, and identifies methods that will yield optimal results with minimal intervention. To avoid further damage, priority is given to non-destructive or micro-destructive analysis techniques. Among the most widely used methods are:

• **infrared and ultraviolet photography** enables the identification of subsurface damage, water stains, invisible inscriptions, or traces of previous restoration;

• **microscopic and stereomicroscopic analysis** is employed to assess surface deterioration and determine the structural characteristics of leather or textile materials;

• **pH testing** is essential for diagnosing biochemical degradation in materials, particularly in organic supports.

Manuscript covers are often susceptible to biological damage – fungal growth, microbial activity, or insect infestations. In such cases, methods such as microbiological culturing, laboratory analysis of samples, and, when necessary, controlled fumigation are applied as part of the conservation strategy. During restoration, the selected materials must meet several critical criteria [3]: physical stability, chemical inertness, environmental resistance, and reversibility. Among the key technologies used are: **Adhesion with natural or synthetic glues** – including gelatin, isinglass, or specialized conservation adhesives that can be removed without intrusive intervention; **Filling of missing structural elements** – using archival-quality paper or textile inserts, followed by color integration with watercolors or dry pigments to visually harmonize the restored area with the original.

Today, scientific and technological methods are no longer auxiliary tools; they have become strategic components at the core of conservation practice. Properly chosen diagnostic and interventive techniques ensure purposeful execution, sustainable outcomes, and fulfillment of the fundamental goal: the long-term preservation of historical material for future generations.

Restoration is not merely a technical process – it also serves as a visual demonstration of past forms, and must avoid inappropriate reinterpretation or the imposition of contemporary aesthetics. One of the primary challenges in conservation and restoration is adherence to the principles of artistic-visual integration: how to reintegrate damaged or missing elements in a way that preserves the historical and artistic identity of the object while ensuring that the intervention remains recognizable to specialists.

Visual integration is based on the following key principles:

• **aesthetic compatibility** – the restored segment must harmonize visually with the overall style;

• **differentiation** – the added element may resemble the original, but upon close inspection, it should be clearly distinguishable;

• **non-falsification** – interventions must be executed in a way that does not create a misleading impression of authenticity.

These approaches have been clearly reflected in a series of conservation-restoration projects carried out by our team on selected manu-

scripts from the collection of the Korneli Kekelidze Georgian National Centre of Manuscripts.

The manuscript H 113 retained its original but heavily damaged textile cover (fig. 1), requiring full restoration. Based on surviving fragments and comparative research, the cover was reconstructed using a new textile support through duplication, carefully matching tone and texture to recreate the visual impression of the original appearance. The wooden boards were cleaned, reinforced, and covered with the restored textile, thus reestablishing the manuscript's structural integrity. This intervention demanded both a thorough understanding of historical styles and a high level of technical and aesthetic intuition (fig. 2).

Fig. 1. Damaged manuscript H 113

Fig. 2. Manuscript H 113 after restoration

The manuscript S 5053, featuring a cardboard cover (fig. 3), had only one surviving board. The other side, however, preserved a distinctive visual detail: hand-painted watercolor paper. Using stylistic cues from the extant side (fig. 4), a new board was fabricated and structurally matched to the original, with full visual integration. Importantly, this visual analogy was not achieved through decorative replication but through a sensitive, differentiated treatment of form and color, maintaining historical coherence without falsification.

A particularly delicate intervention was conducted on the Eastern manuscript Tur L 77, which had a leather-covered cardboard binding

(fig. 5) and a folded flap typical of Islamic codices. The cover was damaged, the leather worn, and the flap edges partially torn. Conservation included reinforcing the spine area and replacing deteriorated sections with new leather, specially treated to resemble the original in appearance and tactile quality. The focus was not only on structural reinforcement but also on preserving the codicological typology and the visual identity of the Eastern manuscript tradition – thus restoring its cultural context (fig. 6).

Fig. 3. Damaged manuscript S 5053

Fig. 4. The surviving painted wing of the manuscript cover S 5053

The early printed book Rar 25/3 presented both structural and aesthetic degradation: damaged wooden boards and severely worn leather (fig. 7). The initial phase involved board reinforcement to stabilize the support. Subsequently, the leather was selectively restored with new material, chosen to closely match the original in texture and color. Special care was taken to avoid any dominant visual alteration, ensuring that the authenticity of the object was preserved while keeping the conservator's intervention discernible upon close inspection (fig. 8).

Fig. 5. Oriental manuscript Tur L 77 before restoration

Fig. 6. Oriental manuscript Tur L 77 after restoration

Fig. 7. Damaged old printed book RAR 25/3

Fig. 8. Old printed book RAR 25/3 after restoration

These case studies highlight that visual integration in restoration is not merely an aesthetic goal. It involves material sensitivity, historical stylistic interpretation, and professional responsibility. In this process, the manuscript cover becomes a space of visual and cultural coherence – where science and art converge to serve the enduring goal of heritage preservation. The contemporary methodology, grounded in interdisciplinary collaboration, offers a framework that unites technical precision, in-depth research, and artistic intuition. In the act of restoration, the conservator assumes the role not only of technician but of historical custodian and guardian of form. Each consolidated board, each carefully reconstructed cover, and every new binding structure is a precise response to the cultural value embedded in the object.

The projects carried out at the Georgian National Centre of Manuscripts – H 113, S 5053, Tur L 77, and Rar 25/3 – demonstrate that it is possible to achieve both structural recovery and aesthetic coherence. They affirm once again that competent and ethically informed restora-

tion is not merely a physical intervention but a long-term responsibility to material heritage.

Thus, the conservation and restoration of manuscript covers are increasingly being understood not only as a technical or scientific practice but as a holistic field – one that is simultaneously a science and an art.

Sources and literature

1. ცერცვაძე სოფიო - „ხელნაწერის ავთენტურობის შენარჩუნების მნიშვნელობა ტყავის ყდის რესტავრაციის პროცესში“, საქართველოს ეროვნული არქივი, კონფერენციის მასალების კრებული, გვ. 521–527; თბილისი, 2018 [Tsertsvadze Sopio. The importance of preserving the authenticity of manuscripts in the process of leather cover restoration. *National Archives of Georgia.* Tbilisi : 2018. P. 521–527].

2. გვაზავა ასმათ, ცერცვაძე სოფიო – „ ხელნაწერების სარესტავრაციო პროცესი დოკუმენტირება (სარესტავრაციო პასპორტი და ელექტრონული ბაზა)“, საქართველოს ეროვნული არქივი, კონფერენციის მასალების კრებული, გვ. 451–458; თბილისი , 2023 [Gvazava A., Tsertsvadze, S. Electronic database of restoration passports and photographs of units from the collections preserved at the National Centre of Manuscripts. *National Archives of Georgia.* Tbilisi : 2023. P. 451–458].

3. დვალიშვილი თამარ - „ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის საფონდო, საარქივო და ხელნაწერი მასალების პრევენციული კონსერვაციის საკითხები“ ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, მრავალთავი ტ.23, გვ. 214–221; თბილისი, 2010 [Dvalishvili Tamar. Issues of preventive conservation of archival, collection, and manuscript materials at the National Centre of Manuscripts. *National Centre of Manuscripts.* Tbilisi : 2010. P. 214–221].

Вячеслав Шуліка

ВЕДУТА “СОБОР У ФЕРДЕНІ”: ІЗ ДОСВІДУ РЕСТАВРАЦІЙНОЇ ПРАКТИКИ У БЕРЛІНІ

Статтю присвячено практичній реставрації та датуванню картини “Собор у Фердені” із приватної збірки у м. Берлін. Окрему увагу у статті приділено питанням механізмів збереження творів мистецтва в приватних збірках Німеччини.

***Ключові слова*:** реставрація, ведута, пейзаж, Ферден, кірха, собор, збереження творів мистецтва.

Viacheslav Shulika

“The Cathedral in Ferden” veduta: from the experience of restoration practice in Berlin

The article focuses on the practical restoration and dating of the “Cathedral in Verden” painting from a private collection in Berlin. Particular attention is given to the mechanisms for preserving works of art in private collections in Germany.

Keywords: restoration, veduta, landscape, Verden, church, Cathedral, preservation of works of art.

Цю статтю присвячено як практичній реставрації картини із приватної збірки в Берліні, так і наявним у Німеччині механізмам опосередкованого фінансування, що дозволяють підтримувати належний стан пам’яток у приватній власності.

Одного гарного дня до мене звернувся мій колега, берлінський реставратор творів з металу та археологічних пам’яток К. Р. із пропозицією оглянути стару картину у приватній збірці, де зображено Ферденський собор (іл. 1). Картину пошкодили вантажники під час переїзду власниці твору в іншу квартиру: утворився великий прорив і значні деформації полотна. Власники картини подали судовий позов до перевізника та звернулися до реставраторів, щоб ті надали консультативну допомогу щодо вартості реставраційних робіт. Завдяки складеному кошторису та фотографіям стану картини до та після транспортування власники картини виграли суд, отримавши гроші на її реставрацію. Суд тривав близько року.

Іл. 1. H. Bauer “Собор у Фердені”. 68,5×81,5 см. Полотно, олія. Середина XIX ст. (?). Загальний вигляд до реставрації. Фото у боковому освітленні. Фото В. Шуліки

Серед українських фахівців, дотичних до справи збереження творів мистецтва, вже тривалий час йдуть дискусії щодо застосування механізмів, які б на належному рівні дозволяли зберігати пам’ятки мистецтва у приватних збірках. Можна почути різні пропозиції – від примусового державного контролю за приватними збірками до механізмів фінансового заохочення власників творів. Проте на сьогодні можна констатувати, що в Україні немає ані механізмів примусу, ані заохочень. Це не означає, що реставраційні роботи у приватних збірках не відбуваються. Навпаки, – власники творів мистецтва звертаються до реставраторів із певними пропозиціями (часто у випадках пошкодження творів), але через відсутність юридичних та фінансових механізмів ці звернення відбуваються безсистемно – зазвичай під час форс-мажорних ситуацій. Така практика є наслідком радянської системи, яка у цілому негативно ставилася до приватного колекціонування. Тоді це або ігнорувалося як явище, або заборонялося (із процедурою конфіскації колекцій). На жаль, і сьогодні власник творів мистецтва в Україні аж ніяк не може розраховувати на державну підтримку, а справа збереження приватної колекції залишається виключно особистим клопотом збирача.

Вивчаючи досвід Німеччини слід зауважити на тому, що власники картин охоче звертаються до реставраторів, часто навіть через незначні приводи (наприклад, видалення незначних забруднень), не надто переймаючись вартістю реставраційних робіт.

Причина полягає в тому, що витрати на реставрацію власник картини має можливість списати із податків. Тобто фактично реставрація картини із приватної збірки повністю або частково оплачується із державного бюджету. Звісно, ця ситуація ставить певні вимоги і перед реставратором-фрілансером, який працює офіційно, сплачує податки, а його рахунок-фактура за виконані роботи є документом, що дає підставу клієнту отримати податкове відшкодування. Відповідно, і реставратор отримує певні преференції, а саме: повернення коштів із податків за придбані матеріали, транспортування творів, витрати на майстерню тощо.

Саме у цих "координатах" діяла власниця пошкодженої берлінської картини. Отримавши грошову компенсацію, вона знов звернулася до реставраторів – уже із пропозицією відновити картину тим коштом, що стягнули із фірми-перевізника.

Ведута "Собор у Фердені" (нім. "Dom zu Verden") презентує одну із найстаріших культових споруд Північної Німеччини (Нижня Саксонія) – Ферденський готичний собор Свв. Марії та Цецилії (XII–XV ст.). Храм зображено із північно-східного боку, у сильній перспективі. Біля апсиди представлено одноповерхову будівлю червоного кольору, до якої веде алея молодих дерев. Їх та кущі зображено також на передньому плані картини. Будівлю Ферденської кірхи оточує зелений газон із доріжками, якими гуляють містяни. Пейзаж передає вечірній стан природи – про це свідчить рожево-блакитне небо та різкі тіні від дерев переднього плану, спрямовані на схід. У лівому нижньому куті картини наявні сигнатури (латинкою), що нанесено у два яруси: у нижньому – ймовірно, прізвище автора картини: "HBauer" (літери H та B поєднані). Над цією сигнатурою нанесено ще одну, світлішого кольору: "Renv:1899" (ймовірно, скорочення від "renovation", тобто "реновація 1899 р.") (іл. 2). Сигнатури виконано різним шрифтом і різним кольором, що може свідчити про те, що їх нанесли різні люди (огляд сигнатур здійснювався разом із реставратором Фундації Прусських палаців та парків Берлін-Бранденбург Даніелем Фітценрайтером).

Картину створено олійними фарбами на дрібнозернистому лляному полотні, на яке нанесено фабричний олійний ґрунт сірого

кольору. Через потрапляння значної кількості олії в структуру полотна основа картини набула темно-коричневого кольору, втратила еластичність і стала надмірно ламкою. Зв’язок основи, ґрунту та фарбового шару задовільний, наявні крупні ґрунтові кракелюри як природного, так і механічного походження. Поверхню фарбового шару вкрито лаковою плівкою, яка має незначне пожовтіння.

Іл. 2. H .Bauer “Собор у Фердені”. 68,5×81,5 см. Полотно, олія. Середина XIX ст. (?). Фрагмент. Сігнатури. Фото В. Шуліки

Через загальну ламкість полотна протягом побутування картину неодноразово реставрували, про що свідчать численні латки різної якості на зворотному боці полотна. Латки було накладено реставраторами різних періодів та із різним рівнем кваліфікації – від професійних реставраційних вставок до побутових синтетичних плівок, які використовуються для ремонту одягу (іл. 3). Із лицевого боку картина має численні тонування фарбового шару, виконані як олійними фарбами, так і гуашшю (поширена в Німеччині технологія тонування).

Іл. 3. H. Bauer “Собор у Фердені”. 68,5×81,5 см. Полотно, олія. Середина XIX ст. (?). Зворотний бік твору до реставрації. Фото В. Шуліки

Приводом для чергової реставрації став великий вертикальний прорив у формі віддзеркаленої

Іл. 4. Н. Bauer "Собор у Фердені". 68,5×81,5 см. Полотно, олія. Середина XIX ст. (?). Фрагмент (прорив полотна). Фото В. Шуліки

літери "У" (17,5 см) у лівій частині картини (зображення даху собору) (іл. 4), осипання фарби навколо прориву, деформації та невеликі осипи фарби у правому верхньому куті картини. Реставраційне завдання становило як усунення прориву та деформацій, так і відновлення ґрунту й тонування втрат фарбового шару.

Під час спілкування із власницею картини постало питання про датування твору, на чому слід зупинитися окремо. Саксонське місто Ферден (Verden) є відомим із 782 р., коли імператор Карл Великий вчинив у місті велику різанину саксів, які боролися з імперією за свою незалежність. Першу дерев'яну церкву на місці сучасного собору було побудовано у 814 р. У середині XII ст. за італійським зразком було зведено кам'яну вежу-дзвіницю, а в другій половині XII ст. – кам'яну базиліку. У другій половині XIII ст., унаслідок війни з бременським єпископом базиліку було значно пошкоджено пожежею, що стало причиною зведення нової великої церкви. Її будівництво розпочалося наприкінці XIII ст. Через брак коштів воно тривало з великими перервами до кінця XV ст. Від попередньої будівлі залишилася вежа-дзвіниця середини XII ст. У наступні століття собор частково добудовувався та оздоблювався відповідно до пануючих мистецьких смаків XVI–XVIII ст. [1, 116; 2; 3, 89; 4; 5].

Протягом 1829–1932 рр. у соборі тривали значні ремонтні роботи під керівництвом Лео Бергмана. У будівлі собору прибрали усі неготичні елементи інтер'єру та, ймовірно, архітектурного декору (реготизація). Щодо ступеня втручання в архітектурний декор документальних даних немає, проте відомо, що в конструктивному сенсі Л. Бергман врятував собор від руйнування способом ліквідації частини старого некрополя – підземних пустот,

через які окремі частини будівлі почали провалюватися під землю [3, 5].

На картині представлено вигляд собору, де його дах покрито новими листами міді (має червоно-коричневий колір). Навколо храму немає дерев. Ці дві деталі є важливими. Нині собор у Фердені має такий саме дах із мідних листів, проте їх вкрито окислами характерного зеленого кольору. Водночас відомі світлини першої половини XX ст. демонструють собор у оточенні високих дерев, яких на картині немає (іл. 5). До того ж біля південного фасаду у 1928 р. було встановлено пам’ятник загиблим під час Першої світової війни ганноверським уланам (скульптор Paul Wynand). Наявність цього пам’ятника на світлині дає можливість визначити її нижню дату. Цікавою деталлю картини є одяг людей, зображених навколо церкви. Він відповідає моді середини XIX ст.: у чоловіків – пряме пальто, циліндр, темні прямі штани; у жінок – щільно притале-ний ліф із глибоким декольте та спідниця характерної форми, утвореної нижнім кринолiном, що надавав їй куполоподібний вигляд [6]. Отже, сукупність фактів – одяг фігур стафажу, відсутність дерев навколо собору, новий мідний дах – дають підставу стверджувати, що зображення собору відповідає його стану середини XIX ст., тобто після масштабного ремонту під керівництвом Л. Бергмана. Ймовірно, саме тоді було створено цю картину, а напис “Renv:1899” свідчить про її реставрацію (реновацію) у останній рік XIX ст.

Іл. 5. Собор у Фердені. Фото першої половини XX ст. Із відкритих джерел

Реставраційні роботи щодо картини відбувалися у такій послідовності: зведення прориву полотна, зміцнення фарбового шару й

ґрунту, усунення деформацій, армування місця прориву полотна, відновлення ґрунту, тонування втрат фарбового шару. Під час роботи використовувалися реставраційні матеріали виробництва Німеччини та США. Зведення прориву відбувалося методом "у стик" за допомогою синтетичного адгезиву Butvar B-76-1 Pound (Talas, США) в етанолі (Kremer, Німеччина). Зміцнення фарбового шару та усунення деформацій полотна було виконане за допомогою 5 % кролячого клею (Kremer, Німеччина). Цікаво, що під час усунення деформації полотна у правому верхньому куті картини випадково були частково знято старі реставраційні тонування гуашшю. Наступним етапом було армування місця

Іл. 6. H. Bauer "Собор у Фердені". 68,5×81,5 см. Полотно, олія. Середина XIX ст. (?). Загальний вигляд під час реставрації. Фото В. Шуліки

Іл. 7. H. Bauer "Собор у Фердені". 68,5×81,5 см. Полотно, олія. Середина XIX ст. (?). Загальний вигляд після реставрації. Фото В. Шуліки

Іл. 8. H. Bauer "Собор у Фердені". 68,5×81,5 см. Полотно, олія. Середина XIX ст. (?). Фрагмент картини після реставрації. Фото В. Шуліки

розриву полотна лляним волокном, що здійснювалося за допомогою синтетичного адгезиву Butvar B-76-1 Pound (Talas, США) в етанолі (Kremer, Німеччина). Після армування волокна льону було затоновано акварельними фарбами під загальний тон тильного боку картини. Далі було виконано відновлення ґрунту (5 % кролячий клей (Kremer, Німеччина) та шампанська крейда (Boesner, Німеччина)) (іл. 6), нанесено ізоляційний шар лаку (дамарний лак (Schmincke, Німеччина) із піненом (терпентинова олія (Kremer, Німеччина)) та тонування втрат фарбового шару за допомогою реставраційних фарб Golden MSA (США) (іл.7, 8).

У результаті реставраційних робіт картина набула експозиційного вигляду і була повернена власнику.

Джерела та література

1. Appuhn H. Meisterwerke der niedersächsischen Kunst des Mittelalters. Bad Honnef o. J. [1963].

2. Boeck U. Das Retabel des ehemaligen Hochaltars im Dom von Verden (Aller). *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschicht.* Bd. 10. München ; Berlin 1971. S. 103–112.

3. Figur F. Der Sarkophag des Bischofs Philipp Sigismund im Dom zu Verden. *Hans-Herbert Möller (Hrsg.): Restaurierung von Kulturdenkmalen. Beispiele aus der niedersächsischen Denkmalpflege* (Berichte zur Denkmalpflege, Beiheft 2). Niedersächsisches Landesverwaltungsamt – Institut für Denkmalpflege, Hameln : Niemeyer, 1989.

4. Jarecki W. Spuren der Reformation in Verden. Jahrbuch für den Landkreis Verden 2017, ebd. 2016. S. 203–215.

5. Warning T. Neue Fragen zu alten Inschriften im Dom und in St. Andreas, Verden. *Jahrbuch für den Landkreis*. Verden : 2019, ebd. 2018. S. 159–174.

6. Європейський костюм 19 століття. URL: https://arshistorian.blogspot.com/2020/11/19.html

ПОВІДОМЛЕННЯ

Leila Gotsiridze

CONSERVATION AND RESTORATION OF GRAPHIC WORKS PRESERVED IN THE COLLECTIONS OF THE UNION OF TBILISI MUSEUMS – TBILISI TOY MUSEUM

The article focuses on the conservation and restoration issues of works executed in gouache and watercolor, which are part of the collection housed at the Tbilisi Toy Museum. The article describes the causes of deterioration and outlines the methods used for their treatment.

Keywords: Tbilisi Toy Museum, restoration, damage, conservation, treatment, gouache, watercolor.

Лейла Готсірідзе

Консервація та реставрація творів графіки, що зберігаються у колекціях Об'єднання музеїв Тбілісі – Тбіліський музей іграшок

Це повідомлення стосується питань консервації та реставрації творів, виконаних гуашшю та аквареллю, які зберігаються у Музеї іграшок у Тбілісі. У роботі описано причини пошкоджень і способи їх усунення.

Ключові слова: Тбіліський музей іграшок, реставрація, консервація, ушкодження, зберігання, гуаш, акварель.

The Tbilisi Museum of Toys and Dolls was established in 1937 – one of the most challenging political periods in Georgia and throughout the Soviet Union. This year coincides with the peak of Soviet repressions, during which every expression of national identity was systematically suppressed. In this context, the creation of the Toy Museum was not merely associated with childhood memories or a certain discourse, but represented a politically charged and sophisticated act.

The Soviet ideology of the 1930^{s} explicitly aimed at shaping the citizen according to a unified Soviet model, in which national characteristics were either minimized or entirely dissolved. Accordingly, the significance of the museum and its establishment lay in its preservation of Georgian and other nations' toys, dolls, and objects of children's culture.

The Tbilisi Museum of Toys and Dolls was founded in 1937 by children's writer Tinatin Tumanishvili during a difficult era, becoming a joyful space focused on children's cultural development. Located in a kindergarten on Atarbekov Street, the museum began with Tumanishvili's personal collection and aimed to create original Georgian dolls.

Supported by writers, artists, and psychologists, the museum's collection includes antique European and Asian toys, graphic artworks, musical polyphones, and unique handcrafted dolls made specifically for the museum. Ethnographic expeditions helped collect data on traditional games and dolls from different regions, laying the foundation for Georgian national-character dolls.

Each exhibit was a collaborative effort involving artists, engineers, and puppeteers. Tumanishvili emphasized educational and aesthetic value in every creation. Ethnographer Nino Brailashvili played a key role, creating the first dolls based on Georgian traditions and using diverse materials like gourd, corncob, and foam rubber.

Artist-puppeteer Ludmila Gilchevskaya focused on educational, interactive toys made from wood and cardboard. Notable Georgian artists, including Lado Gudiashvili and Elene Akhvlediani, also contributed by designing dolls and board game visuals. Today, the museum preserves both the toys and their original design sketches, highlighting their artistic and cultural significance

The museum, while seemingly a children's institution, played a vital role in preserving Georgia's cultural identity. Through handcrafted toys reflecting regional life and traditions, it subtly resisted Soviet homogenization and served as a rare space for uncensored ethnographic expression.

The presented "Circus series" comprises eleven works executed using gouache, ink, and pencil techniques. The color palette is diverse; however, dominant hues include red, black, white, gray, green, and orange. The chemical composition of the applied pigments varies – some layers are gouache, while others exhibit characteristics of watercolor and pencil techniques.

It is well known that gouache possesses a fragile structure and weak adhesion to paper, which often results in flaking and peeling of the

paint layer. The analysis of this series confirmed these properties–damage is particularly evident on light gray surfaces. In these areas, the gouache layer is lifted from the paper, crumbly, and in some cases entirely detached. In certain works, the paint layer was in such a precarious condition that there was a tangible risk of total loss.

Crack formations (craquelure) are frequently observed, especially on lighter colors such as white and pale pink. The green pigment is also noticeably deteriorated. These damages indicate not only the physical fragility of the paint but also the harmful influence of environmental factors, including humidity and temperature fluctuations.

One of the most critically damaged works in the series is "Acrobat Snake with Rats". Its surface is extensively cracked, with multiple areas showing paint loss. White, gray, and black pigments are particularly affected. A prominent horizontal crack and a large missing section are visible in the composition's central part. Ink-drawn contours have dried out and lost their cohesion.

In addition to the paint layer, the paper substrate suffers from serious deterioration. Deformations are clearly visible on the sheets, adversely affecting the stability of the paint on the surface. Exposed areas are covered with dust and various contaminants, while different types of foxing and moisture stains appear on the paper surface. Certain spots also display signs of pigment bleed.

Additional complications arise from increased acidity in the paper, leading to both structural deformation and degradation of the gouache layer. As a result, the paint film is severely fragmented and requires specialized, highly cautious conservation treatment.

The restoration and conservation process of the works from the "Circus Series" was lengthy and conducted in stages. Primarily, it was essential to perform a preliminary diagnostic examination to plan the conservation intervention in a targeted and relevant manner. This diagnostic phase enabled us to ascertain the precise nature of the physical and chemical damages, which subsequently formed the foundation for the ensuing stages of treatment.

As is well-known, gouache paint is characterized by a fragile structure and a high propensity for crack formation. These properties become particularly pronounced when the paint is applied to structurally

coarse and thick paper, as is the case with the exhibited works in this series. This factor can be regarded as one of the fundamental causes of the observed damages.

An additional problem identified was the physical incompatibility between the paper substrate and the paint layers, which led to intensive cracking and localized flaking of the paint. Equally significant was the impact of environmental conditions – investigations revealed that the artworks were stored for a prolonged period under uncertain and presumably unstable conditions before being deposited in the museum collections.

Unregulated fluctuations in temperature and humidity induced expansion and contraction cycles in the gouache layers, which is especially detrimental to water-based paints. Gouache is notably sensitive to environmental factors, which inherently contributes to the complexity of its conservation.

Painting with gouache is one of the oldest pictorial techniques, historically employed in Egypt, India, and China. Its active use began in the Middle Ages, primarily for the execution of miniatures. Gouache became especially popular among illustrators.

Gouache is a water-based paint characterized by strong coloration and colorfastness, with a matte surface finish. Similar to watercolor, honey or glycerin was often used as a binder. For matting effects, clay or chalk was added to the paint. Unlike watercolor, gouache is opaque and dries quickly. Additionally, it can be reworked when re-wetted with water.

There are numerous causes of gouache deterioration. Particularly detrimental is damage caused by water and high humidity, which leads to swelling and disintegration of the paint layer, resulting in image blurring. Water or moisture penetrating the paper and paint layers causes their breakdown and migration. Under conditions of high temperature or fluctuating temperature and humidity, the gouache layer undergoes drying and becomes brittle, inevitably leading to cracking and craquelure formation. This results in deformation of the paint layers, detachment, and flaking from the paper surface.

The damages observed on the works clearly reveal the structural and technological vulnerabilities characteristic of paintings executed

in gouache. Although the works were created using both gouache and watercolor, the gouache paint layers are in particularly poor condition. The extent of the damage is directly related not only to the physical properties of the materials but also to the conditions of their use and storage.

Certain compositional elements rendered in watercolor are also significantly damaged. Most notably, the presence of wavy deformations caused by high humidity has been observed, leading to structural imbalance of the paper and mechanical degradation of the surface. Concurrently, swelling of the watercolor layers was detected, which results from the high interaction between pigment solubility in water and environmental humidity.

Watercolor is a water-soluble pigment characterized by lightness, transparency, and the ability to be applied in layers. Its chemical composition includes several primary components, whose proportions may vary depending on the layer's structure and intended effect. The principal element is the pigment – the substance responsible for the visual properties of color. The pigment's nature can be organic or inorganic, as well as natural or synthetic. Its quality determines the intensity, brightness, and lightfastness of the color.

Due to the pigment's solubility in water, it is necessary to add a binder, which ensures the fixation of the color on the surface, the stability of the layer, and the uniform distribution of the pigment. At the same time, the binder facilitates the formation of soft color transitions, softens contrasts, and creates a harmonious gradation of colors.

Particular attention must be paid to the humectant component in watercolor, which protects the paint from complete drying and allows for multiple reactivations. This component facilitates the ease of transferring the paint onto the paper with a brush and promotes effective pigment distribution on the surface. The humectant is a critical element for maintaining the texture of watercolor, especially during conservation processes.

There is a well-founded hypothesis that the artist may have used a binder material mixed with gouache to visually preserve the texture of watercolor alongside the opaque coverage properties of gouache. Considering that watercolor is represented in only a small amount

within the series, this technological approach may reflect a deliberate artistic experiment – a fusion of two materials, where one conveys transparency and the other provides textural intensity.

In analyzing the damage and degradation of watercolor, one of the key issues is the increased acidity (pH) level of the paper. Elevated acidity significantly affects the stability of both the pigment and the binder (gum arabic). Under low pH conditions, the paper undergoes discoloration, turning yellow, which indicates structural degradation of lignin and cellulose. Concurrently, the natural binder loses its elasticity and becomes brittle, severely impacting the integrity of the paint layer.

Another significant factor contributing to damage is excessive light exposure, particularly ultraviolet (UV) radiation. It is well-known that many pigments used in watercolor lack resistance to light. UV exposure leads to color fading, chemical breakdown of pigments, and gradual surface loss.

The analysis of this series reveals damage particularly associated with high humidity and condensate accumulation. Excess moisture causes swelling and deformation of paper fibers, structurally weakening the paint layer and gradually diminishing the color. Such an environment also increases biological risks, fostering the growth of microorganisms such as mold spores and bacteria, which not only visually damage the surface but also degrade the chemical structure of the paint.

Additionally, direct contact with water is critical for watercolor. Water exposure causes the paint layer to break down, results in color diffusion, and ultimately blurs the image completely. These processes are especially irreversible and require complex conservation interventions.

In the process of restoration and conservation of exhibits, precise diagnostics of damage represents a critically important stage, as it determines the subsequent intervention strategies and methods applied. The work began with a visual examination through micro-inspection, which allowed for the assessment of the degree of paper deformation. The condition of the paper varied across the different exhibits – several objects displayed signs of creasing, folding, and undulating surfaces.

During the examination of the painted layers, areas with clearly visible paint layer cracking, flaking, and delamination were identified. Traces of water and moisture were also evident. Observation under magnification enabled a detailed analysis of the structure and stability of the paint layer, the condition of pigment particles, the presence of cracking in graphic elements, and the quantity of detached fragments. Special attention was given to assessing the condition of the binder between layers. Ultraviolet light examination revealed that additional paint had been applied in certain areas of the painted surfaces; however, no adhesive material was detected. Determining the acidity of the paper emerged as a vital aspect of the diagnostic process. pH measurements indicated fluctuations between 4 and 5, highlighting the need for deacidification. This was accomplished through the application of magnesium oxide using a spray technique. Comprehensive documentation was undertaken, including photographic fixation of the works and detailed recording of each damaged area in the corresponding descriptions. Based on the diagnostic findings, the causes and severity of the damage were evaluated, and a sequence of conservation-restoration interventions was developed. To reinforce delaminated and deteriorated areas, a cellulose-based, reversible, neutral, and paint-compatible consolidant – Klucel G – was selected. Soluble in alcohol, Klucel G is characterized by medium viscosity (G), transparency, flexibility, and invisibility on painted surfaces. The consolidation of cracked and friable paint layers was performed using Klucel G. Adhesive application was carried out through various techniques: for localized damage, the alcohol-based solution was applied with a brush, while in areas with lifted paint layers, it was administered via spray. The concentration of the adhesive solution varied between 2 % and 5 %, depending on the severity of the damage. Upon completion of the conservation process, the artworks were stored in acid-free folders and returned to their designated preservation environment under appropriate conditions.

The cultural role of the museum extended far beyond the technical boundaries of artifact collection and preservation. It became a carrier of collective social representations of childhood memory and national self-awareness. The exhibits preserved within the museum enabled fu-

ture generations not only to connect with their own past but also to perceive childhood as a cultural institution – a place where values, social relationships, and the main postulates defining human identity were shaped.

To this day, the museum continues to fulfil the function of preserving national identity and supporting intergenerational dialogue. At the same time, it remains one of the primary and strongest testimonies, symbolizing resistance and cultural survival.

The founding of the Tbilisi Museum of Toys and Puppets was both an expression of cultural creativity and a politically sophisticated, "quiet" message amid the pressures of Soviet ideological control. It remains a significant institution where the history of childhood and the essence of national culture are preserved – not merely as a collection of artifacts, but as a legacy of national resilience and steadfastness, spoken in the language of silence.

Tamar Dvalishvili

CONQUERING TIME. THE CONSERVATION OF SOSO TSERETELI, A VICTIM OF THE SOVIET REGIME'S, PAINTINGS

An artist Soso Tsereteli, a victim of the Soviet regime, was severely wounded in 1983 during an attempted airplane hijacking and died at the age of 25. He left behind a rich artistic legacy – paintings and graphic works, philosophical notes, and diaries. The article presents a description of the restoration process of the painting "Crucifixion," created in 1975, as well as the results of a visual study.

Keywords: Soso Tsereteli, painting restoration, Tbilisi Museum Union, conservation of easel painting, oil paints.

Тамар Двалішвілі

Підкорення часу. Консервація живопису Сосо Церетелі, жертви радянського режиму

Художника Сосо Церетелі, жертву радянського режиму, у 1983 р. було тяжко поранено під час спроби викрадення літака. Він помер у 25 років і залишив після себе багату творчу спадщину – живописні та графічні роботи, філософські записи та щоденники. У статті представлено опис процесу реставрації живописного полотна "Розп'яття", створеного у 1975 р., а також результати візуального дослідження.

Ключові слова: Сосо Церетелі, реставрація живопису, Об'єднання музеїв Тбілісі, консервація станкового живопису, олійні фарби.

The Tbilisi Museums Union includes memorial house-museums of prominent Georgian figures and unites 9 museums. The Union was established in 2016 by a decision of the city municipality. Over the past years, the majority of the Union's structural subdivisions have undergone stages of rehabilitation, and the museums have acquired a new life in order to present themselves to researchers and visitors with renewed exhibitions and interesting programs.

In 2020, within the Tbilisi Museums Union a scientific research laboratory of restoration and conservation was opened. The laboratory is equipped with modern devices and tools, as well as the latest materials, which makes it possible to work both with manuscript

and printed heritage, as well as with works of easel painting and graphics.

One of the subdivisions of the Union is the memorial house-museum of Kote and Soso Tsereteli. The present article is devoted to the tragic fate and outstanding creative work of the artist Soso Tsereteli, who lived here.

Soso Tsereteli was born in 1958 into the family of an eminent scholar – the founder of Georgian Hebraistics and Aramaistics, an orientalist, Kote Tsereteli. From childhood he demonstrated a talent for drawing and already at the age of 6 participated in his first exhibition, where he received approval and a certificate. After finishing school, from 1975 to 1982 he studied at the Tbilisi State Academy of Arts at the Faculty of Fine Arts, in the workshop of easel painting.

During his student years Soso Tsereteli became interested in philosophy, religion and spiritual quests. He took part in exhibitions and meetings of underground artists of that time. During the same period, he became close to the Georgian Orthodox Church and began to serve as a subdeacon. For this reason, he was even expelled from the Academy, however the talented young man was soon reinstated.

Studying at the Academy became for him a period of experiments: he painted in various techniques, created compositions on religious themes, and eventually came to abstract painting, which in the Soviet era required courage – such art was perceived by many as incomprehensible and unacceptable. During his short life he managed to take part only in a few exhibitions, but everywhere he attracted attention.

On November 18, 1983, a loud event occurred in Soviet Georgia. A group of young people undertook a desperate attempt to stand up against the totalitarian regime. The decision was risky and from the very beginning doomed to failure, but the idealists and romantics did not think about that. Later it turned out that the State Security Committee knew in advance about the plan and did everything so that the events would take on the most dramatic and demonstrative character.

Seven young people, including Soso Tsereteli attempted to hijack an aircraft. The attempt ended in catastrophe. When Soso Tsereteli and two of his friends approached the pilots' cabin, a shooting began, du-

ring which he was seriously wounded. As it became known later, he was not given medical aid, doctors were not allowed to reach him, and on the next day he died.

At the show trial organized by the then First Secretary of the Central Committee of the Communist Party of the Georgian SSR, Eduard Shevardnadze, the judge sentenced the surviving participants of the group to the highest penalty – execution by shooting. Along with them was convicted and executed the priest, Father Teodore Chikhladze, who was their friend but did not take part in the aircraft hijacking. Only Tina Petviashvili was sentenced to 15 years of imprisonment. During the shooting of the aircraft from the outside by special forces, one passenger, a flight attendant and a pilot were killed, one of the hijackers was killed and Soso Tsereteli was mortally wounded. Another hijacker committed suicide, realizing that the hijacking attempt was doomed.

Contemporaries characterized Soso Tsereteli as a thoughtful, intellectual artist, emotional and romantic, mastering many techniques. The integrity of his works was manifested not only in the artistic and stylistic solution, but also in the harmony of form and content. He deeply comprehended the subject, consciously built the composition and constantly sought expressive means through form and painterly techniques.

During his short life he created a rich artistic legacy – portraits, landscapes, still lives, narrative scenes and abstractions. He worked in various media, creating both graphic and painterly works. After the artist's mother, Leila Bregvadze, transferred the house to the museum, the funds acquired a complete collection of his works – from childhood drawings to his last pieces.

In the spring of 2025, in the exhibition hall of the Tbilisi Union of Museums, a retrospective exhibition of the works of Soso Tsereteli was planned. For this purpose, about 50 graphic and pictorial works were selected. Many of them required conservation, cleaning, production of new frames and passe-partouts. Some canvases were especially damaged.

It should be noted that the artist mainly prepared his canvases himself, stretched them on stretchers and made frames for them.

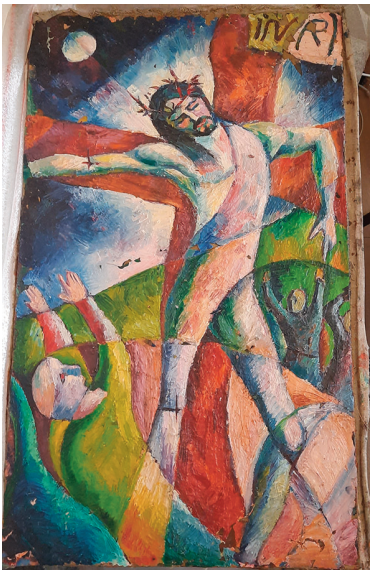


Fig. 1. The Crucifixion. A painting before restoration

Fig. 2. Fragment with flaking paint layer

Among the works selected for the exhibition, one painting – the "Crucifixion" came to the restoration laboratory in a severely damaged condition (fig. 1, 2).

The work was created in 1985 on linen canvas with oil paints. The ground is very thin, emulsion. The painting is executed in a bright, saturated color palette, with thick strokes, multi-layered painting. Once the canvas had been stretched on a stretcher, as indicated by mechanical damage and abrasions at the folding places, as well as traces of rusty nails. On the reverse side the canvas was torn in two places. One tear dates back to the period of the creation of the painting apparently, during work with a palette knife the canvas was accidentally cut. In this place there is a characteristic cut, through which the paint seeped to the reverse side and dried (fig. 3).

Fig. 3. Tear in the canvas with dried oil paint

The edges of the canvas are worn and torn, especially at the folds. The paint layer is severely damaged: pronounced craquelure over the entire surface, large cracks and large areas of loss (fig. 4). The painting and the canvas were overdried and brittle. Pieces of paint were scattered over the canvas.

Fig. 4. Detail of paint layer damage

In the laboratory, a preventive facing was immediately carried out with cigarette paper on 6 % sturgeon glue, so that the fragments would no longer fall off. Then the canvas was moistened from the reverse side. After drying, the canvas was leveled under slight pressure and cleaned with brushes. After that it was stretched on an auxiliary stretcher using pergament paper strips and glue, having preliminarily fixed the edges of the canvas with cigarette paper. The surface was cleaned once again, then the canvas was twice impregnated from the reverse side with fish glue plastified with natural honey. The process was slow and very careful, since the canvas was very overdried. During the second impregnation ironing with a warm iron was used. The condensate appearing on the work table was wiped during the ironing process (fig. 5). After thorough impregnation of the canvas and stabilization, the edges of the painting were reinforced with strips of linen fabric. For this purpose, the edges were cleaned, linen canvas matching the thickness of the original was selected and glued with sturgeon glue. Then the edges of the painting were duplicated with a restoration canvas.

Fig. 5. Impregnation of canvas with sturgeon glue

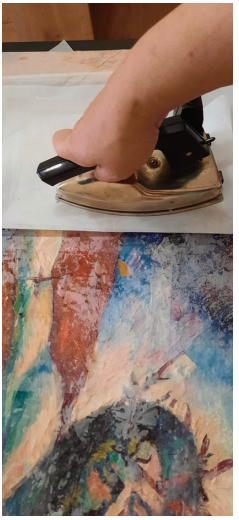


Fig. 6. Consolidation of the paint layer

After removal of the protective layer, the detached fragments of the paint layer were fixed with a 10 % solution of sturgeon glue with

honey. Then a new protective layer of cigarette paper was applied with an 8 % glue with honey, the surface was leveled and the cracks and craquelures were stabilized. For this the applied facing was ironed with a warm iron until completely dry (fig. 6, 7).

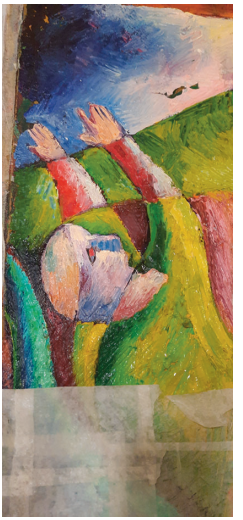


Fig. 7. Application of preventive facing

After the final strengthening, the cigarette paper was removed with the use of warm water and steam, for which both manual work and a "Preservation Pencil" were used. The last one mentioned proved itself as one of the most successful tools for restoration and conservation. The system includes the "Pencil" itself, an ultrasonic humidifier, adapters and a hose.

The principle of operation is as follows: cold vapor in the form of mist produced by the ultrasonic humidifier is heated to the required temperature, which is set on the control panel and maintained at a precise stable level.

The device provides a fine and delicate jet of moisture or dry air with temperature control from ambient to 100 °C (when using the Pencil together with the humidifier) and is used for removing glue, resins, separating paper layers, activating enzymes and adhesive compositions, cleaning materials, and is also applied in oil painting restoration.

The ultrasonic humidifier kit produces a soft cold mist, ideal for softening without moistening paper.

Then the excess glue was removed with tampons. Afterwards, the ground was applied and toning of the lost areas was carried out with oil paints.

Since the work dates from 1975, an analysis of the palette used by the artist was carried out. The following pigments characteristic of Soviet paints of the 1970^{s}–1980^{s} were identified: zinc white and titanium-zinc white, gas black, ochres, natural and burnt sienna, umber, green earth, emerald green, cadmiums (yellow, orange, red), cobalts, chrome green, phthalocyanine blue (phthalo blue), carmine, rose madder.

From the saturation and quality of the paints it can be assumed that professional materials were used. The painting was not covered with varnish, oil was used very sparingly, which made the brushstrokes dense and allowed the paint to dry strongly.

Unlike this work, in other works of the artist there is thin painting with glazing and even with drops of oil on the surface.

After toning and drying, the work was stretched on a new stretcher and framed in a simple wooden frame similar to those with which the author himself framed his works during his lifetime.

The retrospective exhibition of Soso Tsereteli's works took place in the hall of temporary exhibitions of the Ilia Chavchavadze Literary Memorial Museum on July 30, 2025, 42 years after the tragic death of the artist. Exhibitions of his works after his death were held several times, but many paintings, including "Crucifixion", were seen by viewers for the first time (fig. 8).

Fig. 8. The Crucifixion. A painting after restoration

Even today society is divided in its assessment of who the "airplane boys" were terrorists or dreamers-romantics who decided to express protest against the system. They were punished demonstratively, since all of them were from well-known Tbilisi families, educated and unusually thinking. Their bold act accelerated political processes in Georgia, made society think about the cruelty of the regime and awakened the aspiration for national identity and independence, which ultimately led the country out of the USSR.

Soso Tsereteli, one of the pioneers of the avant-garde of the 1970s, with his short life, rich creative work and tragic death fulfilled the mission to which he aspired, studying Christianity and Eastern philosophy: he conquered time with shooking the consciousness of his contempo-

raries and becoming a symbol of awakening. All his works are full of protest, deep thought and the striving for freedom, expressed through form and color.

It is significant that in the 21st century the world and, in particular, Georgia again face the same challenge – to resist totalitarian regimes and achieve victory over aggressive dictatorship. One wishes to believe that the sacrifice of our ancestors, including Soso Tsereteli, will help us in this, for his legacy has survived propaganda, the Soviet regime, has overcome decades and has remained modern and relevant to this day.

Наталія Кривуля

ДЕКОРАТИВНА КАХЛЯ З ГЕРБОМ І. МАЗЕПИ ІЗ КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ЗАПОВІДНИКА "ГЕТЬМАНСЬКА СТОЛИЦЯ": ІСТОРІЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ

У повідомленні йдеться про історію знахідки декоративної кахлі з гербом Івана Мазепи під час археологічних досліджень у Батурині, здійснених на території колишньої гетьманської резиденції в урочищі Гончарівка. Охарактеризовано художні особливості виробу та етапи його реставрації. Представлено результати дослідження фрагментів аналогічних кахель і процесу їхньої реконструкції.

Представлено авторську реконструкцію зображення та загального вигляду кахлі. Наголошено на її унікальності як зразка геральдичного та ужиткового мистецтва доби бароко.

Ключові слова: кахля, Іван Мазепа, Батурин, герб "Курч", геральдика, археологія, реставрація, бароко.

Natalia Kryvulia

Decorative tile with Ivan Mazepa's coat of arms from the National Historical and Cultural Preserve "Hetman's Capital" collection: history and restoration

The article discusses the history of the discovery of a decorative tile with the coat of arms of Ivan Mazepa during archaeological research in Baturyn, carried out on the territory of the former Hetman's residence in the Honcharivka tract. The artistic features of the product and the stages of its restoration are described. The results of the study of fragments of similar tiles and the process of their reconstruction are presented.

The author's reconstruction of the image and general appearance of the tile is presented. Its uniqueness as an example of heraldic and applied art of the Baroque era is emphasized.

Keywords: tile, Ivan Mazepa, Baturyn, "Kurch" coat of arms, heraldry, archaeology, restoration, Baroque.

Як відомо з історичних джерел, у кінці XVII – на початку XVIII ст. гетьман Іван Мазепа збудував на околиці Батурина – Гончарівці нову мурована резиденцію у стилі *palazzo in fortezza*. Палацово-оборонний комплекс займав площу близько 9 га та міс-

тив, окрім головної споруди, церкву, службові приміщення та укріплення. Після знищення Батурина у 1708 р. маєток не зберігся, проте археологічні розкопки на його території дозволили відновити уявлення про архітектуру та оздоблення гетьманської резиденції.

Під час археологічних досліджень 2009 р. у котловані споруди, ідентифікованої як флігель (“покоєва хата”), було знайдено фрагмент декоративної кахлі з гербом Івана Мазепи типу 194. Вперше на керамічному виробі з Батурина з’явився гетьманський герб – “Курч” із ініціалами “І” (Іван), “М” (Мазепа) та “Г” (Гетьман). За стилістичними особливостями та відсутністю румпи, характерної для пічних кахель, виріб трактують як фасадну декоративну плитку. Вона, ймовірно, була у складі декоративного поясу на фасаді флігеля.

Кахля виготовлена з теракоти, не поливана, прикрашена рослинно-геральдичним орнаментом, у центрі якого – геральдична фігура, що має вигляд балок, що перехрещуються (символ герба Івана Мазепи). Герб оточено лавровим вінком і декоративними паростками зі стилізованим листям (іл.1).

Іл. 1. Плитка керамічна із палацу гетьмана Івана Мазепи. XVII – початок XVIII ст. Стан до реставрації

Фрагмент кахлі було склеєно в похідній археологічній лабораторії з чотирьох частин, що утворювали верхню половину виробу. На думку археологів Лариси Виноградської та Юрія Ситого, кахля не є витвором батуринських майстрів. Для оздоблення резиденції Мазепа запрошував гончарів із Києва – одного з провідних центрів керамічного виробництва в Гетьманщині.

У 2010 та 2015 рр. на території резиденції було знайдено додаткові фрагменти кахель типу 194 теракотові, а також з поливами

(жовтою, білою, блакитною) з частковими літерами “П” (Пресвітлого), “В” (Війська), “З” (Запорозького) та фрагменти з місяцем і зіркою.

Усі фрагменти, віднесені до типу 194, було досліджено для виявлення ідентичних або суміжних частин. Було проведено комп’ютерну реконструкцію зображення та визначено орієнтовні розміри повної кахлі.

Реставрація здійснювалася відповідно до рішення Реставраційної ради. Роботи виконала художник-реставратор ІІІ категорії Наталія Кривуля. Було виготовлено паперові відбитки з автентичних частин, промодельовано зображення за ескізами та реконструкцією В. Мезенцева. Фрагменти укладено у форму й залито гіпсополімером, після чого втрати зображення відтворено за допомогою різців, скальпеля та пензлів. Тонування виконано в колір, максимально наближений до оригінального, але на півтону світліший, згідно із музейними реставраційними стандартами (іл. 2).

Іл. 2. Плитка керамічна із палацу гетьмана Івана Мазепи. XVII – початок XVIII ст. Стан під час реставрації

Іл. 3. Плитка керамічна із палацу гетьмана Івана Мазепи. XVII – початок XVIII ст. Стан після реставрації

Завдяки археологічним відкриттям та високопрофесійній реставраційній роботі вдалося не лише зберегти, а й відтворити унікальну декоративну кахлю з гербом Івана Мазепи (іл. 3). Пам'ятка є унікальним свідченням високого рівня геральдичного й ужиткового мистецтва Гетьманщини та барокової декоративної традиції. Кахля буде представлена широкому загалу та посяде чільне місце в експозиції Музею археології НІКЗ "Гетьманська столиця".

Тарас Откович

ІЗ ДОСВІДУ РЕСТАВРАЦІЇ ДЕРЕВ'ЯНОЇ ПОЛІХРОМНОЇ СКУЛЬПТУРИ XVIII ст. ІЗ ЗБІРКИ НАЦІОНАЛЬНОГО ЗАПОВІДНИКА "ЗАМКИ ТЕРНОПІЛЛЯ" У ЛЬВІВСЬКІЙ ФІЛІЇ ННДРЦУ

У повідомленні йдеться про реставрацію групи сакральних скульптур XVIII ст. із збірки Національного заповідника "Замки Тернопілля", проведену у Львівській філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України, розглянувши її специфіку та особливості.

Ключові слова: дерев'яна поліхромна скульптура, XVIII ст. реставрація, Львівська філія Національного науково-дослідного реставраційного центру України, Національний заповідник "Замки Тернопілля".

Taras Otkovych

From the experience of restoring the18th-century polychrome wooden sculpture from the collection of the National Preserve "Castles of Ternopil region" at the Lviv branch of the National Scientific and Research Restoration Centre of Ukraine

The article deals with the restoration of a group of the 18th-century sacral sculptures from of the National Preserve "Castles of Ternopil region" collection, carried out in the Lviv branch of the National Scientific and Research Restoration Center of Ukraine, considering its specifics and features.

Keywords: wooden polychrome sculpture, 18th-century restoration, Lviv branch of the National Research Restoration Center of Ukraine, National Preserve "Castles of Ternopil region".

У практичній діяльності Львівської філії ННДРЦУ проведення консерваційно-реставраційних процесів над дерев'яною поліхромною скульптурою є одним із пріоритетних напрямів роботи, оскільки цей вид мистецтва є надзвичайно важливим у мистецькій спадщині України. Тут йдеться передусім про території Західної України та, насамперед, Галичини, де впродовж XVII–XVIII ст. мистецтво скульптури надзвичайно бурхливо розвивалося як у католицьких, так і пізніше у греко-католицьких храмах,

залишивши нам справжні шедеври скульптури періодів бароко та рококо.

У стінах Львівської філії ННДРЦУ впродовж багатьох років було відреставровано значну кількість такої поліхромної скульптури різної мистецької якості, починаючи від творів знаменитого Іоанна Георга Пінзеля, робіт його талановитих учнів та послідовників – братів Петра і Матвія Полейовських, Антона Осинського, Михайла Філевича, Антона Штиля та інших, до набагато менш майстерних робіт анонімних скульпторів-ремісників і завершуючи скульптурами народних майстрів. Усі вони відрізнялися мистецькою якістю, технічними прийомами виконання, ступенем збереженості і, особливо, пізнішими втручаннями (зазвичай, непрофесійними) у структуру як дерев'яної основи, так і поліхромії, що значно впливало на процес їх реставрації, створюючи додаткові труднощі.

Одним із таких реставраційних процесів, що було проведено в організації останнім часом, була робота над групою із п'яти скульптур другої половини XVIII ст. із збірки Національного заповідника "Замки Тернопілля" із м. Збараж Тернопільської обл. у 2024 р. Ці твори високої мистецької якості у стилістиці бароко та рококо є типовими прикладами галицької сакральної скульптури, що виконали професійні анонімні майстри.

Поліхромні скульптури "Святий Миколай", "Марія Магдалина", "Апостол Павло", "Єпископ римо-католицького обряду" та "Монах-францисканець" потрапили на реставрацію у різних станах збереженості, проте із однією спільною рисою – на усіх є сліди пізніших непрофесійних втручань – доповнення основи, шпаклювання, підведення ґрунтів та перемалювання як по поліхромії, так і по посрібленню та позолоченню. Ступені цих втручань були різними, – від досить незначних на скульптурах "Апостол Павло", "Єпископ римо-католицького обряду", "Монах-францисканець" до суцільних переґрунтувань та перемалювань на скульптурах "Святий Миколай", "Марія Магдалина", виконаних неодноразово в різні періоди із застосуванням різних технологій та матеріалів, що фактично цілком змінило колористику поліхромії та спотворило, власне, естетичне сприйняття цих скульптур (іл. 1, 2).

Іл. 1. Скульптура "Марія Магдалина" до реставрації

Іл. 2. Фрагмент скульптури "Марія Магдалина" до реставрації

Іл. 3. Скульптура "Марія Магдалина" після реставрації

Іл. 4. Фрагмент скульптури "Марія Магдалина" після реставрації

Усі ці чинники вимагали від художників-реставраторів проведення складних консерваційно-реставраційних робіт, що складалися із багатьох етапів, насамперед, щодо усунення багатошарових переґрунтувань та перемалювань, виконаних орієнтовно у першій половині XX ст. та вже нещодавно, можливо, на початку 2000-х рр., зважаючи на застосування ґрунтівок та фарб синтетичного походження.

Під час роботи на скульптурі "Марія Магдалина" під шаром перемалювань, окрім очікуваних численних втрат левкасу та поліхромії, які було грубо замальо-

вано олійною фарбою брудно-білого відтінку, відкрилися численні сліди ураження деревини основи жуком-деревогризом (великі льотні отвори та відкриті ходи, що зробили дорослі комахи) усією поверхнею скульптури, що було заґрунтовано та замальовані олійною фарбою. Вже пізніше, очевидно, на початку 2000-х рр. цю скульптуру було повторно місцями підґрунтовано та перемальовано із застосуванням сучасних синтетичних ґрунтів та фарб (імовірно, акрилових). Усі ці чинники потребували пошарового усунення нашарувань за допомогою застосування різних методик та розчинників для повернення скульптурі вигляду, максимально наближеного до авторського. Передусім усувалися шари із синтетичних матеріалів розчинниками та механічним способом добирання скальпелем.

Наступний етап полягав в усуненні олійних перемалювань першої половини XX ст. із збережених ділянок авторського фарбового шару та дерев'яної основи на місцях втрат авторського левкасу і поліхромії (що було виконано також достатньо грубо, ймовірно в першій половині XX ст.), відкриваючи авторську колористику скульптури, а саме, монохромний білий колір, що імітував камінь або мармур. Технологія усунення цього шару перемалювань була аналогічна попередній, проте із застереженням щодо усунення перемалювань олійною фарбою із авторського фарбового шару, виконаного також олійною фарбою, що вимагало від реставратора особливої обережності.

Найбільше питань під час реставрації виникало щодо вже згаданих заґрунтованих пошкоджень, спричинених жуком-деревогризом. Нарешті було вирішено повністю усунути ці заґрунтування, очистити льотні отвори та відкриті ходи, що зробили комахи, від залишків життєдіяльності та забруднень, провести укріплення пошкодженої деревини та залишити ці сліди ушкоджень комахами як свідчення історії скульптури, демонструючи стан збереженості, в якому вона дійшла до нашого часу. Також вирішили не підводити жодні реставраційні ґрунти на місцях втрат авторського левкасу та поліхромії із тих самих міркувань – показати скульптуру в тому авторському стані, в якому вона збереглася до нашого часу, без пізніших втручань та доповнень, згідно із естетичними приписами т.зв. "музейної реставрації" (іл. 3, 4).

Іл. 5. Скульптура “Святий Миколай” до реставрації

Іл. 6. Фрагмент скульптури “Святий Миколай” до реставрації

Іл. 7. Скульптура “Святий Миколай” після реставрації

Іл. 8. Фрагмент скульптури “Святий Миколай” після реставрації

Скульптура “Святий Миколай” також зазнала подібних неодноразових непрофесійних втручань у свою структуру, проте зі своєю специфікою, що передусім полягала у численних слідах доповнень невеликих втрат дерев’яної основи та місць її розтріскувань за допомогою деревної тирси крупної фактури та, ймовірно, синтетичних смол як в’язива, що було виконано достатньо грубо та неакуратно. Місця цих доповнень було також грубо заґрунтовано та замальовано матеріалами синтетичного походження. Авторський фарбовий шар поліхромії було суцільно

приховано під пізнішими шарами перемалювань брудно-сірого кольору. Він відзначався, на відміну від скульптури "Марія Магдалина", більшим колористичним різноманіттям – використанням насичених синіх, темно-зелених тонів на митрополичому облаченні свт. Миколая, темно-оранжевих відтінків на митрі, тілесних тонів на лику святого та темних тонів на бороді і волоссі. Варто зазначити, що усі ці фрагменти авторської поліхромії збереглися лише як локальні фрагменти на деяких ділянках скульптури, що було значно пошкоджено та суцільно неодноразово замальовано олійними та синтетичними фарбами (іл. 5, 6).

Усунення всіх цих нашарувань відбувалося за методикою, аналогічною тій, яку було застосовано на скульптурі "Марія Магдалина". Додався ще процес усунення непрофесійних шпаклювань втрат та розтріскувань основи деревини тирсою за допомогою компресів, що розм'якшували синтетичну смолу в'язива та подальшого добирання механічним способом за допомогою скальпеля.

Також варто зазначити значні пошкодження структур дерев'яних основ скульптур жуками-деревогризами, що впливало на їхню конструктивну цілісність та можливість подальшого експонування. Ця обставина передбачала проведення ґрунтовного укріплення пошкодженої деревини та доповнення окремих ділянок скульптур для надання їм конструктивної міцності (іл. 7, 8).

Отже, такими заходами художники-реставратори та наукові співробітники Львівської філії ННДРЦУ повернули до повноцінного музейного функціонування та подальшого мистецтвознавчого вивчення групу високомистецьких творів скульптури XVIII ст., що є окрасою експозиції сакральної скульптури Національного заповідника "Замки Тернопілля".

Катерина Шереметьєва

УКРАЇНСЬКІ МУЗЕЙНІ КОЛЕКЦІЇ В ОКУПАЦІЇ: ІСТОРІЯ ВІЙСЬКОВО-ІСТОРИЧНОГО КОМПЛЕКСУ “МИХАЙЛІВСЬКА БАТАРЕЯ”

У статті подано історію Військово-історичного комплексу “Михайлівська батарея” у Севастополі – від занедбаної фортифікаційної споруди до сучасного музею, створеного на підґрунті приватної колекції. Акцент зроблено на реставрації 2010 р. та на драматичній втраті музею у 2014 р., що є прикладом вразливості культурної спадщини під час воєнних конфліктів.

Ключові слова: культурна спадщина, музейні колекції, реставрація, Крим, Михайлівська батарея.

Kateryna Sheremetieva

The Ukrainian museum collections under occupation. The history of the “Mykhaylivs’ka Battery” Military-Historical Complex

The article focuses on the history of the “Mykhaylivs’ka Battery” in Sevastopol from a neglected fortification to a modern museum based on a private collection. It highlights the 2010 restoration and the tragic loss of the museum in 2014, showing the vulnerability of cultural heritage during armed conflicts.

Keywords: cultural heritage, museum collections, restoration, Crimea, Mykhaylivs’ka Battery.

Культурна спадщина – це не лише будівлі чи артефакти. Вона є частиною нашої пам’яті та ідентичності, нашого голосу у світовій історії. Проте саме вона стає однією з найуразливіших у часи воєнних потрясінь. Руйнуються музеї, зникають унікальні колекції, нищиться те, що покоління зберігали століттями.

Сьогодні Україна переживає особливо драматичний період, і разом із життями людей під загрозою опинилися й культурні скарби. Це – втрати, які не можна відновити, однак які ми маємо зафіксувати і про які зобов’язані говорити.

У своєму виступі я хочу розповісти про один із таких музеїв – Військово-історичний комплекс “Михайлівська батарея” у Севастополі.

Це – приклад того, як приватна ініціатива, праця й любов до історії змогли відродити з руїн унікальну пам'ятку, проте, водночас, це – і трагічна історія: музей, який після 2014 р. залишився в окупованому Криму, й його було втрачено для України і моєї родини.

Михайлівську батарею розташовано на північному березі Севастопольської бухти. Вона виразно контрастує із сучасною житловою забудовою міста (іл. 1).

Іл. 1. Михайлівська батарея. Загальний вигляд комплексу після реставрації. 2013 р.

Її історія починається ще наприкінці XVIII ст. У 1794 р. на тому мисі звели земляну батарею № 2, яка мала захищати вхід до бухти. Вже протягом 1806–1808 рр. споруду перебудували, і вона набула форму неправильного чотирикутника. Оборонна роль батареї була настільки значною, що наприкінці 1830-х рр. імператор Микола I вирішив особисто проконтролювати її укріплення. Він відвідував місце будівництва й навіть вносив зміни до креслень.

У 1843–1846 рр. під керівництвом військових інженерів Бюрно та Фелькерзама на місці старої земляної батареї постала двоповерхова кам'яна споруда з казематами (іл. 2). Вона мала П-подібну форму з двома баштами-барбетами, амбразурами й внутрішнім двориком. Довжина укріплення з флангами сягала 205 м, висота від основи – близько 10 м. Батарея була захищена оборонною стіною з ровом. Гарнізон

Іл. 2. Михайлівська батарея на початку XX ст. Фото 1905 р.

нараховував близько 750 осіб. У разі потреби можна було додатково розмістити батальйон піхоти. На початок Кримської війни батарею було озброєно 77-ма гарматами, а із жовтня 1854 р. вона навіть частково виконувала функцію госпіталю для поранених.

У XX ст. споруда неодноразово змінювала своє призначення: від складів до опорного пункту у часи Другої світової війни. Після війни тут знову містилися склади, а із часом будівля стала закинутою і почала руйнуватися.

Протягом усього свого існування Михайлівська батарея була закритим військовим об'єктом, але не так давно вона відчинила свої двері для громадськості. На сьогодні з усього комплексу збереглися лише 2 батареї – Михайлівська та Костянтинівська. Інші шість повністю знищено під час бойових дій. Лише у 2010 р. ситуація змінилася, адже Міністерство оборони України передало комплекс будівель Михайлівської батареї Національному військово-історичному музею України.

Саме тоді музей звернувся до приватних колекціонерів – моєї родини, братів Ігоря та Олексія Шереметьєвих, із пропозицією відновити споруду й розмістити там експозицію так, щоб створити музей військової історії міста Севастополя.

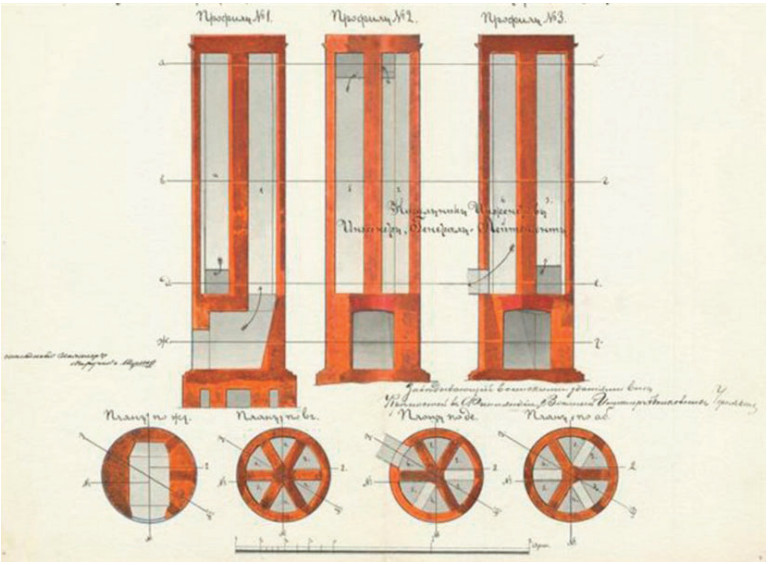
Іл. 3. Фрагмент стіни, що має сліди артилерійських ушкоджень

На той момент приватна колекція родини Шереметьєвих складалася здебільшого із експонатів військової тематики: Кримська війна, яка й стала основою експозиції у Севастополі, Перша та Друга світові війни, різні види зброї та форми тощо.

Ідею створити музей у Севастополі було сприйнято з ентузіазмом, і 15 березня 2010 р. було розпочато роботи із відновлення Михайлівської батареї. Будівля зберегла свій майже первісний вигляд, не зазнавши значних пе-

ребудов, але всередині панували запустіння й занепад: не було світла, води, вентиляції, частина приміщень була у зруйнованому стані.

Лише протягом 100 днів, до 4 липня 2010 р. – дня Військово-морського флоту України, приміщення відродили, але настільки, що воно не втратило свою історичну цінність та автентичний вигляд. Під час реставрації було ухвалено рішення залишити "шрами часу" – пошкодження від куль та снарядів (іл. 3), а також написи на стінах. Усі роботи виконували за фотографіями, гравюрами й кресленнями XIX ст. Старовинні фото та гравюри було використано і для відтворення інтер'єрів (іл. 4). Завдяки ним усередині будівлі



Іл. 4. Креслення круглої печі системи Утермарка (XIX ст.), використане під час реставрації інтер'єрів

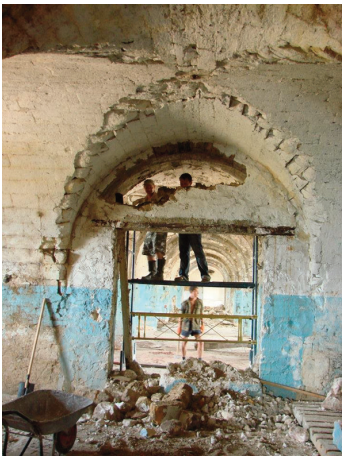
знову з'явилися чавунні голландські обігрівальні печі, кожна з яких важить близько 600 кг (іл. 5). Підлогу музею так само виконано у максимально первозданному вигляді – із т.зв. корабельної дошки.

До того ж за радянських часів було внесено зміни до інтер'єру – півкруглі частини арок було закладено цеглою, а стіни пофарбовано недоречною блакитною фарбою (іл. 6). Всьому цьому було

Іл. 5. Відтворений інтер'єр Михайлівської батареї із печами та підлогою із корабельної дошки

повернено автентичний вигляд. Також знесли 3-ій поверх, який надбудували до Другої світової війни, що був напівзруйнованим і не вписувався у загальний вигляд будівлі.

Системи вентиляції та водостоку відновили за технічними планами, розробленими ще творцями батареї.

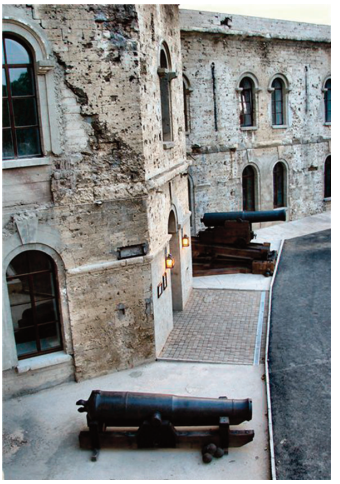


Іл. 6. Реконструкція оригінальної арки, замурованої в радянський період

Описати словами виконану роботу, ба більше, її вартість, просто неможливо. Упродовж тих 100 днів безперервної роботи вивезли близько 7 тис. тон сміття. У відновлювальних роботах брали участь усі дотичні до цього місця: члени моєї родини – засновники музею, його співробітники, волонтери, будівельники та інженери. Загальна кількість людей у різні періоди відновлювальних робіт становила від 50 до 120 осіб.

До Михайлівської батареї привезли 2 іржаві британські гармати, які було піднято із дна моря біля Музею історії Балаклави, де на той час функціонувала виставка нашого музею. Усередині них аж до часу створення музею збереглися канати та залишки одягу, якими заповнювали дула, щоб уникнути іржі всередині через вологу. Надалі ці гармати стали частиною експозиції та обрамляли головний вхід Михайлівської батареї (іл. 7).

На території музею було знайдено безліч майбутніх експонатів. Серед них – військові ордени та нагрудні знаки, снаряди, ядра часів Кримської війни, кулі, гранати часів Другої світової, посуд. Всі ці експонати представлено у першій залі, що ілюструє історію відновлення Михайлівської батареї та перетворення її на музей.



Іл. 7. Британські гармати, підняті із дна моря біля Балаклави та встановлені біля входу до музею

Як і планувалося, 4 липня 2010 р. Михайлівська батарея гостинно відчинила свої двері як музей. У тридцяти залах на площі 2,5 тис. м^2 було розміщено близько 10 тис. експонатів. Експозиція висвітлювала історію міста із моменту його заснування і до наших днів (іл. 8). Серед музейних предметів були унікальні речі: особиста печатка адмірала Михайла Лазарєва, креслення інженера Едуарда Тотлебена, нагородний хрест барона Врангеля, оригінал тексту радіограми Михайла Фрунзе Петру Врангелю із пропозицією скласти зброю, а також документи другої оборони Севастополя, раритетна стрілецька та холодна зброя.

Іл. 8. Один із виставкових залів Михайлівської батареї

Була в музеї і справжня кулеметна тачанка, яка збереглася в робочому стані, а також кріпосне знаряддя, яке стояло на 5-тонному лафеті, відновленому за кресленнями XIX ст.

У залах музею висвітлювалася історія Качинської авіаційної школи, що було засновано у Севастополі, а в одній із залів розміщувався величезний макет, що складався з більш ніж 500 фігур

(не рахуючи артилерійських знарядь, возів, військового спорядження тощо) в масштабі 1:72, що ілюструє Балаклавський бій часів Кримської війни.

Були серед експонатів і нагороди, карти, фотографії, гравюри, предмети солдатського побуту XVII–XIX ст. (люльки для куріння, пляшки, попільнички, чорнильниці, кокарди, ґудзики, пряжки тощо. Це було тим, що давало змогу відвідувачу зануритися у атмосферу тих часів.

Музей став важливим культурним осередком. Його відвідували делегації із різних країн, відомі діячі культури та науки. Для міста це був новий центр історичної пам'яті.

Проте вже у 2014 р. все змінилося. Із того часу музей не контролюється його творцями, а більша частина колекції залишилася в Криму. Будь-яку діяльність музею після травня 2014 р. не було погоджено з його законними власниками.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Абдиканова Аїда – кандидат історичних наук, доцент Американського університету в Центральній Азії (Киргизстан, Бішкен)

Антоненкова Наталія – Ph.D., викладач кафедри РЕТМ Харківської державної академії дизайну і мистецтв

Арген Еміль уулу – археолог, реставратор Киргизького Національного університету ім. Ж. Баласагина (Киргизстан, Бішкек)

Андріанова Олена – кандидат хімічних наук, директор Бюро науково-технічної експертизи "АРТ-ЛАБ", доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Антонюк Анатолій – кандидат технічних наук, лауреат Державної премії у галузі архітектури, заслужений будівельник України, заступник начальника наукового відділу аналізу проєктних робіт, координації наукових архітектурних досліджень, охорони та обліку нерухомих пам'яток Національного заповідника "Києво-Печерська лавра", національний координатор ICCROM України

Баркова Поліна – науковий співробітник КЗ "Художньо-меморіальний музей І. Ю. Рєпіна" (Чугуїв Харківської обл.)

Бахтіна Світлана – провідний науковий співробітник відділу пам'яток історії ОКЗ "Харківський науково-методичний центр охорони культурної спадщини"

Бєлак Оксана – художник-реставратор ІІ категорії відділу наукової реставрації, консервації та експертизи рухомих пам'яток Національного заповідника "Києво-Печерська лавра"

Бендюк Микола – керівник Арт-кластеру Національного університету "Острозька академія", фахівець Центру вивчення спадщини князів Острозьких

Біскулова Світлана – кандидат хімічних наук, провідний науковий співробітник Бюро науково-технічної експертизи "АРТ-ЛАБ", доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Бикадорова Тетяна – завідувач відділу античного мистецтва Одеського музею західного і східного мистецтва

Бондарець Оксана – старший викладач кафедри культурології факультету гуманітарних наук Національного університету "Києво-Могилянська академія"

Vávrová Petra – Ing., Ph. D, Director of the Care of Library Collection Division of the National Library of the Czech Republic (Prague)

Gotsiridze Leila – restorer/conservator of Tbilisi Museums Union; restorer/ researcher of the Korneli Kekelidze National Centre of Manuscript; Ph.D. student at the Faculty of Restoration and Conservation of Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art (Georgia, Tbilisi)

Gvazava Asmat – Master of humanities, scientific restorer of the Laboratory for Conservation and Restoration of the Korneli Kekelidze Georgian National Centre of Manuscripts (Georgia, Tbilisi)

Dvalishvili Tamar – affiliated professor of Grami Teological Seminary, Master of fine arts, art restorer of Georgian National Centre of Manuscript and Tbilisi Museums Union (Georgia, Tbilisi)

Гага-Шереметьєва Світлана – начальник відділу наукової реставрації, консервації та експертизи рухомих пам'яток Національного заповідника "Києво-Печерська лавра", голова ГО "Асоціація реставраторів України"

Глєбова Ірина – заступник директора Одеського музею західного і східного мистецтва з наукової роботи, лауреатка Премії імені Маріси Беллісаріо "Золоте яблуко" (Італія)

Горох Микола – кандидат історичних наук, старший науковий співробітник Чернігівського обласного історичного музею ім. В. В. Тарновського

Горська Наталія – старший науковий співробітник відділу наукової реставрації, консервації та експертизи рухомих пам'яток Національного заповідника "Києво-Печерська лавра"

Деревська Олена – аспірантка кафедри теорії і історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

Дзима Віта – старший науковий співробітник відділу охорони пам'яток Шевченківського національного заповідника у Каневі

Задорожна Юлія – старший науковий співробітник відділу охорони пам'яток Шевченківського національного заповідника у Каневі

Займ Андреа – Ph.D, керівник кафедри зростання лісу та дендроекології Університету Альберта Людвіга у Фрайбурзі (Німеччина)

Івакіна Інна – завідувач науково-дослідного сектору збереження пам'яток образотворчого мистецтва, книг та документальних матеріалів відділу науково-фондової роботи Національного заповідника "Києво-Печерська лавра"

Капуста Андрій – керівник гуртків Микулинецького центру дітей та юнацтва, краєзнавець, колекціонер-філобрікер (смт Микулинці Тернопільської обл.)

Качан Валентина – зав. сектору обліку фондової збірки відділу науково-фондової роботи Національного заповідника "Києво-Печерська лавра"

Кепін Дмитро – кандидат історичних наук, старший науковий співробітник Державної наукової установи "Книжкова палата України імені Івана Федорова" (Київ)

Коломієць Ольга – старший науковий співробітник відділу наукової реставрації, консервації та експертизи рухомих пам'яток Національного заповідника "Києво-Печерська лавра"

Кондратюк Аліна – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник Інституту досліджень Південно-Східної Європи Румунської академії (Бухарест)

Конів Дарія – аспірантка Львівського національного університету імені І. Франка

Костенко Анастасія – студентка 4 курсу кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв

Крестиніна Альона – художник-реставратор І категорії відділу наукової реставрації консервації та експертизи рухомих пам'яток Національного заповідника "Києво-Печерська лавра"

Кривуля Наталія – художник-реставратор ІІІ категорії виробів з кераміки НІКЗ "Гетьманська столиця" (Батурин Чернігівської обл.)

Крупа Тетяна – завідувач Міжнародною лабораторією консервації та реставрації культурної спадщини "UMAI" Інституту археологічних досліджень Павлодарського педагогічного університету ім. Алькея Маргұлана (Казахстан, Павлодар)

Марченко Ганна – художник-реставратор олійного живопису вищої категорії відділу наукової реставрації, консервації та експертизи рухомих пам'яток Національного заповідника "Києво-Печерська лавра"

Миколенко Лариса – завідувач відділу охорони пам'яток Шевченківського національного заповідника у Каневі

Мороко Аліна – старший науковий співробітник Музею історії міста Києва

Назар Володимир – завідувач сектору реставрації творів декоративно-прикладного мистецтва відділу наукової реставрації, консервації та експертизи рухомих пам'яток Національного заповідника "Києво-Печерська лавра"

Neoralová Jitka – Mgr., Head of Development and Research Laboratories of the National Library of the Czech Republic (Prague)

Neoralová Simona – DiS., technical support and administrative staff in the Care of Library Collection Division of the National Library of Czech Republic (Prague)

Novotná Dana – Head of Preventive Conservation Department of the National Library of Czech Republic (Prague)

Оноприєнко Наталя – художник-реставратор творів з металу І категорії відділу наукової реставрації, консервації та експертизи рухомих пам'яток Національного заповідника "Києво-Печерська лавра"

Откович Тарас – кандидат мистецтвознавства, завідувач Львівської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України

Охріменко Марина – головний спеціаліст відділу контролю та нагляду за дотриманням законодавства про охорону культурної спадщини Департаменту захисту та збереження культурної спадщини Міністерства культури та стратегічних комунікацій України

Панова Дар'я – художник-реставратор ІІІ категорії Харківської філії Національного науково-дослідного реставраційного центру України

Попова Ксенія – студентка 4 курсу кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв

Рижова Ольга – доктор мистецтвознавства, провідний науковий співробітник відділу наукової реставрації, консервації та експертизи рухомих пам'яток Національного заповідника "Києво-Печерська лавра"

Сагайдак Максим – викладач кафедри техніки та реставрації творів мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

Сенченко Наталія – кандидат історичних наук, старший науковий співробітник, провідний науковий співробітник науково-дослідного відділу історії та археології Національного заповідника "Києво-Печерська лавра"

Такматов Кунболот – незалежний дослідник (Киргизстан, Бішкек)

Тимченко Тетяна – кандидат мистецтвознавства, доцент, зав. кафедри техніки та реставрації творів мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

Титова Олена – кандидат історичних наук, старший науковий співробітник, доцент, заслужений працівник культури України, член УНК ICOMOS (Київ)

Трач Уляна – науковий співробітник Музею народної архітектури і побуту у Львові ім. Климентія Шептицького

Tsertsvadze Sopio – Master of humanities, restorer-scientist of the Laboratory of the Conservation and Restoration of the Korneli Kekelidze Georgian National Centre of Manuscripts

Черняхівська Олена – кандидат історичних наук, провідний науковий співробітник відділу наукової реставрації, консервації та експертизи рухомих пам'яток Національного заповідника "Києво-Печерська лавра"

Шепітько Ніна – лауреат Державної премії у галузі архітектури, архітектор-реставратор (Київ)

Шереметьєва Катерина – завідувач фондів Музею родини Шереметьєвих, магістр

Шуліка Вячеслав – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

АА УРСР	– Академія архітектури Української Радянської Соціалістичної Республіки
АН УРСР	– Академія наук УРСР
Держбуд УРСР	– Державний комітет УРСР у справах будівництва
БНТЕ “АРТ-ЛАБ”	– Бюро науково-технологічної експертизи “АРТ-ЛАБ”
ВКМ	– Волинський краєзнавчий музей
АФД	– Архів фондової документації
ВМГ	– Всеукраїнський музейний городок
ГМВ	– Государственный музей Востока
ІА НАН України	– Інститут археології Національної академії наук України
Інститут “УкрНДІпроектреставрація”	– Украї́нський держа́вний науко́во-дослідний та проє́ктний інститу́т “УкрНДІпроектреставра́ція”
ІР НБУВ	– Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. Вернадського
Кафедра РЕТМ	– кафедра реставрації та експертизи творів мистецтва
КДХІ	– Київський державний художній інститут
Комнезам	– Комітет незаможних селян
КПЛ	– Києво-Печерська лавра
КПЛ-СК	– Національний заповідник “Києво-Печерська лавра”, відділ науково-фондової роботи, група зберігання “Скульптура”
КПЛ-А	– Національний заповідник “Києво-Печерська лавра”, відділ науково-фондової роботи, група зберігання “Архів”
КПЛ-М	– Національний заповідник “Києво-Печерська лавра”, відділ науково-фондової роботи, група зберігання “Метал”
КПЛ-НДФ	– Національний заповідник “Києво-Печерська лавра”, відділ науково-фондової роботи, група зберігання “Науково-допоміжний фонд”

КПЛ-Н	– Національний заповідник “Києво-Печерська лавра”, відділ науково-фондової роботи, група зберігання “Негативи”
КПЛ-Ж	– Національний заповідник “Києво-Печерська лавра”, відділ науково-фондової роботи, група зберігання “Живопис”
КПЛ-П	– Національний заповідник “Києво-Печерська лавра”, відділ науково-фондової роботи, група зберігання “Портрети”
КПЛ-Т	– Національний заповідник “Києво-Печерська лавра”, відділ науково-фондової роботи, група зберігання “Тканини”
КПЛ-ТЗ	– Національний заповідник “Києво-Печерська лавра”, відділ науково-фондової роботи, група “Тимчасове зберігання”
КПЛ-Ф	– Національний заповідник “Києво-Печерська лавра”, відділ науково-фондової роботи, група зберігання “Фото”
КМУ	– Кабінет міністрів України
КСС	– Культурна спадщина Слобожанщини
НАОМА	– Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
НА	– Науковий архів
НАН України	– Національна академія наук України
НМІУ	– Національний музей історії України
НХМУ	– Національний художній музей України
ЛА	– Лаврський альманах
МКІП України	– Міністерство культури та інформаційної політики України
МКСК України	– Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
МНАП ім. Кл. Шептицького	– Музей народної архітектури і побуту у Львові ім. Кл. Шептицького
МЧ	– Могилянські читання. Збірник наукових праць
НАДР	– Науковий архів дослідження реставрації

НАКККіМ – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

НАН України – Національна академія наук України

НаУКМА – Національний університет "Києво-Могилянська академія"

НМТШ – Національний музей Тараса Шевченка

ННДРЦУ – Національний науково-дослідний реставраційний центр України

НЗКПЛ – Національний заповідник "Києво-Печерська лавра"

НЗСК – Національний заповідник "Софія Київська"

НДІТІАМ – Науково-дослідний інститут теорії та історії архітектури і містобудування

НІКЗ "Гетьманська столиця" – Національний історико-культурний заповідник "Гетьманська столиця"

НХМУ – Національний художній музей України

ОМЗіСМ – Одеський музей західного та східного мистецтва

ПЦУ – Православна церква України

РАС – Рятівна археологічна служба

РНК УСРР – Рада народних комісарів Української Соціалістичної Радянської Республіки

УАПЦ – Українська автокефальна православна церква

УСРР – Українська Соціалістична Радянська Республіка

РОКМ (РКМ) – Рівненський обласний краєзнавчий музей

РРФСР – Російська Радянська Федеративна Соціалістична Республіка

СМАА – "Софійський музей" Академії архітектури

СЧ – Слобожанські читання

Укрзахідпроектреставрація – Державне підприємство "Український регіональний спеціалізований науково-реставраційний інститут «Укрзахідпроектреставрація»".

УРСНРВМ – Українські республіканські спеціальні науково-реставраційні виробничі майстерні

УФААМА	– Українська філія Академії архітектури “Музей Архітектури”
ХДАДМ	– Харківська державна академія дизайну і мистецтв
ХММ І. Ю. Рєпіна	– Художньо-меморіальний музей І. Ю. Рєпіна
ХМТ	– Харківське медичне товариство
ЦДІАК України	– Центральний державний історичний архів України у м. Києві
ЦАМ	– Церковно-археологічний музей
ЮНЕСКО (UNESCO)	– Організа́ція Об’є́днаних На́цій із пита́нь осві́ти, нау́ки і культури
AIC	– The American Institute for Conservation
ICCROM	– The International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property
УНК ICOMOS	– Український національний комітет Міжнародної ради з охорони пам’яток та історичних місць (англ. International Council on Monuments and Sites)
ICOM	– The International Council of Museums
TSI-OSUN	– “Threatened Scientists Integration” project in Open Society University Network
БпЛА	– безпілотний літальний апарат
ДБН	– Державні будівельні норми
ІЧ-діапазон	– інфрачервоний діапазон
ПВБ	– полівінілбутіраль
ПВХ	– полівінілхлорид
Р. П.	– реставраційний паспорт
РФА	– рентгенофлуоресцентний аналіз
смт	– селище міського типу
стг	– селищна територіальна громада
УФ-флуоросценція	– ультрафіолетова флуоросценція

Наукове видання

МУЗЕЇ ТА РЕСТАВРАЦІЯ
у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності

Матеріали X Міжнародної науково-практичної конференції
18–19 вересня 2025 р. Київ, Україна

Відповідальна за випуск
С. В. Гага-Шереметьєва

Коригування, переклад
та редагування англійською
к. і. н. О. М. Черняхівської

Дизайн
Л. М. Єгорової

Організаційний комітет конференції:
Національний заповідник "Києво-Печерська лавра",
відділ наукової реставрації, консервації та експертизи
вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 01015
Електронна пошта: restavrator.centr@gmail.com
Контактний номер: +38 044-406-63-51

Формат 60×84/16. Друк цифровий.
Ум. друк. арк. 22,55. Наклад 100 прим. Зам. № 1908/25

Виготовлювач: ФОП Андрієвська Л. В.
м. Київ, вул. Бориспільська, 9
Свідоцтво: № 919546 від 19.09.2004 р.